



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

BREVE ACERCAMIENTO AL TEATRO DOCUMENTAL DE
VICENTE LEÑERO MEDIANTE UN ANÁLISIS DE LA OBRA
MARTIRIO DE MORELOS

Tesis que para obtener el grado de licenciada
en Letras Hispánicas presenta:
Diana Patricia Benítez Rodríguez

Asesor

Mtro. **Galdino Morán López**

Ciudad Universitaria, México, D.F., 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*A Armando
antes que a nadie*

A Emiliano y Alejandro

*A Susana Rodríguez Araujo, quien me acompañó
en todo momento*

Agradecimientos:

Agradezco infinitamente el apoyo de mi maestro Vicente Leñero, de quien he aprendido a escribir, a leer, a ser crítica y a valorar la generosidad.

Agradezco a mi hermana Eleonora por estar siempre; a mi gran amiga Talía Marcela por apoyarme en cada idea, cada problema y cada logro. A mi familia completa por alentarme a seguir.

Agradezco a mis amigos y compañeros Eduardo Yribarren, Tobías Camba, Héctor Lomelí, Adriana Martínez, Mercedes Rodríguez, Oliver Barona, Micaela Sánchez y Ricardo Estrada, por su cariño y apoyo dentro y fuera de las aulas.

Agradezco a mis maestros de la Facultad de Filosofía y Letras, especialmente a mi asesor Galdino Morán López por su interés, apoyo y disposición. A Judith Orozco Abad, Norma Macías, Andrés Márquez, Guadalupe Juárez y Lourdes Penella por su dedicación y entrega.

Agradezco a mis maestros de secundaria y preparatoria: Susana Guzmán y Juan Alcántara por su pasión, la que despertó en mí el gusto por la literatura.

Agradezco a mis amigas Sofía Trejo y Magdalena Palencia por su impulso, a Gabriela Bustamante y Ma. Eugenia Valle por su interés desde otras latitudes, a Andrés Kaiser y a los miembros del taller Sólo los jueves por su presencia en mi vida.

Introducción	
I. Surgimiento del teatro político-documental	8
1.1 Contexto histórico	8
1.2 El teatro político de Piscator, Brecht, Artaud y Weiss	10
I.2.1 El teatro político de Piscator	10
I.2.2 Brecht y su teatro épico	14
I.2.3 Artaud y el <i>teatro cruel</i>	17
I.2.4 Peter Weiss	18
1.3 Teatro político en Latinoamérica	22
I.3.1 Latinoamérica	22
I.3.2 México	26
II. El teatro documental de Vicente Leñero	30
2.1 Breve semblanza de Vicente Leñero	30
2.2 El teatro de Vicente Leñero	34
2.3 Teatro documental	40
2.3.1 Sinopsis de obras teatrales de Vicente Leñero	44
III. <i>Martirio de Morelos</i>	62
3.1 Marco referencial del montaje	62
3.2 Breve análisis comparativo entre los catorce puntos de Peter Weiss y <i>Martirio de Morelos</i> de Vicente Leñero.	68
Conclusiones	86
Bibliografía	90
Anexo I Entrevista a Vicente Leñero	95
Foto de Vicente Leñero	99
Programa de mano de la obra <i>Martirio de Morelos</i>	100

INTRODUCCIÓN

El teatro mexicano tiene una larga tradición que viene desde las representaciones prehispánicas mesoamericanas y el teatro de la Nueva España, hasta las sucesivas corrientes neoclásica, romántica, realista, naturalista, de la Revolución, de experimentación, universalista y la Nueva Dramaturgia. En este afán de renovación, en los años sesenta, un grupo de autores retoma la idea del teatro político europeo de los años veinte y treinta, y logra establecer un canon conocido como *teatro documental* que, como se sabe, finca su propuesta en temas de asunto histórico, político y social —estudiados por otras disciplinas o referidos en los medios informativos de la época—, que lleva al escenario con las categorías del género dramático.

En este contexto surge el teatro documental de Vicente Leñero quien dotado de su experiencia como novelista, cuentista, ensayista y guionista y de la investigación rigurosa de los asuntos que trata, construye una propuesta dramática con una visión crítica de la historia y de la realidad. Una de las obras más representativas del teatro documental de Leñero es *Martirio de Morelos*, basada en documentos históricos registrados a partir de la aprehensión del Siervo de la Nación, el juicio al que fue sometido y su ulterior fusilamiento.

El fin de este trabajo es demostrar cómo la pieza *Martirio de Morelos* contiene los elementos y las características del teatro documental tanto por el tópico como por la construcción de la trama. Asimismo, pretendo constatar que el uso de la información histórica constituye la base a partir de la cual el autor traza las acciones dramáticas y recrea la complejidad del protagonista y los demás personajes, con el lenguaje, el ritmo y la estética del teatro.

En el primer capítulo se muestra la génesis del teatro político, primera semilla ideológica que, tiempo después, logrará el concepto *documental*. Para comenzar a hablar de este tema se deben retomar no sólo algunos autores de trascendencia, también es conveniente mencionar el momento histórico por el que pasaba el mundo occidental a principios del siglo XX. Se delimitará la

temporalidad histórica donde se desarrolló el teatro político y para ello se presentará, en primera instancia, un panorama general que abarca el inicio del siglo XX, como primer acercamiento a las necesidades sociales de la expresión y la toma de conciencia por medio del teatro.

La aparición del teatro político fue un medio por el cual muchos creadores encontraron la manera de cambiar lo antes visto en los escenarios. Los directores se valieron de nuevas técnicas para construir no sólo una propuesta política, sino también una dramática. El afán de mover al espectador y otorgarle la oportunidad de una participación comprometida con su tiempo y su momento histórico, se convirtieron en los nuevos objetivos a explorar.

Los autores que se revisarán de manera breve en este capítulo son: Erwin Piscator, Antonin Artaud, Bertolt Brecht y Peter Weiss, quienes a pesar de la dificultad que se vive en la post guerra, no abandonan su trabajo, Brecht regresa a Alemania a continuar su investigación escénica y Peter Weiss viaja a América donde las ideas de su teatro se difunden hasta llegar a Latinoamérica.

En el segundo capítulo se lleva a cabo una revisión de algunos creadores latinoamericanos, quienes desarrollan un estilo propio a partir de las nuevas tendencias europeas. Es en este nuevo contexto que el teatro político toma relevancia para varios países de Latinoamérica. Las ideas innovadoras de la creación colectiva y los nuevos conceptos sobre su función social son retomados por algunos investigadores y dramaturgos. Esta misma influencia se hace patente en el ámbito mexicano de la época.

A mediados de los años sesenta, en México, un grupo de creadores teatrales retoma la idea de autores europeos con clara tendencia al desarrollo de un teatro político ubicado después de la primera Guerra Mundial. Vicente Leñero, ingeniero y periodista, profundiza en esta propuesta sobre un *teatro documental*, convirtiéndose en el primer autor latino en crear piezas inscritas dentro del género. Es por ello que en el presente trabajo se llevó a cabo una semblanza literaria del maestro Vicente Leñero. También se incluye un resumen esquematizado de cada obra escrita y presentada, pues toda su obra ha sido mostrada ante el público. Se hablará de su trascendencia y postura

frente al concepto de teatro documental, y su interés e importancia para el desarrollo del teatro nacional.

El tema principal del tercer capítulo comprende la obra *Martirio de Morelos*, desde la idea del autor para escribir la obra, las opiniones y el entorno que la envuelve. Es necesario mostrar las causas y consecuencias del montaje precisamente por el efecto que causó en la sociedad. Uno de los objetivos primordiales del teatro documental es el de reflexionar sobre un hecho documentado y analizar su influencia social y política.

Martirio de Morelos, el montaje, transita entre la censura y la crítica, pero también logra un análisis, una postura frente al hecho mismo que trata la obra; objetivo que Peter Weiss defiende como teórico. En este mismo capítulo se presentan los catorce puntos referidos por Peter Weiss donde se resumen las características principales para inscribir o crear una obra de corte documental. Me interesó comparar la obra *Martirio de Morelos* con los catorce puntos propuestos para verificar su cumplimiento. Esta obra cubre la mayoría de los puntos propuestos por Weiss y es así que puede decirse que *Martirio de Morelos* es una obra inscrita en el género de teatro documental.

I. Surgimiento del teatro político-documental

1.1 Contexto histórico

Para comprender la idea del teatro documental es necesario retomar, de la historia del teatro, a aquellos autores que incidieron en la construcción de este género dramático. Muchos tienen sus raíces formativas en la década de los años veinte y treinta del siglo XX, caracterizado por el enfrentamiento de luchas sociales e ideológicas.

En un principio, la aparición del teatro político influyó en varios creadores para llevar a escena conflictos sociales y culturales, con nuevas técnicas para construir historias verosímiles e involucrar al espectador a interesarse por temas cercanos a su realidad.

En el periodo entre las dos guerras mundiales hay una gran agitación, pues luego de la expansión colonialista por parte de Inglaterra, Francia, España y, en menor medida, Holanda y Alemania, se crea una aparente calma que desaparece gracias a fuertes luchas sociales. Comienza un movimiento claramente derivado de la Primera Guerra Mundial. El hombre tiene la inquietud de vivir, experimentar y buscar nuevas normas. En 1917, en Rusia se consolida una nueva forma de organización social: el socialismo.¹

La mayoría de los países reconoce el derecho de organizar sindicatos y realizar huelgas; así, el movimiento obrero crece y es reconocido. Se reconfigura la geografía en Europa con la delimitación de los territorios de Polonia, Checoslovaquia, Yugoslavia, Finlandia, Hungría y los países Bálticos. Se realizan importantes adelantos tecnológicos, como los motores a gasolina y eléctricos. Estados Unidos y Alemania se convierten en los principales beneficiarios de los avances tecnológicos. Los medios de comunicación crecen

¹ Existen dos tipos de socialismo: utópico y científico. Saint Simón, Fourier y Owen, plantean un socialismo utópico “basado en que el advenimiento de la nueva sociedad no será fruto de la espada ni de la violencia, sino del conocimiento y la educación”. Más adelante el razonamiento marxista propone un socialismo científico “dirigido objetivamente por la historia y la necesidad de poner los nuevos sistemas de producción al servicio de la sociedad [...] abolición de la propiedad privada sobre los medios de producción y la implantación de la propiedad social.” *Historia de la filosofía*. Tomo III., p. 154.

en importancia, lo que permite que los gobiernos hagan uso de estos medios para su propia conveniencia.²

El periodo comprendido entre 1918 y 1939 se caracteriza, además, por sus grandes conmociones políticas y sociales. Las crisis económicas se extienden por todo el mundo, lo que promueve actitudes violentas constantes. La verdadera crisis económica comienza en 1929 con la quiebra de Estados Unidos, y se hacen patentes las consecuencias por falta de un plan internacional para la producción y distribución.³

Asimismo, durante esta época hay una gran crítica social, de activismo y de radicalización en las actitudes políticas y, sobre todo, la convicción en soluciones drásticas. Entonces la intelectualidad se promete el contacto directo con las masas del pueblo, quienes tienen una participación en la vida política y son capaces de enfrentar a los poderes para exigir una preocupación mayor ante los problemas a los que se enfrentan y darles solución.⁴

La Primera Guerra Mundial repercutió psicológicamente en los artistas que vivieron ese periodo. Dentro del arte inicia la producción de objetos que existen junto a la realidad, pero que no desean ocupar el lugar de ésta. Picasso, Rousseau, Paul Klee, plantean un segundo mundo en medio de sus diferencias creativas, algunos de estos rasgos son: presentar la realidad común; representarla como una forma de existencia pero que al mismo tiempo no es compatible con la realidad tal cual.⁵

El arte moderno se convierte en un arte fundamentalmente “feo”, que olvida las formas atractivas, los tonos y colores del impresionismo. En la pintura se destruyen algunos valores pictóricos; en la poesía se da menos importancia al sentido y las imágenes cuidadosas; en la música se deshacen de la melodía y la tonalidad. En suma: se presenta una huída de lo placentero,

² Juan Brom. *Esbozo de historia universal*, p. 221.

³ Arnold Hauser. *Historia social de la literatura y el arte II.*, p. 485.

⁴ *Ibidem*, pp. 486-487.

⁵ *Ibidem*, p. 489.

decorativo y gracioso. La intención es escribir, pintar y componer desde la inteligencia, no desde las emociones.⁶

Este cambio promueve el avance en las tendencias y creación de nuevas formas dentro del arte, es decir, se crea un movimiento a partir de nuevas premisas. Es aquí donde surge Erwin Piscator junto a otros autores y compañeros de la misma corriente teatral.

I.2. El teatro político de Piscator, Brecht, Artaud y Weiss

En la posguerra nacen nuevas corrientes dentro del arte, especialmente en el teatro, como una manera de expresión ante la sociedad cambiante.

En la guerra muere el arte como fin y el arte como expresión “bella” de sentimientos privados y, en cambio, nace la urgencia de un arte como protesta y como intervención transformadora del hombre sobre la realidad.⁷

El inicio del teatro político encuentra cabida en una sociedad que exige el cambio dentro de las formas artísticas existentes hasta ese momento. Y para entender lo que más adelante tomará el nombre de *teatro documental* habrá que retomar términos que lo precedieron; por ejemplo, el teatro político.

Para algunos hombres de teatro la búsqueda de un teatro político se había transformado en la búsqueda de un teatro nuevo, pero éste intentaba individualizar una función política propia: en Piscator, en Brecht, un teatro nuevo coincidía con la idea de un teatro político.⁸

I.2.1 El teatro político de Piscator

Por teatro político debe entenderse:

aquel teatro que quiere participar con sus propios medios específicos en el esfuerzo general y en el proceso de transformación de la realidad social, y en

⁶ *Ibidem*, p. 490.

⁷ Massimo Castri. *Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud.*, p. 54.

⁸ *Ib.*, p. 7.

definitiva, del hombre, en la perspectiva de una reconstrucción de la integridad y totalidad del hombre que en la sociedad dividida en clases y basada en la explotación, ha sido destruida.⁹

Piscator inicia su actividad teatral en Alemania hacia 1920, con algunos espectáculos de tono político propagandista de inspiración marxista. Plantea que el teatro debe ser una síntesis entre arte y documento, de manera que siempre sea actual, incluso cuando se trate de textos clásicos.¹⁰ Pero actualidad y documento obligaban a una transformación de los medios escenográficos, es por eso que dentro de su propuesta escénica incluye constantemente la proyección de imágenes insertadas en lo más vivo del espectáculo; dibujos animados, intervenciones especiales de máquinas teatrales. Los aspectos técnicos del montaje eran a menudo utilizados como medio de expresión violenta que rompía con la forma del drama tradicional burgués. A través de decorados constructivistas. Este estilo escenográfico es el resultado de una reducción presupuestal que Lenin lleva a cabo en 1921 para el subsidio del teatro. Este grupo reconocía la factibilidad como único criterio y condenaban la simple representación y decoración. Es entonces que para algunos creadores teatrales como Meyerhold (1874-1940)¹¹, este momento se convierte en un aliado natural en su repudio hacia el realismo psicológico y el esteticismo, al utilizar un andamiaje utilitario de múltiples aplicaciones que podía ser armado y desarmado en cualquier espacio.¹² Aunado a proyecciones filmicas, diapositivas, bandas sin fin, escaleras y disposiciones escenográficas se ofrecía al espectador, planos simultáneos.¹³ La corriente literaria alemana llamada *nueva objetividad* ¹⁴preponderante en los años veinte, influyó de

⁹ *Ib.*, p. 8.

¹⁰ *Historia del teatro*. Madrid, Biblioteca Temática UTEHA, 1980, p. 76.

¹¹ Director de teatro ruso. Debutó con Stanislavski, dirigió los teatros imperiales y fue el alma del teatro revolucionario. Reafirmaba el constructivismo y concepción *biomecánica* de la vida escénica. (*Historia del teatro.*, p. 118)

¹² Braun. *El director y la escena*. pp. 167-168.

¹³ *Historia del teatro. op., cit.*, p. 77.

¹⁴Nueva objetividad, (en alemán *Neue Sachlichkeit*) corriente artística y literaria surgida a comienzos de la década de los años veinte en Alemania como reacción a los excesos del expresionismo y las tendencias abstractas. Los seguidores de este estilo se apartaron de la

manera notable en la introducción de una nueva temática en el arte y puso en evidencia la moral de las instituciones capitalistas; asimismo, la necesidad de mejoras en la educación para la juventud y algunas alternativas a los problemas de la clase trabajadora.

La mayoría de los artistas se inclinaban hacia un objetivo común: llevar la vida moderna a la literatura y, por lo tanto, también al teatro, aun cuando ésta significara la creación de un arte sin sentimentalismos, objetivo que perseguía la razón, instrucción, explicaciones, la estética de la cotidianidad necesaria en la vida urbana de lenguaje y expresión sin *arrobamiento*, *entusiasmo* o *desgarramiento*;¹⁵ los artistas se propusieron enfrentar como creadores realistas al mundo tal como es. La Nueva Objetividad procuraba en la novela y el teatro una estructura similar al reportaje periodístico. En este sentido, Piscator intentaba reflejar de un modo nuevo, contenidos más profundos. Todos estos elementos podían ser capaces de transformar el orden tradicional.

El teatro de Piscator era revolucionario y tenía el cometido de llevar a la sociedad a un punto de crisis con el objetivo de crear una relación entre espectáculo y espectador. Por un lado, toma nuevos contenidos que constituyen elementos racionales útiles para la lucha político-económica y, por otro, intenta una nueva modalidad de comunicación teatral racional y práctica.¹⁶

El teatro documento de Piscator nace para desmitificar la ilusión creada por el drama burgués en la que el espectador identificaba sus propios padecimientos emocionales con los del protagonista. Piscator intenta tocar esa emoción en las conciencias proletarias para incitar, de forma inmediata, la

tradición realista del siglo XIX para buscar un nuevo naturalismo capaz de expresar el descontento y la denuncia de la miseria y las injusticias de la época en un entorno social marcado por los estragos de la Primera Guerra Mundial y la Revolución Industrial. El término fue acuñado en 1923 por el director de la galería de arte de Mannheim, Gustav Hartlaub. Esta expresión debía aplicarse como etiqueta a un nuevo realismo de carácter socialista, en él existe un entusiasmo por la realidad inmediata, la objetividad apoyada en fundamentos materiales de implicaciones ideales. ("La nueva objetividad". 14 julio 2011.<<http://olga-totumrevolutum.blogspot.com>> 1 dic.2012. Yarza, Joaquín. "Nueva objetividad. Fuera máscaras" <www.artehistoria.jcyl.es> 1 dic. 2012.)

¹⁵ Erwin Piscator. *Teatro político.*, p. 46.

¹⁶ Massimo Castri. *op. cit.*, p. 66.

toma de una postura revolucionaria. ¹⁷ Él reconoce el valor del arte teatral anterior a su época y encuentra el naturalismo como fuente de tradición de la cual se desprende el teatro documento, pero afirma que es preciso

tomar como punto de partida el documento y no el individuo. Se tiene que entrar en una relación lo más objetiva posible con los personajes, no para llegar a la neutralidad sino en el sentido materialista de la historia.¹⁸

Tildado de panfletario, en constantes luchas contra las mentalidades retrógradas, Piscator continúa su labor en Alemania Occidental, en la que muchos seguidores posteriores a Piscator, como: Peter Weiss (1916-1982) Kipphardt (1922-1982),¹⁹ Hochhuth (1931),²⁰ desarrollarán el teatro documento, especialmente al concluir la Segunda Guerra Mundial y con mayor intensidad a partir de 1962.

Durante más de cuarenta años Piscator luchó para llevar a la práctica una nueva concepción teatral que pudo ver realizada al final de su vida: el teatro documento. Teatro político lo llamó él, para que no existiera duda sobre su intención primaria. Teatro documento es el nombre que ahora se utiliza para catalogar esta tendencia.

¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁸ Erwin Piscator. *op. cit.*, p. 286.

¹⁹ Heinar Kipphardt, escritor alemán. Comienza su trabajo teatral como dramaturgo en 1950. Director del Teatro de Múnich entre 1971 y 1977. Sus primeras obras desarrollan el tema de la guerra y las consecuencias asesinas de la jerarquía militar. La figura del físico alemán Oppenheimer le sirvió para investigar el conflicto entre la lealtad al Estado y la conciencia del individuo en su obra *El caso Oppenheimer*, 1964. En la obra *Hermano Eichmann*, 1983 hace un estudio a través de la figura de Adolf Eichmann, quien desde su escritorio ordenaba la matanza de judíos, y analiza a aquellos individuos aparentemente comunes y aceptados por la sociedad. Este autor es representativo del teatro documental donde consigue sus mayores logros a través de la utilización de documentos, y materiales auténticos superpuestos al texto literario. <www.biografiasyvidas.com> 31 oct. 2012 y (Eduardo Haro T. Pról. *El caso Oppenheimer*, Heinar Kipphardt., p.7.)

²⁰ Dramaturgo alemán. Autor de *El vicario* estrenada en Berlín por Erwin Piscator en 1963. Ha sido traducida a 16 idiomas y representada en 22 países. Uno de los dramaturgos más importantes y discutidos en Alemania. En su obra utiliza documentos, informes, noticias sobre la acusación que sostiene en su obra, al culpar al Papa Pío XII por no haber protestado contra la aniquilación de los judíos por los nazis. Documento y arte quedan fundidos en su obra. Actualmente reside en Alemania. (Erwin Piscator. Prólogo. *El Vicario* por Rolf Hochhuth, p. 9.)

El nombre de Erwin Piscator sigue, dentro de la historia del teatro, muy relacionado en lo concerniente a un compromiso que une lo estético y lo político.

I.2.2 Brecht y su teatro épico

Alrededor de 1928 Brecht (1898-1956) trabaja con Piscator de quien aprende y comparte una nueva visión sobre el teatro. Entre ambos intentan hacer del teatro un instrumento que participe activamente en el esfuerzo general de transformación de la realidad.²¹ Ambos son considerados representantes del teatro épico y hablan con términos similares sobre la función didáctica del teatro.

Brecht toma la filosofía marxista y, en un principio, también las ideas del arte soviético expresado principalmente en las obras de Meyerhold (1874-1940), las películas de Serguei Eisenstein (1898-1948)²² y la obra de Gorki.²³ Según Brecht:

La característica esencial del teatro épico reside quizás en que no apela tanto al sentimiento como a la razón de los espectadores. El espectador no debe identificarse con los personajes, sino discutirlos. Pero sería totalmente falso negar el valor afectivo del teatro épico.²⁴

El teatro épico de Brecht contiene una carga social que debe ser transmitida al espectador para que éste logre una reflexión y, por consiguiente, la toma de conciencia de clase, así logrará percibir la realidad no como una situación inmutable, sino como algo susceptible de transformación. Para ello, Brecht emplea el efecto de distanciamiento o extrañamiento— del cual se hablará más

²¹ Massimo Castri., *op., cit.*, p. 105.

²² Cineasta soviético. Fue fundamental en la historia del cine tanto por sus escritos teóricos como por sus trabajos filmicos épicos en los que combina la inspiración revolucionaria con la investigación estética: *La huelga* (1925), *El acorazado Potemkin* (1925) son un ejemplo. Para muchos uno de los más grandes directores de cine de la historia. (*El cine.*, p.259.)

²³ Freddy Artiles, *La maravillosa historia del teatro.*, p.144.

²⁴ Bertolt Brecht. *Escritos sobre teatro 1.*, p. 37.

adelante— con el fin de que el espectador tome conciencia de un evento social y que haga suya la idea de la necesidad del cambio a partir de la experiencia en el teatro. Este efecto se pone de manifiesto en los tres niveles del arte dramático: texto, montaje y actuación o técnica actoral.²⁵

Brecht no desarrolló un método actoral como lo hiciera Stanislavski (1861-1938)²⁶ pues abogaba que en lugar de identificarse con el personaje a interpretar, el actor mirara de una manera crítica para distanciarse de él, con el fin de provocar en el público una sensación de poco involucramiento y así evitar que se dejase llevar por el sentimiento o emoción sin un razonamiento claro. El actor más que vivir su personaje, debía narrarlo con palabras y acciones.²⁷

En el método que desarrolla Stanislavski, el actor descubre la verdad profundizando en el interior de sí mismo, ante éste se opone el “pesimismo histórico de Brecht” que utiliza en primera instancia el método de Stanislavski para luego completar el proceso con los instrumentos críticos necesarios.²⁸ El pensamiento de Brecht no está relacionado con su concepto del hombre eterno e inmutable, sino con un pesimismo concreto y activamente histórico,²⁹ piensa que el hombre *debe* ser transformado y que *puede* ser transformado, así es como su teatro mantiene un gesto optimista, porque se basa en la hipótesis de que el hombre puede cambiar. Su pesimismo se transforma en optimismo en relación “con la total desesperación frente al hombre de mucho teatro contemporáneo que se dedica a denunciar una condición sin tratar de modificar al hombre”.³⁰

En el texto dramático de la obra brechtiana, la acción no se desarrolla de manera lineal y ascendente hasta llegar a un clímax, sino que avanza en saltos, a veces interrumpidos por canciones u otros recursos visuales o auditivos,

²⁵ Freddy Artiles, *op. cit.*, p. 144.

²⁶ Actor y director de teatro ruso. Fundador y promotor del Teatro del Arte de Moscú. Pedagogo y teórico, autor de *Mi vida en el arte* (1925). Emprendió una renovación sistemática del arte teatral basándose en el análisis psicológico que debe realizar el actor para identificarse con su personaje. (*Historia del teatro.*, p. 88.)

²⁷ Massimo Castri. *op. cit.*, p. 132.

²⁸ *Ibid.*, p.133

²⁹ *Ibid.*, p.161.

³⁰ *Ídem.*

como la música en vivo, las proyecciones cinematográficas, etcétera, que rompen la ilusión de continuidad. La puesta en escena tiene como objetivo reforzar este efecto, a veces con carteles que anuncian el contenido de la escena siguiente o con proyecciones de eventos relacionados, todo con el fin de que el espectador no tenga duda sobre lo que va a pasar con cada personaje, sino que atienda el desarrollo de los hechos y pueda preguntarse cómo van a suceder.³¹

Según el concepto revolucionario de Brecht, el teatro épico construido sobre una serie de cuadros sueltos, desvinculados de las reglas tradicionales de unidad, tiene que representar una historia que, en lugar de impresionar el *pathos* del espectador, tenga la función dialéctica de provocar un juicio crítico. El entretenimiento y la diversión son dos características importantes que deben conformar este tipo de teatro, la diferencia está en el mensaje que promueve.³²

Para lograr que el público realice una crítica, también se debe recurrir al llamado efecto de distanciamiento, basado en una técnica de actuación específica. El actor deberá ser capaz de manipular elementos como las canciones, los carteles o letreros que aclaran el significado de cada escena y la proyección filmica sobre el escenario, de acuerdo con un procedimiento que fue experimentado por Piscator. La diferencia entre la propuesta dramática anterior a Brecht, que propone: “el hombre se supone conocido”, en la propuesta de teatro épico cambia a: “el hombre es objeto de indagación.”³³

Brecht fue expulsado de Alemania cuando el nazismo tomó el poder. Viajó por varios países y radicó en Estados Unidos. Al terminar la guerra y con la derrota del fascismo, regresó a la República Democrática Alemana y fundó allí el teatro Berliner Ensemble, donde siguió montando sus propias obras y desarrolló su teoría hasta su muerte en 1956.³⁴

³¹ *Íbid*, p. 163.

³² Freddy Artiles, *op. cit.* p. 144.

³³ Augusto Boal. *Teatro del oprimido 1.*, p.194.

³⁴ Freddy Artiles. *op.cit.*, p. 145.

I.2.3. Artaud y el *teatro cruel*

Dentro de las propuestas teatrales de inicios del siglo XX se debe hacer mención del trabajo e ideología de Antonin Artaud (1896-1948) creador del *teatro cruel*:

Desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta [...] El teatro de la crueldad escogerá asuntos y temas que correspondan a la agitación y a la inquietud características de nuestra época.³⁵

De carácter radical y contestatario, Artaud no pretendía llevar a cabo una transformación dentro del teatro, él perseguía terminar con la vieja idea del teatro para provocar una nueva forma de comunicación y de elaboración cultural colectiva; utópica, que debía ir ligada a las condiciones socioeconómicas en formación.³⁶ Artaud, tal vez sin quererlo, influye en el concepto de un teatro nuevo más encaminado hacia la forma. Logra el rompimiento con estructuras anteriores y desea crear una manera distinta de participación por parte del público. Es en este sentido que se relaciona con las propuestas de Piscator y Brecht.

El teatro de Artaud es presentado como un acontecimiento, o invención de realidad y no como imitación o reproducción de una realidad presupuesta, objetiva e inamovible. Un teatro con leyes propias visto como un acontecimiento vivo. Para Artaud el espectador debe ser implicado peligrosamente y activamente dentro del espectáculo; llamado a la causa en primera persona y animado a abandonar la relación negativa de la contemplación pasiva respecto al espectáculo.³⁷

Artaud menciona su propuesta teatral derivada de la concepción de protesta, pero como una protesta distinta al aspecto social: “Protesta contra la

³⁵ Antonin Artaud. *El teatro y su doble.*, pp. 115 y 139.

³⁶ Massimo Castri, *op. cit.*, p. 181.

³⁷ *Id.*, p. 183.

idea de una cultura separada de la vida, como si la cultura se diera por un lado y la vida por otro, y como si la verdadera cultura no fuera un medio refinado de comprender y ejercer la vida.”³⁸

En los textos de Artaud existe una tendencia a *agredir* al individuo, de remover en él los sentimientos y opiniones reprimidas. El teatro se convierte en un instrumento activador de la parte creativa dentro del hombre, poniendo en tela de juicio su propia estabilidad.³⁹ Propone un teatro que, mediante esta agresión, sea capaz de poner en crisis al individuo para situarlo frente a sus contradicciones interiores,⁴⁰ pero se centrará en la representación de espectáculos directamente vinculados con la preocupación de las masas, que son “mucho más imperiosas e inquietantes que las de cualquier individuo”.⁴¹

La relación directa que existe entre Piscator, Brecht y Artaud es compleja y no es el objetivo principal de este trabajo, pero sí es importante destacar que Artaud con su teatro cruel logra contribuir en el desarrollo del teatro que se construirá más adelante, donde se retomará con mayor claridad la idea del teatro documental.

I.2.4 Peter Weiss

Uno de los autores representativos en los años sesenta que rescata el teatro político de Piscator y retoma la denuncia social es Peter Weiss (1916-1982). Nacido en Alemania, vivió la segunda Guerra Mundial en la adolescencia, suceso que lo marcó de por vida pues éste fue uno de los grandes temas recurrentes en su obra gráfica, narrativa y dramaturgica. Weiss, artista que también experimentó la pintura y la cinematografía, mantiene una tendencia autobiográfica y la preferencia de géneros semi-documentales, como el cine documental donde muestra su esfuerzo por la autenticidad y la propia

³⁸ Antonin Artaud., *op., cit.*, p.10

³⁹ Massimo Castri., *op., cit.*, p.184.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ Antonin Artaud., *op., cit.*, p.99

exposición al mostrar abiertamente su compromiso, lo que le valió dentro del ámbito periodístico agresiones y ofensas.⁴²

Una de sus obras dramáticas más importantes es *La indagación* (1965), estrenada en Alemania y que causó gran polémica entre la crítica. Consiste en la transcripción de materiales tomados del proceso sobre los crímenes cometidos en Auschwitz. Las palabras: “judío”, “nazi” y “alemán”, se omiten pues Weiss aclara que las atrocidades ahí cometidas son de naturaleza universal y toda la humanidad debe compartir la responsabilidad y la culpa. A través de esta obra puede revivirse el sufrimiento de los reclusos en una presentación lineal de la “antecámara del infierno.”⁴³

El interés que provocó *La indagación* encontró su razón en el escaso conocimiento acerca del periodo fascista y sus crueldades. El drama revela los procesos de represión que eran poco conocidos. Los autores de piezas documentales y semi-documentales dieron una respuesta a lo que fue una necesidad de información en aquellos años.⁴⁴ Es por eso que la alienación también forma parte de su temática central: “Y yo me encuentro confrontado a todo su mundo de falsificaciones de la verdad llevadas con el mayor refinamiento. Tienen en su poder los medios de comunicación y controlan la enseñanza, de modo que han hecho penetrar sus opiniones en todas las capas de la población.”⁴⁵

El mecanismo de la historia y los conflictos entre individualismo y colectivismo, realidad e ilusión, la influencia de algunos movimientos teatrales como el teatro de la crueldad de Artaud, el trabajo de Brecht, el teatro del absurdo que parte de considerar al mundo y a la propia existencia como algo sin sentido, donde se refleja al individuo aislado y sometido a presiones exteriores que se suman a la dificultad para comunicarse con sus semejantes.⁴⁶

⁴² Manfred Haiduk, “De *La torre* a *El nuevo proceso*”, *Peter Weiss: una estética de la resistencia.*, p. 118.

⁴³ *Ibid.*, p.119.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁵ Alfonso Sastre. “Recuerdo y futuro de Peter Weiss en un mundo dividido”, *Peter Weiss: una estética de la resistencia.*, p. 133.

⁴⁶ Freddy Artiles, *La maravillosa historia del teatro universal.*, p.147.

Así como de Kafka, especialmente *El proceso*, donde el personaje descubre una realidad inhumana y encuentra su infinita soledad como hombre sin afectos.⁴⁷ Estas son consideradas como su mayor influencia para desarrollar un estilo de teatro nombrado más tarde como *teatro documento*:

El teatro documental se abstiene de toda invención; éste toma el material auténtico y lo pone sobre el escenario sin alteraciones en cuanto al contenido y sólo lo edita mínimamente. En el escenario se muestra una selección basada en temas de orden social y político generalmente, que contrasta con la fortuita naturaleza de las noticias que nos bombardean constantemente.⁴⁸

El objetivo de esta propuesta es movilizar a los espectadores sin pretensiones de llevar a cabo un acto político en sí. El mensaje intenta presentar determinada información no incluida en los habituales medios de comunicación y con ello proporcionar un complemento en la construcción de información sobre un hecho para lograr, más adelante, una postura de reflexión crítica y consciente.⁴⁹

Weiss creó grandes dramas fuera de la ortodoxia teatral, compuestos de percepciones específicas para lograr un choque violento en la sensibilidad del espectador, pues muchas de sus obras están basadas en su percepción nihilista de la sociedad de postguerra y en la filosofía marxista.⁵⁰ Su trabajo es importante en el desarrollo actual del teatro documental gracias a su valor y honestidad al explotar temas como el holocausto, los efectos de la guerra y el poder destructor del nazismo.

En 1968 Weiss publica en la revista *Theater Heute* sus “catorce proposiciones para un teatro documental”. En ellas define que las fuentes de este tipo de teatro, siempre deben estar basadas en relaciones e informes

⁴⁷ David Apolinar Rincón Pérez. *El proceso* de Franz Kafka. México, contraportada.

⁴⁸ Peter Weiss. “The Material and The Models.” *Theatre Quarterly* 1. 1971, pp. 41-43. [La traducción es mía]

⁴⁹ Manfred Hainuk, *op., cit.*, pp. 118-123.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 123.

verídicos sobre un hecho. Este teatro selecciona su material para conocer un tema social o político y no debe alterar el contenido sino estructurar su forma.⁵¹

Cuando el teatro documental se basa en hechos históricos, las preguntas clave que debe resolver son: “¿Por qué un personaje histórico, un periodo, una época, son sepultados en el olvido; quiénes se benefician con esta omisión?”⁵² Así, el teatro documental funciona como memoria universal recordando constantemente hechos “incómodos” sobre algún momento de importancia, pero utiliza métodos distintos a aquellos que convienen a una interpretación política directa. Es por ello que el escenario del teatro documental no representa la realidad de un momento dado, sino la imagen de un fragmento de la realidad, rehúye asumir la forma de una manifestación pública, pues el teatro, antes que nada, es una producción artística, no un panfleto. Cuando el objetivo se logra, entonces el trabajo dramático es el instrumento de lucha en la formación de un pensamiento político.⁵³

Si se hace un breve análisis sobre estos cuatro autores, se puede llegar a la conclusión de que cada uno marca desde su quehacer teatral, la pauta para un estilo de teatro con rasgos sociales y críticos. Por un lado, como padre de esta nueva idea del teatro está Piscator, un innovador que abarca muchos elementos, tanto visuales como basados en filosofías nacientes en el inicio del siglo XX.

Por otra parte, Brecht propone al mismo tiempo una manera específica de contar historias, y una forma de dirección y actuación, es por ello quizá que entre estos autores sea quien más huella ha dejado en el teatro actual.

Artaud inicia su trabajo dentro de las tendencias marcadas por Brecht y Piscator, pero su búsqueda lo lleva hacia el teatro del absurdo, sin dejar de lado nunca al público como factor de importancia para lograr el objetivo final de cada montaje.

⁵¹ Pedro Bravo-Elizondo. *Teatro documental latinoamericano I.*, p.18.

⁵² *Ídem.*

⁵³ *Ídem.*

Weiss retoma las propuestas de estos tres autores y desarrolla la suya de manera clara al resumir su intención con el objetivo principal: informar al espectador. Crea una conciencia, no sólo del tema o momento histórico al que se refiere cada una de sus obras, también intenta crear una conciencia crítica sobre el entorno social y político en que se presenta la obra.

En suma: Piscator propone una nueva tendencia; Brecht experimenta y construye una nueva forma, más compleja, que incluye todas las áreas del montaje; Artaud provoca e involucra de manera agresiva al espectador, y Weiss pretende informar; educar a la sociedad, que no olvide los valores fundamentales del ser humano para evitar repetir las catástrofes que afectaron la historia del hombre actual.

I.3. Teatro político en Latinoamérica y México

1.3.1 Latinoamérica

Durante los años veinte y treinta, en ciudades como Buenos Aires, México, Santiago de Chile y La Habana, se produce un intenso proceso de modernización teatral; una adaptación que toma en cuenta las pautas de los creadores de las vanguardias europeas.

En la mayoría de las capitales latinoamericanas existía un sistema teatral culto destinado a la elite; era un sistema de tipo realista-costumbrista, este teatro se entrelaza con el teatro documental latinoamericano al dramatizar y buscar su propia identidad.⁵⁴ La modernización fue posible a principios de siglo (1920) gracias a la aparición de un público nuevo, el de la naciente clase media, quien ya reclamaba un espacio representativo dentro del teatro realista. Asimismo, la crítica, que estaba de acuerdo con las nuevas tendencias innovadoras, apoyaba la iniciativa de crear un teatro con visión social. Se plantea el surgimiento de un teatro que pretende terminar con el espíritu

⁵⁴ Pedro Bravo Elizondo, *op., cit.*, p. 13.

comercial apelando a las nuevas tendencias europeas, especialmente la alemana, donde se instauraba un macrosistema culto que afirmaba una dramaturgia recién consolidada. Este tipo de teatro da lugar a la tragedia colectiva, pues refleja un mundo desajustado por razones políticas, históricas, religiosas, sociales y económicas.⁵⁵

El teatro latinoamericano comienza a funcionar a través de los intentos de ruptura con lo establecido y por el contacto con movimientos sociales. Una de estas nuevas tendencias teatrales en Latinoamérica es la creación colectiva que cambia la significación original que nació en Europa con la vanguardia histórica. La creación colectiva intenta incentivar la participación y el cambio.⁵⁶

En su libro *El teatro latinoamericano de creación colectiva*, editado en La Habana (1978), Francisco Garzón Céspedes asevera:

La importancia renovadora de la creación colectiva dentro del teatro latinoamericano está marcado: por sus métodos de investigación y análisis para conocer y recrear la historia, el proceso de lucha de nuestros pueblos, y la problemática de una comunidad, zona o sector social específicos.⁵⁷

En 1928 aparece en México el Teatro Ulises,⁵⁸ en 1930, el Teatro del Pueblo en Argentina, fundado por Leónidas Barletta; el Teatro Experimental de la Universidad Católica en Chile 1941; y el Teatro del Pueblo en Uruguay, 1937. Estos teatros no comerciales se extendieron por Latinoamérica, su carácter se puede resumir a partir de la noción de *movimiento* que incluía la abolición del concepto de *escuela* y priorizaba el activismo de sus miembros, organizados a

⁵⁵ *Ibid.*, p.14.

⁵⁶ Osvaldo Pellettieri. "La modernidad dramática y teatral latinoamericana". *Teatro latinoamericano de los 7.*, p. 25.

⁵⁷ Pedro Bravo Elizondo, *op., cit.*, p. 15.

⁵⁸ Escritores y pintores salen de los teatros mexicanos con la idea de tomar como modelo lo que en Europa se lleva a cabo como renovación del viejo concepto del quehacer teatral. Se observan las ideas de Meyerhold, Stanislavski, Piscator, Gordon Craig y Reinhardt. Los principales fundadores son Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen y Celestino Gorostiza. Antonieta Rivas Mercado fue mecenas de este nuevo teatro experimental ubicado en las calles de Mesones, donde las funciones eran presentadas a un público relacionado directamente con el arte, o perteneciente al ámbito intelectual. El teatro Ulises es considerado como la raíz del teatro experimental en México y constituye parte importante de la actualidad teatral mexicana. (Margarita Mendoza-López. *Primeros renovadores del teatro en México.*, pp. 27-29.)

partir de una propuesta contraria hacia la tradición teatral anterior, especialmente contra el teatro comercial. Esta militancia implicaba también una negación hacia el teatro *viejo*.

Fue en esta época cuando se intentan conseguir textos y conceptos completos de montajes extranjeros desconocidos en Latinoamérica. Ya en la época de los años cuarenta, se comenzó a experimentar con técnicas innovadoras dentro de la actuación. El director de escena funcionaba como orientador estético e ideológico del grupo y el escenógrafo, su colaborador principal; entre ambos construían la estética del montaje.⁵⁹

Estos rasgos comenzaron a constituir la idea didáctica del teatro, la educación a través del teatro, y se complementaba por medio de la edición de revistas, exposiciones, conferencias, etcétera. Los directores montaban obras de autores como O'Neill, Pirandello, Strindberg y del expresionismo europeo, los cuales representaban las corrientes innovadoras del teatro y del arte en las primeras décadas del siglo XX. Igualmente, Arthur Miller y Tennessee Williams se convierten en autores importantes para Latinoamérica, pero se contextualizaba cada obra para incluir a estos autores dentro del ámbito latinoamericano, consiguiendo así un acercamiento dentro de la poética realista y captar un público de carácter popular. A los autores de teatro comercial se les consideraba obsoletos.⁶⁰

Tiempo después, la madurez del teatro independiente se hace patente en Argentina, Uruguay, Chile y Cuba, cuando se retoma el teatro de Brecht con adaptaciones a la circunstancia latinoamericana (1950). Gracias a este tipo de teatro se cuestiona el contexto social injusto y reaccionario. Así es como en los años sesenta se concreta en Latinoamérica un nuevo sistema teatral. Una mezcla entre realismo reflexivo y el absurdo europeo, y se replantea la técnica de la creación colectiva. Aunado a esto se producen una serie de hechos en el campo intelectual y en el ámbito social que explican la razón del cambio: triunfo de la Revolución cubana, auge de las clases medias y de la sociedad de

⁵⁹ Osvaldo Pellettieri, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 26-29.

consumo, afirmación de la contracultura juvenil, apogeo del denominado “boom” latinoamericano, profesionalización creciente de los directores y actores del teatro independiente o experimental.⁶¹

La primera experiencia sistemática del fenómeno de la creación colectiva en Latinoamérica se produjo en Cali, con el Teatro Experimental que dirigía Enrique Buenaventura durante 1963-1964. A partir de ese momento, surgen grupos similares en Latinoamérica. Su aparición se liga a la situación social por la que pasaban varios países. Solo así se entiende su significación, asociando sus montajes escénicos con el subdesarrollo latinoamericano, las dictaduras y la condición marginal de una gran parte de la población. Los temas investigados, improvisados y puestos en escena por estos grupos, tienen que ver con situaciones de lucha popular. Los creadores de estas tendencias buscan al receptor popular, ya que conciben el teatro como práctica social y de concientización política. Este concepto se ve concretado a partir de dos actitudes fundamentales del teatro político europeo: la tendencia a la propaganda política inmediata, cuyo origen se encuentra en la propuesta de Piscator, y la tendencia teatralista a partir de los conceptos de Brecht.⁶² En consecuencia, se comienzan a utilizar procedimientos que parten del expresionismo: desdoblamiento, aislamiento, empequeñecimiento del protagonista que no actúa frente a los problemas. Es así que se presenta una realidad donde el público reconoce y decide participar de la crítica hacia el autoritarismo. Esta etapa es uno de los pocos momentos de la vida teatral de varios países latinoamericanos en los cuales el teatro se instaura como práctica social.⁶³

Para Stella Martini y Nora Mazziotti, referirse a la producción artística de los años setenta incluye una paradoja, ya que la realidad política sólo permite la creatividad entre 1970 y 1975. Durante este periodo, en el campo intelectual aparece el auge de los estudios políticos, sociológicos, literarios y

⁶¹ *Ibid.* p. 31.

⁶² *Ibid.* p. 35.

⁶³ *Ibid.*, p. 36.

psicoanalíticos, así como el movimiento del “boom” literario latinoamericano. Se produce una modernización del estilo periodístico y desde el ensayo se explora la identidad nacional, se amplía el panorama de revisión sobre la historia. El cine también aporta filmografía de corte documental. Es una etapa de gran producción artística que cuenta con receptores interesados. Se acentúa el fenómeno social de una juventud cuestionadora. Desde el plano político, la época plantea una sociedad diferente, surgida de un concepto antiimperialista a la luz de la consigna: “liberación o dependencia”.⁶⁴

Los dramaturgos, en su mayoría pertenecientes a la clase media intelectual y progresista del momento, son representantes de la ideología revolucionaria de la época y como productores dramáticos se ubican al margen de las instituciones de cultura oficial, se plantean la búsqueda de un arte que responda al momento político del país y al tiempo histórico en el que viven. El teatro constituye su herramienta política.⁶⁵

1.3.2 México

La década de los años setenta es un periodo heterogéneo en el teatro mexicano, de corrientes opuestas y varias tendencias. Así lo expone Frank Dauster en su ensayo: “El teatro mexicano de los setenta”.⁶⁶ Por un lado existe la insistencia oficial de representar obras internacionales, pero por otro aparecen dramaturgos jóvenes nacionales. La matanza de Tlatelolco en 1968 impactó al teatro así como a toda la cultura en México. Apareció un teatro callejero o de guerrilla contra la distorsión de la información en los medios de comunicación. Este movimiento, en su mayoría surgido de los estudiantes, impulsó la formación de grupos teatrales, tal es el caso del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA) en 1973, creado por estudiantes de teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), intentó

⁶⁴ Stella Martini y Nora Mazziotti. “El teatro político en la década del setenta”. *Teatro latinoamericano de los 70*. pp. 135-136.

⁶⁵ *Ibíd.*, p.136

⁶⁶ Frank Dauster. “El teatro mexicano de los setenta”. *Teatro latinoamericano de los 70*. p. 281.

fomentar y coordinar el desarrollo de un teatro popular independiente y militante.

Pero hubo otras influencias además de las políticas. La capital del país creció y frente a los masivos problemas sociales de pobreza, el teatro se urbaniza, alejándose de la temática rural que tanta importancia tuvo en las décadas anteriores.

Atahualpa del Cioppo, director uruguayo del grupo el Galpón, se refugia en México tras huir de la dictadura, y su influencia se ve reflejada en la creación colectiva —mencionada con anterioridad— aunque sin la magnitud que tuvo en Colombia, pero es innegable su influencia dentro del trabajo escénico nacional.

Dentro del teatro político, el texto quedó sometido al propósito didáctico dejando a un lado el montaje tal cual lo proponía el dramaturgo y la obra se convertía en materia prima para una puesta en escena desde la ideología que conviniera a cada grupo o director. Junto a esta propuesta teatral aparece una tentativa de teatro documental relacionada con el tema de la guerrilla.⁶⁷ Pero un hecho importante generó nuevas propuestas, se deriva del hecho que para los años setenta habían muerto casi todos los renovadores de la dramaturgia mexicana basada en el movimiento del teatro de Ulises y el Orientación (1932-1939), considerados como el inicio de un estilo nuevo de hacer teatro. Es Celestino Gorostiza, quien abre una bodega y forma un nuevo grupo con aficionados. Su meta era la de orientar al público hacia un teatro legítimo, innovador y terminar con la rutina de los teatros comerciales. Este teatro da impulso a nuevos autores como Xavier Villaurrutia (1903-1950), Carlos Díaz Dufoo (1861-1941) y el mismo Celestino Gorostiza (1904-1967).⁶⁸

Los dramaturgos Rodolfo Usigli y Salvador Novo, murieron durante la década de los años setenta, de la siguiente generación que se unió al teatro profesional en los cincuenta muchos habían dejado de escribir o se derivaron a otros géneros e intereses: Sergio Magaña se alejó del teatro, Wilberto Cantón murió en 1979, Héctor Mendoza se concentró en dirigir y Luisa Josefina

⁶⁷ *Ibid.* p. 282.

⁶⁸ Margarita Mendoza-López. *Primeros renovadores del teatro en México*. pp. 89-90.

Hernández escribía teatro pero no se montaban sus obras. Aún así, todos los autores reconocían en el teatro de Brecht una influencia para el teatro mexicano. Algunos de los autores que comenzaron a tener mayor presencia en el ámbito dramático fueron Héctor Azar, Elena Garro y Jorge Ibarguengoitia. Hugo Argüelles continuó su trabajo y Emilio Carballido fue el de mayor productividad y renombre, pero el descubrimiento de la década fue Vicente Leñero, quien era conocido como novelista.⁶⁹ Leñero es quien inicia formalmente el teatro documental en Latinoamérica para “desbaratar la historia oficial, empeño que sigue desarrollando”.⁷⁰

El teatro documental no pretende ser la expresión directa de la vivencia histórica, sino una manifestación crítica de la realidad a partir de un hecho auténtico. El cuestionamiento de la significación histórica crea un mundo válido en sí mismo, independiente. Como ya se mencionó antes: tiene que usar métodos distintos a aquellos que convienen a una interpretación política directa, es por ello que el escenario no representa la realidad de un momento dado, sino la imagen de un fragmento de la realidad. Rehúye asumir la forma de una manifestación pues el teatro debe ser una producción artística, no un panfleto.⁷¹

Lo sobresaliente en el ámbito teatral de la década de los años setenta en México fue el número de nuevos dramaturgos, gracias a los grupos estudiantiles nacidos en la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad Autónoma Metropolitana y el Instituto Nacional de Bellas Artes, donde se hace notorio un ritmo acelerado de publicaciones y estrenos teatrales por parte de sus maestros: Emilio Carballido, Vicente Leñero, Hugo Argüelles, Héctor Azar y Héctor Mendoza.

⁶⁹ Frank Dauster, *op., cit.*, pp. 283-284.

⁷⁰ Pedro Bravo Elizondo, *op., cit.*, p. 19.

⁷¹ *Ibid*, p. 24.

Esta década es un periodo de oscilación entre momentos de empuje y otros de extrema tranquilidad creativa, pero se percibe una corriente teatral mexicana en todas sus manifestaciones.⁷²

La situación política, histórica y social siempre ha influido en la aparición de nuevos movimientos artísticos. Así como en Europa la primera Guerra Mundial fue crucial para la toma de conciencia de varios personajes importantes para la filosofía, la política y el arte, de la misma manera en Latinoamérica, varias décadas después, se vislumbra la necesidad de nuevas expresiones; una nueva visión del teatro que en Europa había revolucionado la escena. La situación social que sufre Latinoamérica, y el abuso económico, la discriminación y el empobrecimiento generado por el capitalismo, por la represión en las dictaduras de la época (1945-1975), crean un espacio propicio para su desarrollo. Asimismo, la Revolución cubana (1958) marca un ejemplo en todo el continente para entender lo que se logra con la información, aún valiéndose de algunos ideales importados de Europa. El teatro político llega a Latinoamérica mucho tiempo después de que Piscator y Brecht iniciaran su trabajo, pero se adopta en buen momento pues logra unificar las voces del sentir latinoamericano en el último tercio del siglo XX.

⁷² Frank Dauster, *op., cit.*, pp. 286-288.

II. El teatro documental de Vicente Leñero

2.1. Breve semblanza de Vicente Leñero

Nace en Guadalajara, Jalisco, el 9 de junio de 1933. Es el cuarto hijo del matrimonio entre Vicente Leñero Orozco e Isabel Otero. Su padre, además de dedicarse al comercio es apasionado del teatro, el cine y especialmente de la lectura. Los seis hermanos: Juana María, Armando, Celia, Vicente, Luis y Esperanza crecieron en una casa ubicada en la avenida Dos en San Pedro de los Pinos, Distrito Federal, donde actualmente vive Vicente Leñero.

Desde muy joven tuvo una fuerte inclinación por la lectura y el teatro de títeres con los que organizaba pequeñas presentaciones familiares.

Con mi hermano Luis jugaba a los títeres como jugar a los soldaditos de plomo, sin idea alguna de la composición dramática o de la mecánica teatral. Entonces llegaba mi padre:

—No, así no. Van a ver.

Sobre la cama matrimonial de su cuarto, mi padre amontonaba almohadas y cojines para improvisar un escenario maravilloso.⁷³

Cada tarde de sábado, en temporadas que duraban dos o tres meses a lo largo de no sé cuantos años, representábamos dos obras: Luis y yo una, y Armando otra [...] planeábamos las obras en la mañana de los sábados, piense y piense en el jardín de la casa. A veces se trataba de historias originales, pero la mayoría eran versiones de cuentos, adaptaciones de películas o copias de las obras que corríamos a ver en la carpa que instalaba en Tacubaya, la compañía de títeres Rosete Aranda.⁷⁴

Así también comenzó su gusto por la escritura en un periódico familiar, donde informaba sobre los resultados y chismes de todo el proceso de las temporadas teatrales, para lo cual inventaron el periódico *Mariposa*. “Allí dábamos cuenta del éxito de las obras, de las puestas en escena y la preparación e incluso de imaginarios chismes de la vida profesional y privada de nuestros títeres actores.”⁷⁵

⁷³ Vicente Leñero. *Vivir del teatro I*. p. 11.

⁷⁴ *Ibid*, p. 14.

⁷⁵ *Idem*.

De esa época Leñero rescata su afición por el teatro como espectador, la necesidad oculta de escribir teatro, así como el gusto por el periodismo. Años después en 1953 y ya como estudiante de ingeniería:

Asistí al estreno de *Las cosas simples* de Héctor Mendoza, en el teatro Ideal. [...] vi a Héctor Mendoza entrar en el foro para agradecer la ovación. El impacto fue mayúsculo. Aquel muchacho tenía veintiún años, sólo uno más que yo y había escrito aquello, caramba, cómo. [...] La admiración, la envidia, el contagio, se mezclaron en un solo sentimiento. A solas en el tranvía en que regresé a mi casa, me propuse convertirme en dramaturgo.⁷⁶

En el tercer año de la carrera de ingeniería en la UNAM, Leñero se propone entrar a la escuela de periodismo Carlos Septién García, que estaba ubicada muy cerca del Palacio de Minería, pensando que ahí le enseñarían a escribir, cosa que anhelaba desde su adolescencia. “En realidad nunca me interesó ser periodista.”⁷⁷ Llevaba ambas carreras y antes de terminar ingeniería, le otorgaron una beca para ir a Madrid al Instituto de Cultura Hispánica. A su regreso intenta completar ingeniería, al mismo tiempo que participa en un concurso de cuento en el que eran jurado: Henrique González Casanova, Juan Rulfo, Juan José Arreola y Guadalupe Dueñas.

Gané el premio y eso me hizo contactarme con Juan José Arreola, Rulfo y, sobre todo, con Rubén Salazar Mallén. Resulta que había obtenido yo el primero y el segundo lugar, pero el jurado decidió darme el dinero del primero.⁷⁸

El primer libro de Vicente Leñero fue *La polvareda*, un libro de cuentos publicado por editorial Jus en Voces Nuevas, 1959. Éste fue el momento en que decide tomar la literatura como profesión y dejar de lado la ingeniería.

Al mismo tiempo que comenzó a trabajar como reportero en el semanario *Señal*, asiste a talleres de creación literaria en el Centro Mexicano de Escritores. Se une en matrimonio con Estela Franco y comienza a escribir radionovelas para la XEW. Inicia la escritura de su primera novela: *La voz*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁷ Vicente Leñero. *La inocencia de este mundo*. p. 291.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 293.

adolorida dentro del taller de Juan José Arreola. La novela es publicada por la Universidad Veracruzana en 1961 y es entonces cuando Ramón Xirau le recomienda pedir la beca del Centro Mexicano de Escritores. Así inicia la escritura de *Los albañiles* —para muchos su novela más importante y con la que en 1963 gana el premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral—. Tiempo después, en 1970, Leñero adapta la novela en obra teatral por la que le otorgan el galardón Juan Ruiz de Alarcón a la mejor obra realizada por autor mexicano.

Pero Vicente Leñero surge como dramaturgo en 1968 con la obra *Pueblo rechazado*, obra basada en documentos y artículos periodísticos sobre el “caso Lemercier”.

Gregorio Lemercier —que era Prior de un monasterio benedictino en Cuernavaca— tuvo una disputa con el Vaticano porque él había conseguido que se psicoanalizaran los monjes y, en pleno Concilio Vaticano Segundo —todavía no se dirimían mucho las cuestiones—, se lo impidieron y él hizo un escándalo. Yo había seguido de cerca esa pugna y pensé que podía ser tema de una obra de teatro.⁷⁹

A partir de ese momento, se comienza a hablar de una nueva corriente dramaturgica en el país donde se le relaciona directamente con el docudrama y es considerado uno de los precursores de lo que se llamará “la nueva dramaturgia”.⁸⁰ En general, el teatro de Leñero rompe con el costumbrismo que marcó la década anterior. Existen dos tendencias dentro de su estilo: el teatro documental y el teatro realista, así lo señalan varios investigadores, entre ellos Armando Partida Tayzan.

Por una parte, y gracias quizás a su tendencia periodística, se acerca al testimonio de la realidad nacional; sin embargo, sus propias inquietudes o preocupaciones logran resaltar el asunto moral de manera crítica, logrando que exista un cuestionamiento directo sobre algunos temas de interés social. Tal es el caso precisamente en *Pueblo rechazado*, que marcará su incursión dentro del

⁷⁹ Alegría Martínez. “Entrevista a Vicente Leñero”, p. 7.

⁸⁰ Armando Partida Tayzan. *Dramaturgos mexicanos 1970-1990*, pp. 120-121.

teatro mexicano. En esta etapa él mismo descubre sus vínculos con el teatro documental y a partir de ahí agrupa algunas de sus obras: *Compañero* (1970), *El juicio* (1972), *Los hijos de Sánchez* (1972) y *Martirio de Morelos* (1981). La primera obra sin antecedentes documentales fue *La mudanza* (1979), ésta es una obra teatral pensada en su totalidad desde la ficción. “A ésta llegué después, porque eso lo fui descubriendo con el tiempo, cuando llegué a la conclusión de que son las historias las que piden su género.”⁸¹ Es importante resaltar el objetivo primordial del dramaturgo, el cual defiende la idea de montar el texto dramático antes de escribir el siguiente siempre esperaba a que se montara el anterior, es por eso que la totalidad de sus obras han sido presentadas ante un público. “Lo que hace teatro al teatro, es que las obras se monten, porque son para ser vistas más que para ser leídas.”⁸²

Además de ingeniero, periodista y dramaturgo, Leñero desempeñó varios cargos relacionados con el periodismo. Fue redactor, colaborador y jefe de redacción de varias publicaciones: *Diálogos* (1966-1969), la revista *Claudia* de la que también fue director (1965- 1969) y *Revista de Revistas* (1973-1976). Participó en el periódico *Excélsior* y tiempo después subdirector y fundador de la revista *Proceso*, en la actualidad es miembro meritorio de esta revista. Ha incursionado en el mundo cinematográfico desde 1972, oficio que lleva a cabo de manera paralela a su carrera dramaturgica y que en la actualidad sigue desarrollando.

Ha recibido varios premios por su obra narrativa, dramaturgica y guionística: en 1986 le otorgaron el Premio Literario Jalisco por obra realizada; en 1987 el Premio Mazatlán por *Puros cuentos*; en 1992 obtuvo el Ariel por su guión *Mariana Mariana*; el Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón por su trayectoria teatral, y en 1994, el Premio Manuel Buendía por su trayectoria periodística.

El guión de la película *El callejón de los milagros* obtiene los siguientes premios: Ariel como mejor película y guión adaptado, mención especial en el

⁸¹ Alegría Martínez, *Op., cit.*, p. 7.

⁸² *Ídem.*

Festival de La Habana, y el premio Kikito a mejor guión en el Festival de Brasil. A partir de 1994 el maestro Leñero pertenece al Sistema Nacional de Creadores Artísticos (SNCA), categoría emérito.

En 1997 obtiene el premio de Periodismo Cultural Fernando Benítez y el Premio de la Asociación de Periodistas Teatrales a la mejor obra teatral por *Don Juan de Chapultepec* (1998). En 1999 el guión de la película *La ley de Herodes* gana el Ariel por mejor guión.

En el año 2000 le otorgan el premio Xavier Villaurrutia por *La inocencia de este mundo*, y en 2001 el Premio Nacional de Ciencias y Artes en la categoría de literatura y lingüística.

En 2002 *El crimen del padre Amaro* es premiada con el Ariel por mejor película y mejor guión adaptado. En 2007 recibe el Mayahuel de Plata en el Festival de cine de Guadalajara por su aportación al cine mexicano. En 2009, el premio Sinaloa otorgado por el Instituto Sinaloense de Cultura. En 2010 le otorgan el Premio Nacional de Periodismo Carlos Septién García; ese mismo año es nombrado miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua y toma posesión de la silla XXVIII el 12 de mayo de 2011. Es galardonado ese mismo año, junto a José Agustín, con la Medalla Bellas Artes de México que otorga el INBA.

Actualmente, Vicente Leñero sigue publicando artículos en la *Revista de la Universidad de México*, en *Paso de gato*, *Revista mexicana de teatro* y en la revista *Proceso*. Continúa con algunos proyectos de guión y narrativa, y en su taller *Sólo los jueves*.

2.2. El teatro de Vicente Leñero

La obra de Vicente Leñero ha suscitado estudios, ensayos y, en el caso del teatro, numerosas críticas periodísticas referidas a la puesta en escena de sus obras. La obra narrativa y dramática de Vicente Leñero representa un caso particular en el desarrollo de la cultura en México, ya que sus inicios dentro de

la literatura comenzaron por el periodismo, pasando por la narrativa para después llegar al teatro y al cine.

La utilización de hechos reales contemporáneos o del pasado como materia prima para varias de sus obras, logra una crítica hacia el poder en algunos casos, o a la historia oficial de México. También es importante destacar que la obra de Leñero carece de identificación expresa con alguna corriente, generación literaria o teatral mexicana. Suele ser ubicada a medio camino, entre la generación de los años cincuenta (discípulos de Usigli) y la llamada Nueva Dramaturgia Mexicana. Su teatro ha convivido con ambas generaciones siguiendo un rumbo propio; que va desde la identificación clara con el teatro de autor, hasta sus experimentos como en *Nadie sabe nada*, *Clotilde en su casa* y *La noche de Hernán Cortés*, en donde su participación al lado del director Luis de Tavira, busca lograr una obra que reúna texto y espectáculo.⁸³

La obra dramática de Vicente Leñero se compone de veintitrés obras. Hilda Saray Gómez menciona que “para la publicación de su Teatro Completo en 1982, él mismo distinguió tres grupos —o ciclos— de piezas: documentales, derivadas y originales.” Bruce Swansey, por su parte, en el “Prólogo para la edición de obras de teatro de Vicente Leñero” (Leñero, *Teatro completo 1*, 1982) menciona estos tres ciclos como: teatro documental, adaptaciones y piezas domésticas. Ambos autores coinciden en la ubicación de las obras que hasta ese momento había escrito el autor.

Dentro de las piezas documentales se encuentran: *Pueblo rechazado* (1968), *Compañero* (1969), *El juicio* (1971) y *Martirio de Morelos* (1981). En adaptaciones: *Los hijos de Sánchez* (1972), *Los albañiles* (1969), *Las noches blancas* (1981) y *La carpa* (1971); el tercer ciclo comprende: *La mudanza* (1979), *Alicia, tal vez* (1980) y *La visita del ángel* (1981). Esta clasificación no hace referencia a las obras posteriores, pero se muestra un intento de organización para la obra de Leñero. De hecho, Hilda Saray Gómez menciona que sería difícil incluir las obras posteriores dentro de uno de estos tres ciclos.

⁸³ Hilda Saray Gómez. “Vicente Leñero y el teatro mexicano. La recepción de la crítica a lo largo de veinticinco años”, *Vicente Leñero. Ensayos sobre su obra dramática*, pp. 65-66.

Aunque temáticamente las obras recientes puedan tener algunos rasgos de teatro documental, de piezas originales o de adaptaciones. [...] Las obras más recientes de Leñero representan un viraje en su forma tradicional de escribir y participar en el teatro, específicamente, en la concepción y montaje del espectáculo escénico.⁸⁴

Armando Partida Tayzan hace una clasificación sobre el trabajo de este dramaturgo y observa una complejidad más profunda relacionada con la cercanía del docudrama. Encuentra tres modalidades dramatúrgicas: documental, testimonial e histórica, incluidas estas tres dentro del docudrama pero con especificaciones distintas. Por ejemplo: en el primer grupo documental estaría *Pueblo rechazado*, *Compañero* y *El juicio*, pues son obras basadas en fuentes casi directas, es decir, con documentos y personajes relacionados directamente con el hecho. En la segunda tendencia; testimonial, se encuentra *Los hijos de Sánchez*, ya que no se puede negar el trabajo antropológico de Oscar Lewis y la adaptación directa a la obra homónima basada en testimonios de los personajes. En la tercera tendencia se encuentra *Martirio de Morelos* donde los documentos históricos oficiales son ya pertenecientes a la historia lejana.

Es obvio señalar que efectuamos esta clasificación por motivos metodológicos, ya que Leñero sigue diversos procedimientos dramáticos y estilísticos [...] establecidos por los temas en cuestión que determinan su propia individualidad.⁸⁵

Existe otro gran grupo mencionado por Partida Tayzan donde se encuentran las obras de corte realista. Dentro de este realismo es importante destacar la incesante experimentación tanto espacial como temporal para la ubicación de la acción dramática, y en esta constante búsqueda es que surgen piezas con características tanto del teatro del absurdo como en *La mudanza*, hasta del hiperrealismo como en *La visita del ángel*.⁸⁶ De toda esta experimentación

⁸⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁸⁵ Armando Parida Tayzan. *Dramaturgos mexicanos 1970-1990*, pp. 121-122.

⁸⁶ *Idem.*

surge su influencia en los dramaturgos nacionales jóvenes, como en el caso de Víctor Hugo Rascón Banda quien siempre reconoció en Leñero una de las más importantes influencias en su dramaturgia.

Leñero también se distingue por su rigor al construir sus piezas. Es consistente en cuanto a la claridad para exponer el conflicto y la creación de personajes orgánicos. No se permite excesos dentro del texto por lo que en los desenlaces de sus obras se conserva una objetividad, una imparcialidad sobre el tratamiento de los hechos. De ahí que algunas veces el elemento de acción dramática predominante en sus obras resulte ambiguo.⁸⁷

Según Bruce Swansey, a Leñero le interesa lo que sucede en la escena a partir de la literatura, pues en su afán de lograr precisión, reduce el texto a lo indispensable. Esta ha sido una preocupación constante en todo el desarrollo de la obra leñeriana. “El texto es fundamental porque sólo la literatura dramática es capaz de crear este punto de partida sin el cual el teatro se convierte en espectáculo relativamente coyuntural.”⁸⁸ Al mismo tiempo Leñero señala en una entrevista realizada tiempo después, en 2002, por Armando Partida Tayzan, que:

El teatro no es sólo dramaturgia y el dramaturgo no puede estar ajeno al mundo teatral, tiene que incorporarse a un director, tiene que incorporarse al grupo, saber lo que es un foro, pisarlo, sentir la luz, saber lo que es una escenografía; no solamente saberlo sino vivirlo, porque de ahí va a venir un conocimiento diferente.⁸⁹

Pero eso no quiere decir que el dramaturgo no juegue un papel importante dentro del montaje y del teatro mismo, “el origen de una obra de teatro está en el fenómeno literario y como tal, debe sostenerse sin necesidad de ser montada.”⁹⁰

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ Bruce Swansey. “Prólogo para la edición de obras de teatro de Vicente Leñero.” *Teatro completo. Tomo 1*, p. 20.

⁸⁹ Vicente Leñero. *Se buscan dramaturgos I. Entrevistas*, Armando Partida Tayzan, p. 230.

⁹⁰ Bruce Swansey, *op. cit.*, p. 20.

Destaca en su trabajo dramaturgico la construcción de personajes complejos: no son siempre buenos, no siempre dicen la verdad, guardan secretos oscuros que no deben ser revelados; esta es una propuesta hacia un teatro abierto donde el espectador puede relacionar elementos, descubrir detalles y, al mismo, tiempo no juzgar a los personajes como buenos o malos para convertirlos en estereotipos. Al personaje no sólo se le reconoce por su carácter, sino por su propio comportamiento, las tareas que tiene que realizar, el movimiento dentro de la escena es lo que poco a poco le dará el carácter.⁹¹

Generalmente, sus personajes están ubicados dentro de la clase media, pero Leñero no pretende dar explicaciones o ilustrar mediante moralejas, la situación debe ser elocuente por sí misma. Muchos de sus personajes pueden representar también clases sociales, no sólo individuos.⁹²

El dramaturgo propone la concepción escénica de una idea en donde los elementos espaciales, físicos, visuales y sonoros se encuentran entrelazados de modo que constituyen el todo en la idea del teatro como tal. Cuando se lleva a cabo una lectura del texto dramático, uno de los elementos a considerar es la concepción del espacio físico en donde se desarrolla la acción, así como el lugar físico que ocupa el espectador, por lo que se procede a una selección de elementos para lograr un espacio adecuado para la creación de la atmósfera en donde se despliega la trama.

La revisión del espacio escénico en la obra dramática de Leñero presenta un conjunto de elementos que destacan la unidad de lugar, de espacio físico único y cerrado para la exposición de un texto teatral, donde el hecho se presentará y el espectador formará parte del hecho mismo.

Constantemente se muestra en la propuesta escenográfica de Leñero una gran apertura a las posibilidades del espacio vacío en el escenario, al juego entre la realidad y la ficción que el teatro propone.⁹³

⁹¹ Vicente Leñero, *op., cit.*, p. 236.

⁹² Bruce Swansey, *op., cit.*, p. 16.

⁹³ Domingo Adame y Octavio Rivera. "El espacio escénico en la obra dramática de Vicente Leñero", *Vicente Leñero. Ensayos sobre su obra dramática*, pp. 15 y 38.

Yo quisiera ser un escritor diferente en cada obra, eso me preocupa, además con una dramaturgia fincada en el espacio. Me preocupa mucho el espacio, yo siento que mis obras casi siempre surgen de una idea espacial. Si yo encuentro un lugar donde ubicar una obra, la obra surge [...] primero tengo que encontrar el espacio y después la obra.⁹⁴

El trabajo dramaturgico de Vicente Leñero inicia con el teatro documental y como tal, utiliza para la construcción dramática una serie de documentos e ideas basadas en hechos reales. Un teatro “histórico-periodístico” se convierte en su interés inicial, como lo menciona en una entrevista con Armando Partida Tayzan. Este mismo trabajo documental lo lleva a descubrir intereses personales y de ahí surge también su teatro realista original, que conserva como característica un teatro de situación dada la economía de información, así como la tendencia a alargar el tiempo escénico. La constante dentro de su forma dramática es un teatro abierto, pues su obra propone pistas hacia el espectador y éste debe descubrirlas y relacionarlas. El teatro abierto cancela el pasado y futuro de los personajes y los coloca en una situación viciada donde deberán actuar⁹⁵.

Leñero defiende la teatralidad del drama desde su construcción y señala: “sin lugar a dudas el texto sigue siendo el elemento clave en la esencia de la teatralidad”⁹⁶ y en este sentido el principal material y la única que preserva una teatralidad que fallece al concluir cada representación. La defensa del texto en su propia experiencia teatral lo lleva a afirmar que

desde luego la dramaturgia no puede permanecer inmutable. Para nuevos mensajes escénicos se exigen nuevos mensajes dramáticos. Se exige sobre todo modificar actitudes y establecer o re-establecer de continuo los términos en que la relación escritor-director enriquezca mutuas experiencias, sume esfuerzos y haga fructífera, en sus resultados, la polémica de la teatralidad.⁹⁷

⁹⁴ Vicente Leñero, *op., cit.*, p. 232.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁶ Vicente Leñero. “El texto dramático en la polémica de la teatralidad. Un punto de vista en la revisión de los espectáculos teatrales del Décimo Festival Cervantino”, *Escénica*, primera época, núm. 2, 1989, p. 22.

⁹⁷ *Ibid.* p. 29.

Este autor emplea recursos de la escena contemporánea con la libertad que le ofrece su conocimiento del arte teatral, de la narrativa y sus necesidades personales de expresión, que lo llevan a ser considerado uno de los grandes dramaturgos del teatro mexicano.

2.3. Teatro documental

Vicente Leñero ha dicho en varias ocasiones que su elección de escribir teatro documental se debió a la falta de imaginación: “La primera circunstancia que me llevó a escribir teatro fue una limitación, no una cualidad.”⁹⁸ Muchos teóricos han analizado la obra de Leñero dándole el crédito de inaugurar un nuevo género teatral en América Latina,

[Leñero] ha impuesto, al parecer un nuevo género teatral: el documental, que viene a ser primo hermano del didáctico y consiste en destacar la importancia de algún acontecimiento de interés social, [...] el teatro documental creado por Leñero se propone más que nada presentar los hechos, estructurar las circunstancias y contingencias del hecho histórico, es un recurso teatral válido y legítimo para llegar a la conciencia del espectador aunque éste no quiera.⁹⁹

Detrás del fenómeno teatral que suscitó el nuevo género, han existido numerosos estudios y todos, o la mayoría, coinciden en destacar su papel dentro del teatro mexicano por lo cual se reconoce a Vicente Leñero como inevitable referencia para el estudio del teatro documental en toda América Latina. Este dramaturgo establece lo siguiente en cuanto a la utilización de lo documental como forma de enfatizar los conflictos del presente.

El hablar de nuestros héroes es un presente terrible, porque no hemos hablado nunca descarnadamente de ellos. El tratar algo desconocido, algo oculto durante el tiempo por razones de deficiencias históricas o políticas, es

⁹⁸ Vicente Leñero. “¿Por qué un teatro documental?” en *Vida literaria*, p. 8.

⁹⁹ Oscar Villegas, “Enajenación política” en *Vida literaria*, p.13.

darle una actualidad brutal. La actualidad para mí es fundamental en el teatro documental.¹⁰⁰

En la misma entrevista de 1984, Leñero señala que el documento en sí no es un elemento probatorio, sino que debe ser cuestionado, contextualizado y relativizado: “Un documento no es una prueba determinante, porque siempre existe un contexto en el cual está inmerso.” El autor de teatro documental –dice Leñero en la misma entrevista hecha por Kirsten Nigro- debería, de alguna forma, encontrar la posibilidad de darle un valor al documento, pero a la vez fijar su relatividad.¹⁰¹ Así es como obtiene la validez para su representación. Los acontecimientos teatrales son parte de los sucesos contemporáneos, este teatro expone la realidad.

Otra característica dentro del teatro documento de Leñero es la disposición del escenario o escenografía que debe ser sencilla, con recursos mínimos “para renunciar a la verosimilitud acartonada del teatro burgués.” El teatro documental renuncia al espectáculo a favor de lo que es necesario decir. Leñero confía en el poder de la representación y del discurso, para lograr una coherencia cuyo fin es alentar la inteligencia y el conocimiento crítico del espectador.¹⁰² Asume lo que Piscator propone: “este trabajo no debe ser rebuscado en el arte, en la forma, aun en la estética, sino en primer y último lugar en lo que dice a la vida, en lo que hace a la vida.”¹⁰³

Un recurso al que recurre Leñero en la construcción dramática es la manera en que una acción se desdobra en el tiempo y utiliza la memoria como vehículo narrativo. El recuerdo funciona como una técnica de escritura para explicar y ampliar ciertos puntos, es ahí donde se abren espacios que permiten la confrontación y a su vez, se pueden observar las consecuencias de los hechos ocurridos en la historia.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Kirsten Nigro. “Entrevista a Vicente Leñero”. *Vicente Leñero. Teatro documental*, p. 20.

¹⁰¹ *Idem*.

¹⁰² Bruce Swansey. “Prólogo para la edición de obras de teatro de Vicente Leñero.” *Teatro completo. Tomo 1*, p. 11.

¹⁰³ Erwin Piscator. Prólogo a *El vicario*, de Ralph Hochhuth, p. 12.

¹⁰⁴ Bruce Swansey, *op., cit.*, p. 12.

Por medio del teatro documental Leñero logra una reflexión hacia el manejo de la historia por parte del poder. En su obra *Martirio de Morelos* se cuestiona no sólo el suplicio que sufrió el prócer, sino también la historia institucionalizada de México. Morelos simboliza la mitificación oficial extendida por los gobernantes del PRI.¹⁰⁵ En este sentido, Kirsten Nigro observa que Leñero utiliza para esta obra y para otras del género documental “publicar la represión, el silencio oficial, la decepción abierta y la mitificación que ocurren hoy en día.”¹⁰⁶ En este sentido y tomando la obra *Martirio de Morelos* como ejemplo, Leñero presenta a un Morelos traidor, lo que significaría negar la historia oficial escrita sobre los últimos días de vida del héroe, según la cual Morelos murió sin perder nunca la fe en los ideales independentistas. Sin embargo, a pesar de que Leñero parece refutar esta idea, su objetivo no es el de difamar a Morelos, sino hacer que el público tome conciencia de la autoridad dudosa de la historiografía. Como señala Kirsten Nigro:

El objetivo de Leñero no era profanar a Morelos, sino dramatizar un capítulo no escrito en la historia oficial, mostrar su lado humano y así desmitificarlo al desenmascarar las fuerzas de oposición que pudieron destruir a un hombre de tan alta estatura.¹⁰⁷

Es decir, Leñero no se interesa tanto en la debilitación de Morelos sino en el poder de las instituciones que lo llevaron a la muerte, lo que lleva a una reflexión sobre las instituciones actuales para dictar las opiniones públicas. En una entrevista realizada por K. Nigro publicada en *Teatro documental de Vicente Leñero* (1985) el dramaturgo defendió su término “teatro documental” al decir que *Martirio de Morelos* tiene tanto que ver con el tiempo presente como con la historia pasada de México.

¹⁰⁵ Jacqueline E. Bixler. “La (des)autorización de la historia en *Martirio de Morelos*”, *Lecturas desde afuera. Ensayos sobre la obra de Vicente Leñero*, p. 213.

¹⁰⁶ Kirsten Nigro. “A fact is not a fact: Leñero’s Documentary Drama”. *MLA Convention*. Washington D.C., Dec. 1984, p. 6. Manuscrito sin publicar.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 8.

El tema sería renunciar a un sistema de represión, de tortura que sigue teniendo vigencia en los regímenes autoritarios del mundo. Ese sería el tema fundamental. Otro sería que esa historia de Morelos es desconocida. Por eso vale la pena ser tratada. Porque en *mi* presente la historia oficial deforma la verdadera personalidad de Morelos. [...] como si uno tuviera miedo de que se le fuera a caer el héroe. [...] Cuando yo leí los documentos de Morelos estaba realmente sorprendido, porque no lo podía creer. Y me entró como una especie de conmiseración. Si yo hubiera estado en el caso de Morelos, me habría portado igual, quizás peor.¹⁰⁸

Leñero no sólo ataca el mito de Morelos, sino todos los mitos sostenidos por el PRI y los historiadores —pasados y presentes— que han ignorado a sabiendas, ciertos detalles para preservar sus propios intereses políticos. La tensión que se genera entre un texto documental y el montaje termina con el discurso dramático para cumplir con uno de los fines planteados inicialmente: arrojar una duda, abrir un juicio o cuestionamiento sobre un aspecto mitificado de la cultura nacional.

Se habla de un teatro documental y no de un teatro histórico para referirse a las obras *Pueblo rechazado*, *Compañero*, *El juicio* y *Martirio de Morelos*, se debe señalar que al tratar temas en la escena, hechos y figuras que han modificado el rumbo de la historia del país no resulta fuera de lugar hablar de la visión de Leñero en referencia a la Historia. Parece que a diferencia de Rodolfo Usigli, su antecedente inmediato en el tratamiento de estos temas, Leñero quiere evitar la interpretación de la historia y del hecho en el curso de los acontecimientos nacionales. Desde el teatro documental y mediante la exposición del documento ante el público, la historia se convierte no sólo en un hecho sujeto a revisión, sino que carece de la posibilidad de dar respuestas absolutas.¹⁰⁹ Es ahí que cumple el cometido del autor quien se caracteriza por el cuestionamiento mismo, la exposición y el análisis del asunto.

¹⁰⁸ Vicente Leñero. “Entrevista a Vicente Leñero” por Kirsten F. Nigro. *Teatro documental de Vicente Leñero*, p. 21.

¹⁰⁹ Octavio Rivera. “La producción dramática de Vicente Leñero” Introducción. *Vicente Leñero. Ensayos sobre su obra dramática*, p. 13.

2.3.1. Sinopsis de las obras teatrales de Vicente Leñero¹¹⁰

Leñero es un caso excepcional entre los dramaturgos mexicanos por el hecho de que todas sus piezas dramáticas han llegado al escenario en puestas en escena profesionales poco tiempo después de haber sido escritas. Esto ha permitido el desarrollo paralelo del crecimiento de su escritura dramática por medio de “ver” lo escrito sobre el escenario. Es por eso que se lleva a cabo este trabajo de síntesis de cada una de sus obras y algunos datos que se refieren a su estreno y/o publicación.

Pueblo rechazado (obra en dos actos), 1968.

La obra fue publicada en *La Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, mayo de 1968. Estrenada en el teatro Xola del IMSS en noviembre de 1968, ese mismo año el *Heraldo* le otorga el trofeo a mejor ópera prima. Hubo una versión para la televisión polaca en 1971. En 1972 se presenta en Durango, dentro del reclusorio estatal. En 1974 se reestrena la obra en el teatro Independencia del IMSS.

En un monasterio mexicano el Prior inicia la práctica del psicoanálisis dando lugar a múltiples conflictos con el Vaticano con los propios monjes, y con la sociedad en general. Finalmente, se le somete a juicio y él decide separarse de los cánones que dictan en Roma con el objeto de encontrar a Dios por nuevos caminos. Es acompañado por los monjes que deciden seguirlo.

Dirección: Ignacio Retes.

Escenografía: múltiples interiores y exteriores simultáneos.

Personajes:

Prior

¹¹⁰ Las obras teatrales que a continuación se mencionan están ordenadas cronológicamente sin importar su género. Cada obra incluye los datos de estreno, dirección, premios otorgados, tipo de escenografía, personajes y una breve sinopsis. La información fue tomada de: *Teatro mexicano del siglo XX*. Catálogo de obras teatrales. 1900-1986. Tomo I y tomo IV. México, IMSS, 1987 y 1992, respectivamente. A partir de la obra *Todos somos Marcos*, los datos y sinopsis fueron investigados por mí a partir de la lectura de cada obra en: Vicente Leñero, *Teatro completo*. Tomo I y Tomo II. México, FCE, 2008 y 2011, respectivamente.

Analista
Obispo
Sacerdote
Cardenal 1
Cardenal 2
Cardenal 3
Coro de monjes
Coro de católicos
Coro de periodistas
Coro de psicoanalistas.

Los albañiles (pieza en dos actos), 1969.

Estrenada el 27 de junio de 1969 en el teatro Antonio Caso en Tlatelolco. Reposición en el Teatro Xola en febrero de 1970. Reposición en el Teatro 11 de julio, en julio de 1970. Se realiza una gira al interior de la República. Ese mismo año La Asociación Mexicana de Críticos premia la obra. También obtiene el Trofeo de el *Heraldo*. Inicia temporada en el teatro Virginia Fábregas en 1971, y después en el Teatro Jorge Negrete en 1974. Raúl Zermeño realiza una adaptación para la televisión en Varsovia, 1974. En 1976 Jorge Fons dirige una adaptación para cine, el guión es realizado por Vicente Leñero y en 1977 gana el Oso de plata en el Festival de Berlín. El 10 de febrero de 1980 la obra se estrena en Alemania Democrática en el Volkstheater de Rostok, bajo la dirección de Karlheinz Adler.

A partir del asesinato del velador en un edificio en construcción, el autor narra las relaciones entre albañiles, agentes de policía que investigan el caso y dueños del edificio. Se intercalan cuadros de interrogatorios y del edificio en construcción. En una analepsis a manera de *flash back* se reconstruye el pasado, la historia de don Jesús, el velador muerto, y a partir de las relaciones con cada personaje se crea un misterio sobre los motivos que cada quien pudo tener para deshacerse del viejo.

Dirección: Ignacio Retes.

Escenografía: Un edificio en proceso de construcción simultáneo a una sala policiaca de investigación.

Personajes:

Don Jesús

Chapo Álvarez

Jacinto

Sergio García

Isidro

Patotas

Ingeniero Zamora

Federico Zamora

Josefina

Celerina

Munguía

Pérez Gómez

Dávila

Albañiles

Compañero (pieza en dos actos), 1970.

Estreno en marzo de 1970 en el Teatro Hidalgo IMSS. Miguel Ángel Granados Chapa hace un comentario en *Excélsior*, 1970, igualmente Wilberto Cantón hace un análisis de la obra en la revista *Vida Literaria* de la Asociación Mexicana de Escritores, 1970. La obra es publicada en la revista *Diálogos* y en una antología de la editorial Aguilar.

Últimos momentos de un guerrillero apresado en las montañas de un país del continente americano como resultado de su propio error de táctica. El guerrillero conversa, se ratifica, se rebela y se conforma con su propia conciencia a través de hechos y acciones que ocurren en el plano subjetivo del recuerdo. El personaje puede ser el Che Guevara y el episodio de sus últimos momentos antes de ser asesinado.

Dirección: José Solé

Escenografía: Escenario neutro.

Personajes:

Comandante 1

Comandante 2

Político

Francés guerrillero- jefe

Maestra

Capitán

Coronel

Soldado

Civil 1

Civil 2

La carpa (pieza en dos actos), 1971.

Estreno en el teatro Reforma del IMSS, el 31 de marzo de 1971.

Se publica en una antología de editorial Aguilar, 1971.

La obra narra la situación difícil por la que pasa un actor muy famoso ante la propuesta de un director, para filmar su vida. Todas sus reacciones cotidianas son filmadas sin que él se dé cuenta. El actor no sabe en qué momento actúa y en qué momento es la vida real.

Dirección: Ignacio Retes.

Escenografía: Un estudio de televisión decorado como un “set” realista.

Personajes:

Alex	María Luisa
Silvia	Floor-manager
Director	Técnicos
Feder	Tramoyistas
Gladys	
Toño	

El juicio (El jurado de León Toral y la Madre Conchita.) (obra en dos actos), 1971.

Estrenada en el teatro Orientación del INBA el 29 de octubre de 1971. Es publicada en la editorial Joaquín Mortiz en 1972, y en 1985, en Editores Mexicanos Unidos.

José de León Toral es acusado del homicidio del general Álvaro Obregón. La madre Conchita también es juzgada y encontrada culpable por ser cómplice y planear el asesinato. León Toral es sentenciado a muerte, mientras que la Madre Conchita a 20 años de cárcel.

Dirección: Ignacio Retes.

Escenografía: Varios espacios, incluida una pantalla para proyecciones.

Personajes:

José de León Toral
Concepción Acevedo de Llanta
Presidente (Alonso Aznar Mendoza)
Procurador (Juan Correa Nieto)
Agente del ministerio público (Enrique Medina)
Secretario (Luis Lajous)

Defensor de León Toral (Demetrio Sodi y José García Gaminde)
Defensor Madre Conchita (Fernando Ortega y Gabriel Gay F.)
Arturo R. Orcí
Valente Quintana
María Elena Manzano
Eulogio González
Carlos Castro Balda

Los hijos de Sánchez (pieza en dos actos y un prólogo) (Versión teatral del libro de Oscar Lewis), 1972.

Estrenada en el teatro Jorge Negrete de la ANDA el 21 de julio de 1972.

Se narra la vida de la familia Sánchez perteneciente a la clase baja, con sus limitaciones económicas, concepción de la vida, su punto de vista sobre el sexo y el matrimonio. Una de las hijas se embaraza fuera del matrimonio, a otro hijo lo llevan a la cárcel, otro emigra a Estados Unidos. Finalmente, el padre se queda solo y reflexiona sobre su situación.

Dirección: Ignacio Retes.

Escenografía: Vivienda en una vecindad de clase baja en la colonia Bellavista. El escenario estará dividido en tres áreas para mostrar otros espacios fuera de la vecindad.

Personajes:

Jesús Sánchez	Lupe
Manuel	Alberto
Roberto	Perico
Consuelo Marta	Graciela
Antonia	Crispín
Paula	Jaime
Dalila	Mario
Cuco	
Antonia -bis-	
Hijos de Manuel y Paula:	
Mariquita, Alanes, Domingo, Conchita	
Vecinos, amigos, vendedores, transeúntes, policías...	

La mudanza (pieza en un acto), 1979.

Estreno en el teatro Arcos Caracol el 18 de mayo de 1979. Recibe premio Juan Ruiz de Alarcón a la mejor obra de teatro estrenada en México.

Se publica en Editorial Mortiz, 1980.

Un matrimonio joven decide mudarse de casa y escogen una casa vieja. Cuando llevan a cabo el cambio, entre las discusiones, el esposo se da cuenta de que no quiere a su mujer y así lo confiesa. El ambiente es tenso. Los mudanceros intervienen ocasionalmente aumentando la tensión. Hacia el final son interrumpidos por una especie de fantasmas o espíritus que salen de un baúl en la vieja casa.

Dirección: Adam Guevara.

Escenografía: La estancia de una pequeña casa estilo colonial muy vieja y en mal estado. No tiene muebles y todo está sucio y desordenado.

Personajes:

Mari

Sara

Jorge

Cargador jefe

Cargador 1

Cargador 2

Cargador 3

Cargador 4

Miserable-parlante

Coro de miserables.

Alicia, tal vez (pieza en dos actos), 1980.

Estreno en el Teatro Jiménez Rueda el 29 de agosto 1980.

Alicia pretende separarse de su marido pues no aguanta la discriminación y la visión que él tiene sobre ella como objeto sexual. Va a vivir con su padre quien muere. En su trabajo la acosan, pero finalmente decide ceder ante el acoso del jefe para obtener una mejor posición. Se vuelve modelo,

después feminista y al final regresa a su casa con el marido para seguir asumiendo su papel tradicional de esposa.

Dirección: Abraham Oceransky.

Escenografía: Escenario dividido en tres áreas: dormitorio, saloncito y espacio abierto que representará diferentes ambientes.

Personajes:

Alicia	
Marido	Monaguillo
Conductor	Oficinista 1
Padre	Oficinista 2
Sacerdote	Oficinista 3
Gustavo	Oficinista 4
Marcos	Agente 1
Martínez	Agente de la metralleta
Gloria	Feminista 1
Coreógrafa	Feminista 2
Fotógrafo	Sirvientes, feligreses,
Capi	Mariachi, Oficinistas,
Esposa	Tramoyistas, modelos,
Sirviente 1	Agentes, Feministas,
Sirvienta 1	

Las noches blancas (pieza en cuatro noches). (Versión teatral de la novela de F. Dostoievski), 1981.

Estrenada en el Teatro del Centro Libanés en 1988.

Las citas que se llevan a cabo durante cuatro noches entre un hombre y una mujer. La joven espera a un muchacho que prometió regresar. El hombre vive en un mundo de sueños en los cuales ama a la mujer ideal. Deciden casarse. La última noche en que están haciendo planes, regresa el joven que ella esperaba.

Dirección: Manuel Montoro.

Escenografía: escenario dividido en dos áreas. La primera es una calle de San Petersburgo, la segunda sugiere dos habitaciones.

Personajes:

Nástenka
Él
Huésped
La abuela
El borracho

La visita del ángel (pieza en dos actos), 1981.

Estreno en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz (UNAM), el 13 de agosto de 1981. Es publicada por la UNAM en 1982 y reestrenada en 1995.

En un departamento de planta baja en un edificio de la Ciudad de México, Malú, una joven, llega a visitar a los abuelos. Ante la vida que llevan los abuelos contrasta su juventud, su manera de hablar y su irresponsabilidad. Se describe la diferencia de edades, las distintas costumbres y los hábitos cotidianos entre la joven y los ancianos.

Dirección: Ignacio Retes

Escenografía: Departamento de dos habitaciones, área de sala, comedor, cocina. Todos los muebles son viejos y gastados.

Personajes:

Abuela
Abuelo
Malú

Martirio de Morelos (pieza en dos partes y un prólogo), 1981.

Publicada por Seix Barral en 1983. Estrenada en el teatro Juan Ruiz de Alarcón (UNAM) el 24 de septiembre de 1983.

Última etapa de la vida del caudillo de la Independencia Mexicana, cuando Morelos enfrenta el proceso eclesiástico y civil, antes de ser condenado a muerte.

Dirección: Luis de Tavira

Escenografía: Escenario escueto, casi vacío. Sobresale un atril que soporta un libro de enormes dimensiones. La acción se desarrolla en Tezmalaca, México y Ecatepec, del 5 de noviembre al 22 de diciembre de 1815.

Personajes:

Morelos

Lector

Virrey (Félix María Calleja)

Auditor de la Jurisdicción (Miguel Bataller)

Defensor 1 (José María Quiles)

Eclesiástico de la Jurisdicción Eclesiástica (Félix Flores Alatorre)

Inquisidor 1 (Manuel de Flores)

Fiscal Inquisidor (José Antonio Tirado y Priego)

Inquisidor 2 (Fray Domingo Barreda)

Inquisidor 3 (Fray Luis Carrasco)

Alcalde de las cárceles de la Inquisición (Esteban de Parra y Campillo)

Defensor 2 (José María Rozas)

Arzobispo (Pedro de Fonte/ Antonio Vergara y Jordán)

Sacerdote (P.Salazar)

Militar (Manuel M. Concha, teniente/coronel)

Insurgente 1

Insurgente 2

Insurgente 3

Miembros del tribunal de la Inquisición, militares, soldados realistas, pobladores de la región, civiles, políticos, etcétera.

¡Pelearán diez rounds! (pieza en dos actos), 1985.

Estreno en el teatro Wilberto Cantón el 15 de junio de 1985. Se lleva a cabo una segunda versión en el Teatro Nacional de Bogotá, 10 de abril de 1989. En esa ocasión la dirige Ramiro Osorio.

Bobby Terán, boxeador México-estadounidense, retirado desde hace dos años regresa a pelear y es derrotado. Desde la lona remonta al pasado hasta la gran pelea con su mujer María, que le reprocha su traición y su retorno a las peleas. La obra retoma el inicio para repetir nuevamente la pelea de Bobby con

su mujer, sólo con ciertas variaciones en una estructura espiral. El final es abierto.

Dirección: José Estrada

Escenografía: La acción sucede en un ring de box de la Ciudad de México.

Personajes:

Mánager Hernández
Bobby
María
Sécond
Anunciador oficial
Réferi
Voz de locutor
Joel Caballo Sánchez
Voces de espectadores

¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola? (entrevista en un acto), 1986.

Aparece publicada en la revista *Tramoya* de la Universidad Veracruzana en enero-marzo de 1987. Se presentó una lectura dramatizada que Leñero llamó “un experimento teatral” y “vaga curiosidad dramatúrgica”, dentro del marco de la Segunda Feria Internacional del Libro en Guadalajara, el 4 de diciembre de 1988.

La obra es un testimonio a manera de entrevista escénica sobre algunos pasajes conocidos de Juan Rulfo en boca de Juan José Arreola dos semanas después de la muerte del autor de *El llano en llamas*. Arreola es entrevistado por Vicente Leñero, mientras Arreola mueve las piezas de ajedrez frente a su rival, Eduardo Lizalde deja que el recuerdo se haga presente. La entrevista en su versión teatral reproduce un documento de estimable valía en torno a dos grandes de la literatura hispanoamericana.

Dirección: Rafael Sandoval.

Escenografía: sala en una habitación grande. Destaca una mesa para jugar ajedrez. A la izquierda una puerta comunica con habitaciones interiores.

Personajes:

Juan José Arreola (el entrevistado)

Eduardo Lizalde (La visita)

Entrevistadores:

Vicente Leñero

Armando Ponce

Federico Campbell

Juan Miranda

Señora (pieza en seis cuadros), 1986.

Lectura en atril de la obra a finales de 1986 en el Salón La Colorina, SOGEM, bajo la dirección de Marta Luna. En 1990 la obra se estrena en el Teatro Experimental de Jalisco.

Julieta del Mar es una actriz en la cumbre de su carrera. Víctor llega a entrevistarla para una revista. Ella le promete contactarlo con personalidades de la televisión pero no se logra nada. Ambos se involucran en una relación en la cual Víctor sale perdiendo pues se enamora de ella, quien lo rechaza. Víctor se va derrotado.

Dirección: Moisés Orozco

Escenografía: Salón-estudio de Julieta del Mar. Espacio cómodo dividido en dos áreas. Dos accesos, uno a la oficina de Flora y otro a la entrada principal.

Personajes:

Julieta del Mar (actriz)

Víctor (periodista)

Flora (secretaria de Julieta)

Personajes de la realidad:

Ernesto Alonso

Fernanda Villeli

Jesucristo Gómez (pieza en tres partes y treinta escenas), 1987.

Océano publica el libro *Jesucristo Gómez* en julio de 1986. El estreno de la obra es el 10 de julio de 1987 en el teatro Juan Ruiz de Alarcón. Nuevamente se monta la obra en septiembre de 1988 en Saltillo Coah. Auspiciada por la Universidad Agraria Antonio Narro.

María David está encinta y no se ha casado con José. El niño nace y lo nombran Jesucristo Gómez. Ésta es la representación de la vida de Jesucristo, pero ubicada en la Ciudad de México en época actual.

Dirección: Ignacio Retes

Escenografía: Sugerida para representar varios ambientes. Época actual.

Personajes:

46 hombres y 13 mujeres. La mayoría de los personajes deben ser doblados por los mismos actores.

Nadie sabe nada (thriller en dos actos y catorce escenas), 1988.

Estreno 21 de mayo de 1988, teatro El Galeón, INBA.

A partir del 26 de mayo, diarios como *La Jornada*, *Uno más Uno*, *El Universal*, noticieros televisivos como *Hoy en la cultura*, le dieron cobertura al escándalo sobre la cancelación de la obra por parte de las autoridades. El reestreno fue el 2 de junio de 1988. También hubo notas a nivel internacional sobre la obra en *Los Ángeles Times*, *The New York Times*, la revista *Gestos* de la Universidad de California. Esta revista la solicitó para publicarla en abril de 1989. La Asociación de Periodistas Teatrales premió a *Nadie sabe nada* como la mejor obra de 1988 y el periódico el *Heraldo* le otorgó el trofeo anual de teatro.

La historia se desarrolla en el ambiente periodístico mexicano. Una historia político-periodística que exhibe las relaciones corruptas entre la prensa y el gobierno, partiendo de un homicidio y el robo de papeles de gran importancia.

Dirección: Luis de Tavira

Escenografía: Nueve espacios escénicos que están planteados con criterio hiperrealista. Los espacios se presentan como un conjunto completo y

simultáneo desde el principio hasta el final de la obra. Durante cada escena cada espacio tiene vida propia mientras la acción principal guía la narración pero no borra lo que ocurre en otros escenarios. Los espacios son: redacción de un periódico, edificio de departamentos, cantina, calle, vía pública, club Casablanca, oficinas gubernamentales, taquería, casa de doña Gerda, cabaret.

Personajes:

Lic. Salcido	Ayudante de Moctezuma
Juan José	Rosamaría
Pepe	Funcionaria Mayor
Moctezuma (peón)	Doña Gerda
Hueso	Vecina
Efrén	Dalila
Agente 1	Mesera Antonia
Agente 2	Directora Sagrario
Toño	Mujer
Ric	Florista
Cantinero	Funcionario
Masajista Pato	

Gente de la calle, taqueros, reporteros, etcétera.

El infierno (paráfrasis de “El infierno” primera parte de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri), 1989.

Se presenta una lectura dramatizada dentro del Ciclo de Lecturas de Obras de teatro del IMSS en 1990.

El poeta está perdido en un paraje extraño y trata de recuperar su camino. Juana Inés le ayuda y promete ser su guía. Ambos se enfrentan a los círculos hasta llegar al Bajo Infierno. En el último anillo del infierno aparece Lucifer, quien devora a Judas. Poeta y Juana Inés regresan al mundo después de haber visto los personajes de México en cada círculo del infierno atormentados por demonios de la cultura náhuatl.

Dirección: Marta Luna

Escenografía: Dieciséis aspectos diversos de los círculos del infierno. Efectos especiales que deben dar la impresión requerida para la acción.

Personajes:

30 hombres y mujeres que van doblando diversos Condenados en cada círculo.

Hace ya tanto tiempo (pieza en dos tiempos), 1990.

Estreno, Teatro Benito Juárez (México D.F) y Festival de Cádiz, España en 1990. Reestreno en la Casa del Teatro, en el año 2000 y un segundo reestreno en la sala Xavier Villaurrutia en 2001.

Un anciano y una anciana se reencuentran después de 37 años. Ella lo recibe a él en su casa. Hablan sobre la vida cotidiana, sobre el marido de ella. Se terminan una botella de coñac y brindan por la vida.

Dirección: Ignacio Retes

Escenografía: Sala de una casa de clase media en la Ciudad de México.

Personajes:

Anciano y Anciana

La noche de Hernán Cortés (pieza en un acto), 1992.

Estreno en el Teatro Julio Castillo en mayo de 1992. La obra representó a México dentro del festejo del V centenario de América en los festivales de Colombia, Venezuela, Cádiz, Barcelona y en la Expo'92 de Sevilla. Fue editada en Madrid en la Colección "Teatro" del Centro de Documentación Teatral, 1992. Recibe el Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón en México y es editada en El Milagro en 1994.

La obra transcurre en retrospectiva. Un avejentado Cortés acuciado por los fantasmas del pasado trata de deslindar la verdad de lo referido en las versiones de La Conquista, redactadas *a posteriori*.

Dirección: Luis de Tavira

Escenografía: Las escenas se desarrollan en cuatro lugares: Sevilla, en una buhardilla en una casona de Castilleja de la Cuesta, 1547; Coyoacán, un salón en la casona-palacio de Hernán Cortés en 1522; en Cempoala, (*sic*) adoratorios totonacas y el Templo Mayor, en 1519; Cuba, en distintos aposentos en Santiago de Cuba, sobresale una cama, en 1514.

Personajes:

Hernán Cortés	Hermana de Catalina Suárez
Malintzin	Cacique gordo de Cempoala
Secretario	Fray Bartolomé de Olmedo
Enano	Sacerdote indígena
Fantasmas:	Varones de la Nueva España
Diego de Velázquez	Soldados y capitanes
Catalina Suárez	Indígenas
La Marcaida	

Todos somos Marcos (pieza en un acto), 1995.

Estreno en la Casa del Teatro en 1995.

La obra gira en torno a al líder del EZLN. Una pareja, Laura y Raúl, muestran la influencia que ha tenido este movimiento en su vida de pareja. Mientras ella apoya y admira al Subcomandante Marcos, Raúl mantiene su indiferencia. Frustrado y desesperado en una discusión, él abusa sexualmente de Laura. Ella entiende el tipo de hombre con el que ha compartido su vida y en lo que se ha convertido, así que lo abandona. La obra transcurre en tiempo pasado mientras Raúl le cuenta todo a Miguel, su amigo.

Dirección: Morris Savariego

Escenografía: cuarto único de un departamento deteriorado con pocos muebles en la Ciudad de México. Hay una ventana hacia la calle y dos puertas. Desorden general.

Personajes:

Raúl
Laura
Miguel

Los perdedores (siete obras breves de temas deportivos), 1994.

Editada por El Milagro, 1994, y estrenada en el teatro El Galeón INBA, en 1996.

Dividida en siete cuadros deportivos que comparten la incomunicación, la soledad y que todos los personajes son perdedores en diferentes disciplinas. El andamio (box), El filder del destino (beisbol), Gancho al hígado (box), Caminata (atletismo), Violación (básquetbol), Out en tercera (beisbol) y Gol (futbol).

Dirección: Daniel Giménez Cacho

Escenografía: Varios espacios; un muro, un campo de beisbol, un gimnasio de box, una calle citadina, una cancha de básquetbol, un campo llanero de futbol en la ciudad.

Personajes:

25 personajes divididos, entre los cuales deben aparecer dos personajes femeninos y un niño.

Qué pronto se hace tarde (pieza en un acto), 1996.

Estreno en el Foro sor Juana Inés de la Cruz de la UNAM, en septiembre de 1996.

La relación complicada de un hombre y su padre de ochenta años quien se enamora de la vecina, una mujer igualmente anciana. Se muestra la incomunicación entre padre e hijo y la indiferencia de puntos de vista sobre la vida de la mujer y el viejo.

Dirección: Miguel Ángel Rivera

Escenografía: Sala-estudio de un viejo departamento del centro de la Ciudad de México. Hay un librero con libros en desorden, una mesa donde sobresale una máquina de escribir. Desorden, descuido y suciedad.

Personajes:

Arturo
Genaro
Paquita
Malena

Don Juan en Chapultepec. Carlota, Maximiliano y José Zorrilla (pieza en un acto), 1997.

Estreno en el teatro El Granero INBA, en 1997. Obtiene el Premio de la Asociación de Periodistas Teatrales a la mejor obra en 1998.

La obra trata sobre la estancia de José Zorrilla en México y su desempeño en la corte imperial. Los encuentros entre Carlota y Zorrilla que pudieron haber sido de una u otra forma, pero se plantea una relación amorosa y cómo Carlota utiliza a Zorrilla en un juego de poder y seducción.

Dirección: Iona Weissberg

Escenografía: Varios sitios en México y Bélgica, simplificados en un salón y representados por unos cuantos muebles en diferentes áreas. La acción ocurre entre 1865 y 1870.

Personajes:

José Zorrilla

Maximiliano

Carlota

DRAMATURGIAS:

Clotilde en su casa (1990).

Estreno en el teatro Julio Castillo en agosto de 1990.

El montaje está basado en la pieza de Jorge Ibarregüengoitia. Leñero hace una revisión del autor en el mundo teatral de sus comienzos. Aprovecha la semblanza biográfica de *Los pasos de Jorge* que Leñero recién había escrito y publicado. El objetivo del montaje fue “reubicar las obras del pasado con el propósito de hacerlas escénicamente comprensibles para el público de hoy”¹¹¹ respetando el texto íntegro de la obra original y adjuntándole una dramaturgia

¹¹¹ Vicente Leñero. *Vivir del teatro III*, p. 391.

complementaria con escenas, lugares y personajes del Cuévano ibargüentoriano.

Dirección: Luis de Távira

Chin Chun Chan* y *Las musas del país (1992).

Estreno en el teatro Julio Castillo INBA, octubre de 1992.

Revistas musicales de principios del siglo XX, de José F. Elizondo, Rafael Medina y Francisco J. Navarro. El propósito del montaje surge a partir de la Dirección de Teatro de Bellas Artes, a cargo de Alejandro Luna, quien apoyaba un resurgimiento y rescate del género de teatro de revista. A Leñero se le asigna la dramaturgia, “creando un punto de vista; apartarse del fenómeno del teatro de revista y proyectarlo desde el presente.”¹¹² Al final, la dramaturgia se redujo a tal grado que su crédito es mínimo, pues el director, Enrique Alonso, modifica el texto y la dramaturgia de Leñero.

Dirección: Enrique Alonso.

¹¹² *Ibid.*, p. 396.

III. *Martirio de Morelos*

En este capítulo se describe lo que dio origen a la idea, y más adelante, al montaje de la obra *Martirio de Morelos*. La relevancia de esta información radica en el efecto que logra el teatro documental dentro de la sociedad. Leñero crea una pieza que provoca el análisis, la discusión y revisión de un pasaje en la historia que se presenta en un contexto social y político específico. En un principio, el autor, no intenta hacer una afrenta directa al Presidente en turno, Miguel de la Madrid Hurtado, pero en cuanto es elegido como tal, Leñero no quiere dejar pasar la oportunidad de presentar su obra, como lo ha hecho siempre. El efecto que logra es controversial dentro del ámbito cultural y político “de eso se trata el teatro documental”.

3.1. Marco referencial del montaje

En 1981 Vicente Leñero escribe *Martirio de Morelos*, que formaba parte de un proyecto de ocho obras que abarcarían varios periodos de la historia de México. Cada una pretendía mostrar un juicio sobre un personaje histórico representativo o significativo para el desarrollo de la historia del país. Este proyecto iniciaba con Martín Ocelotl, y continuaba con un juicio a la Virgen de Guadalupe, otro a Miguel Hidalgo a Iturbide, a Miramón, a León Toral y a la Madre Conchita, a los líderes del 68 y finalizaba con el juicio a Revueltas. Esta idea surge en Leñero a partir de la lectura de un ensayo

que pudo ser de Bernard Shaw o Luigi Pirandello. En un par de frases se decía que los procesos legales y políticos constituían una forma natural de teatro. Eran teatro de hecho: piezas conformadas con los más esenciales ingredientes de la lucha dramática: Acusación y Defensa peleando a muerte dentro de un escenario único. Por eso abundan las obras teatrales inspiradas en juicios célebres; [...] pasando por infinidad de obras clásicas y modernas, importantes y mediocres: El día del juicio de Elmer Rice, El caso Oppenheimer de Kipphardt, La indagación

de Peter Weiss [...] Sí, claro, Perogrullo: los procesos legales eran prácticamente un género teatral al que mucho provecho podía sacarse.¹¹³

El proyecto que se plantea inicia con Miguel Hidalgo, pero el historiador Abraham López de Lara, buen amigo de Leñero, le sugiere cambiar el personaje de Hidalgo por el de Morelos pues “se prestaba mejor a un tratamiento literario”.¹¹⁴ López de Lara presta a Leñero los tomos I y II (*Morelos*) de la *Colección de documentos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, publicados por la Secretaría de Educación Pública en 1927 que contenían documentos medulares sobre la historia del héroe, además de consultar también el tomo VI de la *Colección de documentos para la historia de la Guerra de Independencia de México de 1801 a 1821*, elaborada por Juan E. Hernández y Dávalos en 1867-1872.¹¹⁵ Leñero encuentra en el personaje de Morelos un hombre arrepentido y derrotado pero misterioso, enfrentándose a sus jueces en una pelea desigual. Es difícil tener la certeza de si Morelos finalmente se doblega y delata a sus compañeros por temor a la muerte y a la condenación eterna.

Imposible saber si los documentos que describían su retractación habían sido amañados por sus verdugos para presentar un Morelos al gusto de los vencedores. No lo creí. Desde el principio de mi investigación tuve el convencimiento de que las actas eran genuinas y traducían el verdadero comportamiento de Morelos durante sus procesos, pero por supuesto esto es imposible de demostrar. Como tampoco se puede demostrar que durante los interrogatorios Morelos respondía una cosa y el escribano o los jefes del escribano redactaban otra. Sea como fuere la obra que terminé escribiendo reproduce los documentos tal como llegaron a nosotros y no se detiene a discutir qué tan genuinos o qué tan amañados fueron registrados en 1815.¹¹⁶

¹¹³ Vicente Leñero. *La ruta crítica de Martirio de Morelos*, p. 13.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁵ Actualmente puede consultarse por internet en: <www.pim.unam.mx/catalogos/hyd.pdf> (nov. 2012.)

¹¹⁶ Vicente Leñero, *op.*, *cit.* p. 15.

Cuando la obra estuvo terminada, Leñero pensó en publicarla antes de que fuera representada. Se la ofreció a la editorial Seix Barral y la obra se publicó en noviembre de 1981. En ese mismo año se anuncia la postulación a la presidencia de la República de Miguel de la Madrid Hurtado, una coincidencia que tendrá que ver directamente con el trabajo de Leñero, pues Miguel de la Madrid “toma a Morelos como su santo patrón”.¹¹⁷ Algunas de las declaraciones públicas del candidato hacen patente su admiración hacia Morelos:

En bardas, en postes, en donde quiera proliferaba la efigie del héroe, pero no para anunciar mi libro, sino para apoyar la campaña política del candidato. [...] Se leían frases de recientes discursos del candidato: “De Morelos los mexicanos hemos aprendido que se da la vida si es preciso por la Independencia nacional y por la formación de las instituciones.”¹¹⁸

Pero el libro no tenía la intención de ocasionar una afrenta directa hacia el candidato Miguel de la Madrid, pues la investigación y escritura comienza un año antes de que se anunciara la candidatura. De hecho Leñero ni siquiera considera que *Martirio de Morelos* sea una obra contra Morelos:

De la Madrid siente que esta desmitificación de Morelos tenía otra intención, pero mi postura no tenía que ver con eso, no era para deturpar a Morelos, sino para humanizarlo y claro, a nadie le gusta que desmitifiquen a su héroe.[...] el teatro documental sirve para exhibir la realidad. Es una preocupación realista. Muchas de estas cosas yo no las hacía conscientes. La obra resultó una afrenta para Miguel de la Madrid y ahí es donde se cumple el cometido de la misma obra, por eso hubo tantos problemas después, en el montaje.¹¹⁹

Leñero le propone al director de teatro Luis de Tavira, quien también dirigía el Centro Universitario de Teatro de la UNAM, hacerse cargo del montaje, Tavira acepta. Ambos tuvieron algunos intercambios de opinión respecto a la concepción de la obra y del montaje, pero pasados éstos, a inicios de 1983

¹¹⁷ Entrevista a Vicente Leñero.

¹¹⁸ Vicente Leñero, *op., cit.*, p. 18.

¹¹⁹ Entrevista a Vicente Leñero. Anexo 1.

cuando iniciaba el sexenio del nuevo presidente Miguel de la Madrid, comienzan los ensayos en forma. Los personajes principales estaban a cargo de: Ignacio Retes como el virrey Calleja, Claudio Brook como el fiscal Inquisidor y Juan José Gurrola como Morelos. La producción correría a cargo de la Universidad.

Gusto me daba saber que el montaje se preparaba así, a conciencia, como si estuviéramos en el Schaubühne de Berlín¹²⁰ y mi obra fuera tan preciada como un texto de Hochhuth[...] Luis de Tavira sería algo así como Peter Stein[...] por su deseo de hacer teatro a lo grande.¹²¹

Finalmente, se fijó la fecha de estreno a mediados de septiembre de 1983 pues la escenografía y algunos otros problemas no se pudieron solucionar antes. Coincidió con las fechas de celebración de la Independencia.

La problemática particular de *Martirio de Morelos* podía hacer pensar en un desplante provocador. Desde luego no era la idea, pero eso se podía pensar. Y eso se pensó finalmente cuando la UNAM anunció el estreno para el 17 de septiembre y estallaron como metralla los problemas.¹²²

La Universidad Nacional Autónoma de México retrasó sin ninguna explicación el estreno de la obra y se sobreentendió que se cancelaría el montaje. Varios actores, directores y personalidades del teatro mexicano apoyaron a Luis de Tavira y Vicente Leñero para organizar comisiones y pedir una explicación directa.

Sea como fuere el responsable era el rector Rivero Serrano quien de seguro —se conjeturaba— por quedar bien con el presidente, pensando que al Presidente le molestaría que en un foro universitario se lastimara la figura de su héroe, había decretado o prohijado la censura. Eso era la prohibición: ¡censura! ¡Censura en la UNAM!¹²³

¹²⁰ El teatro Schaubühne de Berlín fue dirigido en los años setenta por Peter Stein quien marcó un periodo artístico y social sin precedentes en la historia del teatro alemán. Stein experimentó con formas artísticas y esquemas organizativos de manera incansable. El término Schaubühnenstil (estilo de la Schaubühne) se refiere a un tratamiento cuidadoso y psicológicamente muy exacto de textos y épocas clásicas y contemporáneas. Actualmente este teatro está ubicado dentro de la vanguardia teatral internacional. <www.occidenteladeriva.com/berlin-y-sus-teatros-v-schaubhne.html> 9 de enero 2013.

¹²¹ Vicente Leñero. *La ruta crítica de Martirio de Morelos*, p. 24.

¹²² *Ibid.* p. 29.

¹²³ *Ibid.* p. 31.

La noticia fue documentada en varios periódicos y el grupo que apoyaba el montaje de *Martirio de Morelos* creció. Las autoridades universitarias recibieron una carta de parte del grupo de representantes que exigía una explicación. La carta enviada al rector decía lo siguiente:

Los artistas participantes en la obra *Martirio de Morelos* queremos dirigirnos a usted sin eufemismos:

Nos sentimos profundamente lastimados frente al hecho de que usted haya permitido que se lesione nuestra dignidad, suceso verdaderamente lamentable, incongruente con el espíritu universitario.

Con la prohibición de la obra de Leñero en el teatro Juan Ruiz de Alarcón, la más alta autoridad universitaria —usted, distinguido rector— está vulnerando la autonomía, coartando la libertad de expresión y la creatividad artística en el ámbito universitario.

Le rogamos reconsidere su decisión.¹²⁴

Ante la iniciativa del grupo y del apoyo claro dentro del ámbito teatral y literario, los representantes del área en la Universidad organizaron una reunión donde se planteaban tres funciones presentadas hacia el interior de la Universidad sin mayor difusión, para que los cuerpos colegiados de la Universidad decidieran si la obra se estrenaba a público en general o no. El grupo acepta esta iniciativa que no era la óptima pero defiende su objetivo principal: el estreno de la obra, que finalmente se logra. La temporada de la obra se programó en cincuenta funciones únicamente. Hubo comentarios de todo tipo en torno a la obra, desde los que apoyaban la imagen de Morelos, hasta “el asomo por ahí de la bilis de quienes veían con muy malos ojos la obra supuestamente desmitificadora” del héroe.

El 30 de septiembre, día del natalicio de José María Morelos y Pavón, se celebró al pie del monumento, en la Plaza de la Ciudadela, el evento conmemorativo del 217 aniversario del prócer. El presidente Miguel de la

¹²⁴ *Ibid.* p. 34.

Madrid asistió. En el acto Miguel González Avelar, presidente de la Gran Comisión del Senado, leyó un escrito:

Parte del martirio de nuestros héroes ha sido el comparecer ante el amañado tribunal de algunos de sus exégetas y afrontar sus emboscadas documentales. Mal informados y confundidos unos; aviesos herederos de sus enemigos otros; algunos más hambrientos de notoriedad y muy pocos verdaderamente esforzados y honestos para esclarecer las imprecisas circunstancias de aquellas vidas y obras, estos individuos se empeñan en demeritar el más elevado patrimonio de una sociedad que es la memoria y el ejemplo de sus mejores hombres.[...] Los hechos sin embargo, están aquí, hablan por sí mismos con su acostumbrada contundencia, y en esta plaza que lo vio partir al cadalso proclaman que para los mexicanos de ayer y de siempre Calleja y sus perros de presa no valen nada y todo el honor y toda la gloria son para José María Morelos y Pavón.¹²⁵

La última función de *Martirio de Morelos* fue el día 20 de noviembre y José Emilio Pacheco develó la placa de las 50 representaciones. Varios autores de la talla de Fernando de Ita, Miguel Ángel Granados Chapa o José Emilio Pacheco hacen mención en distintas publicaciones sobre la obra y el caso de censura en la UNAM, también sobre el montaje mismo, y todos, o la mayoría de los autores, coinciden en que la obra de arte siempre será susceptible de crítica, por su forma o su contenido, pero no debe censurarse.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 42.

3.2. Breve análisis comparativo entre los catorce puntos de Peter Weiss sobre el teatro documento ¹²⁶ y *Martirio de Morelos* de Vicente Leñero

De acuerdo con la idea de que el teatro documental se basa en hechos reales documentados por un historiador o por un cronista, es importante destacar algunos puntos para la revisión de la obra *Martirio de Morelos*.

En principio, el dramaturgo no cumple la misma función que la de un historiador, pues su objetivo primordial es la creación artística por medio de una interpretación apegada a la verdad, pero que finalmente logra un ejercicio de selección y síntesis en función de una acción dramática, por consiguiente: un tiempo y un espacio determinado, además:

el tema documental de preferencia es un episodio histórico que al dramaturgo le parece haber sido erróneamente relatado, deliberadamente tergiversado o hasta oficialmente negado.[...] el docudrama no es una recreación del momento histórico, sino un contratexto a la versión oficial y escrita del mismo. El dramaturgo no se preocupa por los eventos mismos, sino por su interpretación, su registro y su institucionalización consiguiente como “datos” innegables.¹²⁷

Varios autores explican qué elementos deben aparecer en un docu-drama, o teatro documental. Entre estos autores, Peter Weiss establece una estructura de catorce puntos, los cuales utilizo en esta ocasión para comprobar que la obra *Martirio de Morelos* puede ser inscrita dentro del género.¹²⁸

¹²⁶ Estos puntos aparecen en Peter Weiss, *Escritos políticos*, Barcelona, Editorial Lumen, 1976 (cit. en *Escénica*. Revista de Teatro de la UNAM/Difusión Cultural. núm. 2. México, agosto de 1982, pp. 43-45).

¹²⁷ Jacqueline Eyring Bixler. “La (des) autorización de la historia en *Martirio de Morelos*”, comp., Kirsten F. Nigro. *Lecturas desde afuera. Ensayos sobre la obra de Vicente Leñero*, p. 211.

¹²⁸ Por su extensión se ha llevado a cabo un resumen de cada punto que rescata el contenido principal.

Punto 1

El teatro documento es un teatro de información que se vale de expedientes, actas, cartas, entrevistas, reportajes periodísticos y radiofónicos, fotografías, documentales cinematográficos, etcétera. Renuncia a toda invención pues se sirve de material auténtico y lo da desde el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma. Se concentrará sobre un tema social o político. Esta selección crítica y el principio según el cual los fragmentos se ajustan a la realidad, nos dan la cualidad de la dramática documental.

La obra *Martirio de Morelos* está basada en documentos históricos que respetan el orden de los hechos del periodo del que trata. Leñero ha retomado textos como el tomo VI de la *Colección de documentos para la historia de la Guerra de Independencia de México de 1801 a 1821*, elaborada por Juan E. Hernández y Dávalos, y los tomos I y II de la *Colección de documentos del Museo nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, publicados por la Secretaría de Educación Pública en 1927. Y como se menciona en la advertencia de la publicación *La ruta crítica de martirio de Morelos*: “En estos libros se recogen la totalidad de los documentos utilizados en esta obra para reproducir los diversos procesos a que fue sometido Morelos.” Se llevó a cabo también un ejercicio de síntesis y selección del material, además de:

una cuidadosa reelaboración para limar ciertas asperezas de la retórica de la época y sobre todo, para convertir en lenguaje coloquial, en parlamentos dialogados, lo que originalmente se presenta como “actas notariales” o como cartas, comunicados o escritos oficiales.¹²⁹

El tema principal que se aborda es de carácter histórico, político y social, pues se muestra la intransigencia del poder sobre un hombre que cree en la libertad de un pueblo y la amenaza que representa la idea del cambio político en un país sometido por las fuerzas de la Corona española.

¹²⁹ Vicente Leñero. *La ruta crítica de Martirio de Morelos*, p. 47.

Punto 2

El teatro documento es parte integrante de la vida pública, tal como nos es presentada por los medios de comunicación de masas. El trabajo del teatro documento vendrá determinado en este aspecto por una crítica de grado diverso.

- a) Crítica del encubrimiento: Las noticias de prensa, radio y televisión, ¿son orientadas de acuerdo con los puntos de vista de unos grupos de intereses dominantes? ¿a qué círculos sirve de provecho, cuando se encubre, se modifican, se idealizan determinados fenómenos sociales?
- b) Crítica de los falseamientos de la realidad. ¿Por qué se borran de la conciencia un personaje histórico, un periodo o una época? ¿Quién obtiene beneficios de la deformación consciente de unos procesos cruciales y significativos?
- c) Crítica de mentiras. ¿Cuáles son las repercusiones de un engaño histórico? ¿Cómo se manifiesta una situación actual construida sobre mentiras? ¿Qué órganos influyentes, qué grupos de poder harán lo posible por impedir el conocimiento de la verdad?

La trayectoria de José María Morelos y Pavón ha sido planteada como un héroe patrio en los libros de texto, y ha sido venerado como tal. La visión del hombre sin dobleces, sin actitudes negativas; un ser “perfecto” que lucha por ideales. La obra plantea un hombre con temores y dudas, y no por eso menos valiente, haciendo frente a un juicio desigual.

Morelos: Nunca aspiré a erigirme árbitro de América. Ni siquiera admití el tratamiento de alteza serenísima que me daban. Supliqué más bien que me dijeran siervo de la nación.¹³⁰

No puede negarse que Morelos forme parte importante del movimiento Independentista y que actúe como un hombre de iniciativa e instrucción, pero en la realidad, también existe el miedo en la vida de los seres humanos que han

¹³⁰ Vicente Leñero, *op., cit.*, p. 92.

ido formando la historia de nuestro país. La traición, que ante los ojos de muchos lleva a cabo Morelos, parece ser el resultado del miedo a la muerte y al castigo divino:

Defensor 2: Ahora sólo necesito su promesa de que está dispuesto a abjurar. Abjurar sus errores, abjurar sus herejías, arrepentirse de sus crímenes. Desdecirse en público.

Morelos: ¿Qué gano con eso?

Defensor 2: La misericordia de su juez.

Morelos: La Inquisición ya tenía dictada su sentencia antes de interrogarme.

Defensor 2: No hablo de ese juez. La misericordia de la Inquisición es importante, pero debe importarle más la misericordia divina. El juicio definitivo será el juicio de su alma. Dios decidirá su salvación o su condena eterna.[...]

Morelos: (*Murmurando*) La misericordia de Dios, la misericordia de Dios... (*Reacciona repentinamente*) Sí, estoy dispuesto a abjurar. Abjurar mis errores, abjurar mis herejías. Abjurar mis ideales. Estoy dispuesto a desdecirme y a arrepentirme de todo.¹³¹

Esta actitud quizá no se vea como digna de un héroe quien debe sacrificar todo por la patria, y finalmente así lo hace, pero es natural que un hombre muestre miedo, como si el arrepentimiento estuviera vedado para un hombre de lucha independentista.

Por otro lado, la imagen de Morelos desde el punto de vista de la obra de Leñero, cuestiona directamente el papel del héroe y esto no es del agrado de varios sectores que comulgan con las ideas del gobierno —en ese momento priista— en cuanto a la manipulación de información histórica:

Diversos sectores intelectuales consideran que el culto a los héroes y a la patria, atienden procesos de manipulación por parte del Estado y que son expresiones obsoletas, ya que lo que debe imperar es una nebulosa internacionalidad.[...]

¹³¹ Id., pp. 94-95.

Los héroes son las raíces de la justificación del ser de un país, son los símbolos históricos y el fundamento de la ideología que justifica las líneas de acción política y social de cualquier nación.

Yo pienso que probablemente Leñero, con su *Martirio de Morelos*, buscó notoriedad [...] pienso que con esta obra quiso escandalizar utilizando como ya nos dijo el senador Miguel González Avelar, una documentación débil, manipulada, por lo que en momentos adquiere proporciones malvadas.¹³²

Con estas declaraciones queda claro que el sistema no comulga con la idea de analizar desde otra perspectiva el papel de los hombres dentro de la historia.

Punto 3

El teatro documento se ve enfrentado a una oscuridad artificiosa bajo la cual se ocultan las manipulaciones quienes detentan el poder pues se nos hacen inaccesibles los materiales de los responsables que podrían ponernos al corriente sobre una actividad de la que sólo vemos los resultados.

Algunos dicen que es falso, otros que no existe el presunto manuscrito sobre la abjuración y retractación de Morelos. Alrededor de estos documentos hay un halo de dudas sobre la realidad y el proceder de Morelos que pone en tela de juicio la veracidad de su arrepentimiento. Leñero añade en la presentación de su libro *La ruta crítica de Martirio de Morelos* un párrafo aclaratorio al respecto:

El autor suprimió la escena que registra el documento de la retractación de Morelos —espurio según unos, genuino según otros— porque consideró que tal retractación se hallaba de algún modo implícita en otras escenas, y añadida como epílogo después del fusilamiento restaba intensidad dramática a la culminación de la pieza. Se incluyó en esta versión el texto original de la abjuración de Morelos que el autor no descubrió en sus primeras investigaciones y del que tuvo conocimiento gracias a los comentarios de sus críticos.¹³³

¹³² Alejandro Sánchez Gavito. “Con mala fe y contra la verdad histórica actuó Leñero: Lemoine”. Entrevista publicada en *El Día*, el 11 de octubre de 1983.

¹³³ Vicente Leñero, *Op., cit.*, p. 9.

Leñero decide investigar la existencia de tal manuscrito para anexarlo a la obra, pero es importante destacar que su papel está enfocado a la de creador artístico, no a la de investigador histórico.

Punto 4

El teatro documento representa una reacción contra situaciones presentes, con la exigencia de ponerlas en claro y se dirige contra la tendencia propia de los medios de comunicación de mantener a la población en un vacío de aturdimiento.

La obra presenta hechos basados en documentos existentes que intentan esclarecer un acto llevado a cabo por un hombre considerado como héroe, para conformar el imaginario colectivo mexicano, a través de la historia oficial promovida en las instituciones educativas principalmente. En este sentido la gravedad en cuanto a la poca claridad sobre el hecho reside en que el sistema ha intentado ocultar parte de una verdad que como tal debería analizarse.

Así, Leñero recupera la intuición dramática de lo que Usigli llamó antihistoria, pero va más allá: si la conciencia nacional es la capacidad de formular la verdad acerca de lo que somos, ese saber como historia es imposible. Como afirmaba Alfonso Reyes, somos un pueblo fundado en la amnesia voluntaria. ¿Quién mató a Álvaro Obregón, a Colosio? ¿Qué detuvo a Hidalgo frente a la Ciudad de México? ¿Cuál es realmente la verdadera historia de la Conquista? Sin embargo, si los mexicanos no hemos tenido acceso a la verdad histórica, al teatro le está reservada una verdad distinta, inaccesible a la ciencia y al periodismo. De eso se trata.¹³⁴

O como también lo menciona la investigadora Jacqueline E. Bixler: “A fin de cuentas, la historia oficial o popular no consta tanto de hechos, sino de mitos

¹³⁴ Luis de Tavira, “Vicente Leñero: la expresión más radical de las posibilidades del realismo”, *Paso de gato. Revista mexicana de teatro*, p. 11.

creados, repetidos e institucionalizados para controlar la opinión del público.”¹³⁵ La obra propone otra opción para un héroe. Exige al mismo tiempo que el espectador no crea siempre lo que se presenta como cierto. Exige un análisis sobre el hecho.

Punto 5

El teatro documento intenta conservar la actualidad en su forma de expresarse. Sin embargo, al componer el material para una representación cerrada, estará sometido a unas condiciones distintas a las que rigen para la acción política inmediata. El escenario no muestra ya la realidad momentánea, sino la copia de un fragmento de realidad, arrancado de la continuidad viva.

Partiendo de la idea que el teatro documento es ante todo una obra de arte y, como tal, pondera elementos propios para presentarse ante un público, siempre echará mano de los elementos artísticos necesarios, en este caso, la obra requiere de un espacio; el teatro, con una iluminación, vestuario y escenografía específica para el montaje, que no siempre tiende a ser un reflejo exacto de la realidad pero con pocos elementos puede hacerse sentir la esencia del espacio donde acontece el hecho. Leñero propone un espacio “escueto, casi vacío. A lo sumo una plataforma elevada a escasa altura. Sobresale a la izquierda, hacia proscenio, un atril que soporta un libro de grandes dimensiones.”¹³⁶ En cada escena Leñero sugiere elementos simples que den la idea del espacio y el tiempo en que se lleva a cabo la acción, destacando principalmente el diálogo. Asimismo el lenguaje también se adecuó, haciéndolo un poco más contemporáneo para la mejor comprensión del espectador.

Punto 6

El teatro documento no puede rivalizar con el contenido de realidad de una auténtica manifestación política. Jamás alcanza el nivel de las manifestaciones dinámicas de opinión que se desarrollan en el escenario de la opinión pública.

¹³⁵ Jaqueline E. Bixler.” La (des) autorización de la historia”, *Lecturas desde afuera. Ensayos sobre la obra de Vicente Leñero*, p. 213.

¹³⁶ Vicente Leñero. *La ruta crítica de Martirio de Morelos*, p. 52.

El teatro documento será siempre un producto artístico y debe convertirse en producto artístico si quiere tener derecho a existir.

Esta obra fue representada dentro de un teatro, en una institución educativa, con escenografía y actores, dirigida por un director profesional y experimentado, que cumplió con un número de representaciones, no podría ser considerada como un acto político en sí mismo, pues nunca se tuvo la idea de salir a las calles o propiciar una manifestación pública que partiera de los objetivos principales de la obra. Leñero menciona el asunto en una entrevista: “Yo no pienso tanto en una función social, sino en una función artística que, por supuesto, implica lo social, pero no es una función propagandística, por así decirlo.”¹³⁷ *Martirio de Morelos* es un producto teatral inscrito en lo artístico. Independientemente de lo que la representación haya suscitado en el ámbito cultural y político.

Punto 7

Un teatro documento que desee ser ante todo un foro político y que renuncie a unos resultados artísticos, se pone a sí mismo en entredicho. Sólo cuando a través de su actividad de crítica ha convertido una materia real experimentada en un recurso artístico, sólo entonces puede ganar plena validez en la confrontación con la realidad. En este escenario, la obra dramática puede convertirse en un instrumento capaz de moldear la opinión política.

Algunos críticos ven en la obra de Leñero más un asunto histórico o político, olvidando que es una obra de teatro y que se encuentra en el rubro del arte. Leñero no presenta un hecho histórico o político como tal, sino una obra de teatro basada en hechos y documentos reales pero adaptados a una interpretación artística por parte de un grupo teatral. Al mismo tiempo despierta en el público un ambiente de crítica y reflexión que provoca una revisión de los hechos y de la imagen de Morelos como héroe nacional. No

¹³⁷ Alicia Quiñones. “El teatro documental de Vicente Leñero”, *Paso de gato. Revista mexicana de teatro*, p. 44.

porque deje de serlo, sino porque le otorga un carácter más humano, más cercano. “Para mí, la palabra en el teatro es la de reflexionar.”¹³⁸

Asimismo la obra *Martirio de Morelos* tomó relevancia ante un hecho político que acontecía en el momento en que fue estrenada. Miguel de la Madrid tomó como afrenta el montaje de la obra de Leñero, y así lo hizo saber en un discurso que se llevó a cabo el 30 de septiembre, en un acto conmemorativo por los 217 años del natalicio de José María Morelos y Pavón, al pie del monumento erigido al prócer en la Plaza de la Ciudadela. En el acto, el presidente de la Gran Comisión del Senado, Miguel González Avelar, leyó un escrito que aludía directamente a la obra *Martirio de Morelos*.¹³⁹

Punto 8

La fuerza del teatro documento no se sitúa en el centro del acontecer, sino que adopta la posición del que observa y analiza. Mediante la confrontación de detalles contradictorios, llama la atención sobre un conflicto existente, que luego, sirviéndose de los documentos reunidos, intenta llevar a una propuesta de solución, a un llamamiento o a una cuestión fundamental.

Esta cuestión fundamental planteada en la obra es el temor que presenta un hombre de carne y hueso frente a sus captores y cómo lo lleva a contradecirse, a delatar y pedir por su vida por medio de la abjuración, pero, “Leñero no se interesa tanto en la debilidad final de Morelos como en el poder de las instituciones que lo aplastaron y, aún más importante, en la capacidad de las instituciones actuales de dictar las opiniones públicas.”¹⁴⁰

La propuesta de la obra va encaminada hacia el análisis actual, el público debe cuestionarse sobre la manipulación de la información que nos brindan los medios de comunicación y los historiadores. Cómo se ha manipulado la información tanto histórica o sobre los hechos que acontecen cotidianamente. El personaje de Lector confronta constantemente, no sólo a Morelos, también al

¹³⁸ *Ídem.*

¹³⁹ Véase nota 125.

¹⁴⁰ Jaqueline E. Bixler.” La (des) autorización de la historia”, *Lecturas desde afuera. Ensayos sobre la obra de Vicente Leñero*, p. 214

público, con su lectura directa del enorme libro que se mantiene en el proscenio. Se da a entender que este libro es el que contiene la historia oficial, basada casi toda en los escritos de Lucas Alamán. Es ahí donde la duda logra que el espectador reflexione dentro de su propia realidad. Entonces el que Morelos haya traicionado a la causa pasa a segundo plano y surge una discusión.

Punto 9

El teatro documento presenta unos hechos a dictamen. A una de las partes, el acontecimiento la beneficia. A otra parte la perjudica. Los dos bandos se enfrentan entre sí. Se presentan visiones de desigualdad concretas que exijan una intervención inmediata. Se comparan afirmaciones con situaciones reales. Unos personajes auténticos son definidos como representantes de determinados intereses sociales. No se exponen conflictos individuales, sino comportamientos social y económicamente condicionados. El teatro documento se interesa por lo ejemplar, no trabaja con caracteres escénicos ni con descripciones de ambiente, sino con grupos, campos de fuerza, tendencias.

Como se plantea en la obra, los hechos conservan la forma de un juicio, lo que permite que los hechos estén sujetos a dictamen, no sólo por parte de los involucrados, también se logra que el espectador vaya formándose uno propio. Efectivamente a una de las partes le beneficia el veredicto contra Morelos; a la parte acusatoria, en función de la lucha independentista. Acabar con Morelos es importante para el ejército realista, el grupo de poder. La desigualdad está manifiesta en cuanto a la defensa que no se logra de la mejor manera.

Defensor 2: Para fundamentar mi defensa necesito que usted me haga una promesa, señor Morelos.

Morelos: ¿Otra defensa? Nadie puede defenderme ya.

Defensor 2: Yo voy a hacerlo, y pienso apoyar mi alegato en las muestras de arrepentimiento que dio durante el interrogatorio.

Morelos: ¿Le pareció un hombre arrepentido?¹⁴¹

¹⁴¹ Vicente Leñero. *La ruta crítica de Martirio de Morelos*, p. 94.

Morelos lucha solo contra un rival poderoso, de hecho podría decirse que casi no lucha contra él, pues la ventaja lo aleja de la posibilidad de ganar. A Morelos se le ve derrotado aún antes de que se le declare culpable.

La confrontación que se crea entre Morelos y el personaje Lector, logra que el espectador comience a tomar conciencia de la información oficial promovida en la escuela y con la cual se ha formado a todos los ciudadanos. Esta nueva visión de Morelos es comparada con la existente en el gran libro que maneja Lector, como la historia oficial. “[...] es esta yuxtaposición de la historia establecida y la desconocida la que obliga al público a reconocer la distancia entre ellas y así producir el efecto deseado por el dramaturgo.”¹⁴²

Morelos es un representante social, pues se hace hincapié en su papel de líder de una causa, de un sector de la sociedad, en este caso de los insurgentes.

Morelos: Admito que la adhesión del pueblo se debió en mucho a mi sacerdocio.

Inquisidor 1: ¿Lo admite?

Morelos: Sí. Traté de persuadirlos, porque yo lo estaba, de que la guerra tenía que ver con la defensa de nuestra religión.[...]

Inquisidor 1: ¿Se da usted cuenta, señor Morelos, de lo que significa haberse valido de la autoridad moral de su sacerdocio para infundir tales ideas en el pueblo?

Morelos: Aunque yo no hubiera sido sacerdote la causa habría convencido al pueblo porque considerábamos que era una causa de justicia.¹⁴³

No se cuestiona su psicología, si no su actuar frente a los grupos que representa y las consecuencias que resultan. En la obra Morelos representa la lucha armada de los sometidos, contra los realistas-grupos de poder, la psicología de Morelos pasa a segundo plano.

¹⁴² Jaqueline Bixler, *op., cit.*, p. 216.

¹⁴³ Vicente Leñero, *op., cit.*, p. 88.

Punto 10

Muchos de los temas del teatro documento no pueden conducir a otra cosa que a una condena. En su descripción sobre los hechos es lícita la técnica de un dibujo en blanco y negro, sin el menor rasgo condescendiente en el bando de los violentos, y con toda la solidaridad posible para el bando de los expoliados.

Como en todo juicio, existe un sentenciado y ése es Morelos. No puede existir un juicio donde la sentencia quede a medias, o se libera o se castiga. Morelos es triplemente castigado: la Inquisición, los clérigos y los realistas lo condenan a muerte a pesar de ofrecer delatar a sus compañeros y sus posiciones.

Auditor (*leyendo un papel*): El reo ha propuesto al excelentísimo señor Virrey, que, como se le perdone la vida, descubrirá planes con los que en poco tiempo se pacifique la América. (*Pausa*) La frase consta en el alegato de su defensor.

Morelos: Si hablo ¿no seré fusilado?

Auditor: La sentencia definitiva corresponde únicamente al Virrey. [...]

Morelos: ¿Llevará mucho tiempo?

Auditor: Eso depende de usted, señor Morelos.

Eclesiástico: Nada más lo necesario.

Morelos (*Mira de soslayo, como lo hará varias veces durante el interrogatorio, al Lector que se encuentra frente al atril*): ¿Qué necesitan saber?¹⁴⁴

Esa “debilidad” de Morelos es capaz de crear empatía frente al público y aún frente al propio dramaturgo: “Cuando leí los documentos de Morelos estaba realmente sorprendido, no lo podía creer. Y me entró así como una especie de conmiseración y de identificación.”¹⁴⁵ Morelos es engañado, manipulado y finalmente condenado por sus captores a pesar de informar todo lo que sabía sobre las posiciones de los insurgentes.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 98.

¹⁴⁵ Vicente Leñero. “Entrevista a Vicente Leñero”, Kirsten F, Nigro. *Teatro documental. Vicente Leñero*, p. 21.

Punto 11

El teatro documento puede adoptar la forma de un tribunal. Tampoco en este caso tiene por qué aproximarse a la autenticidad de un tribunal tal cual. En cambio puede dar una interpretación original de las cuestiones y momentos de agresión que se produjeron en la sala de sesiones. Las figuras que aparecen se sitúan en un contexto histórico. Se pierden los momentos de sorpresa, el color local, lo sensacional; se gana lo que tiene una validez general. Puede equiparar al público con los acusados o los acusadores.

En la obra, no todo el tiempo del juicio está planteado como lineal, Leñero escoge utilizar saltos de tiempo para confrontar a sus personajes Morelos y Lector y así enfatizar los cuestionamientos que se llevan a cabo en cada juicio al que es sometido Morelos. Tampoco los personajes que interrogan están planteados como en un juicio realista (de realidad), pues el espacio es sugerido y deja al director la posibilidad de mostrarlo de la mejor manera para destacar el hecho mismo, más que la forma. “Se trata de renunciar a la verosimilitud acartonada del teatro burgués. Apenas unas cuantas estructuras, una mesa en proscenio y luces cenitales. Este teatro ha renunciado al espectáculo a favor de lo que es necesario decir.”¹⁴⁶

Desde que el público decide asistir a presenciar esta obra, ya de antemano sabe en lo que acabará, pues para nadie es sorpresa que el protagonista muera, así que el interés del público radica en la manera en que el autor va a mostrar los últimos días de Morelos y que este hecho pueda causar una reflexión sobre lo acontecido. No sólo en el plano de la historia de Morelos, también para reflexionar sobre la información que se ha mantenido oculta o no revelada en cuanto a nuestros próceres.

¹⁴⁶ Bruce Swansey. “Prólogo para la edición de obras de teatro de Vicente Leñero.” *Teatro completo. Tomo 1*, p. 11.

Punto 12

Ejemplos para la elaboración formal del material documental:

- a) Noticias y fragmentos de noticias ordenadas en periodos cronológicamente bien medidos. A una cita sigue la descripción de una situación. Variaciones sobre un tema. Desarrollo gradual de un proceso.
- b) Las figuras se caricaturizan, las situaciones se simplifican drásticamente. Introducción de coro y pantomima. Interpretación gestual de la acción. Acompañamiento instrumental. Efectos sonoros.
- c) Interrupciones de la información. Incluso de una reflexión, un monólogo, una visión retrospectiva, un comportamiento contradictorio. Estas rupturas en el transcurso de la acción, producen inseguridad, que pueden tener el efecto de un shock, muestran cómo un individuo o un grupo son afectados por los acontecimientos.
- d) Disolución de la estructura. No hay un ritmo calculado, sino material en bruto en la exposición de una situación revolucionaria o en la descripción de una lucha social. Cuanto más denso sea el material, más necesario es conseguir una visión de conjunto, una síntesis.

La obra está basada en documentos existentes referentes a un hecho histórico. Se hizo la recopilación de materiales, tanto los oficiales como los menos accesibles al público general. Estos documentos referidos al caso de la aprehensión de José María Morelos y Pavón y los procesos que enfrenta por traición.

Toda la acción se simplifica y en lugar de utilizar varios espacios cargados de elementos para mostrar los lugares donde estuvo preso, el espacio adquiere una idea sencilla y abierta en cuanto a escenografía que está apoyada por cambio de luces, más que nada. Existe música ejecutada en el momento y varios actores “doblan” personajes obviamente.

Cuando la acción de un interrogatorio cambia, aparece un personaje: Lector, a cuestionar a Morelos. De igual manera Morelos se acerca a Lector y le

hace preguntas que salen del contexto temporal de la obra, pues Lector es contemporáneo al público, no a Morelos.

Existen momentos dentro de la obra donde Morelos habla como en un soliloquio para explicar algunos episodios de su vida o de la lucha independentista. En otros momentos se inserta una canción o al finalizar la primera parte de la obra, por ejemplo, Morelos toma la pluma para firmar su declaración:

Morelos firma donde le indica el Secretario y le devuelve la pluma. Salen del escenario el Auditor, el Eclesiástico y el Secretario. Morelos permanece inmóvil mirando la mano con la que ha firmado.

Lector (desde el atril): Carlos Pellicer.

Al oír la voz de Lector, Morelos vuelve rápidamente la cabeza hacia el atril.

Lector (leyendo pausadamente):

Imaginad:

Una espada en medio de un jardín.

Eso es Morelos.

Tú fuiste una espada de Cristo
que alguna vez, tal vez, tocó el demonio.

Gloria a ti por la tierra repartida.

Piedad por tu crueldad de mármol negro.

Gloria a ti porque hablaste tu voz diciendo América.

Piedad por tu flaqueza en el martirio.¹⁴⁷

Este poema enfrentado a la acción reciente de Morelos crea un contrapunto y al mismo tiempo rompe la estructura temporal.

Punto13

Los intentos del teatro documento por conservar una forma de expresión convincente se une a la búsqueda de un lugar apropiado de representación.

¹⁴⁷ Vicente Leñero. *La ruta crítica de Martirio de Morelos*, p.102.

Éste debe tener acceso a fábricas, escuelas, campos de deporte, salas de reunión. Debe poner en constante discusión sus propios medios y crear nuevas técnicas que se adapten a situaciones nuevas.

En este sentido la obra logró ser presentada en un espacio universitario de bajo costo, pero no logró la difusión que se esperaba pues fueron únicamente 50 funciones. Por lo tanto no fue vista por el público masivo que se había planteado o que se esperaría. Un grupo de intelectuales colegiados que pudo verla y discutirla en algunos medios de comunicación causó opiniones encontradas dentro del sector intelectual así como político por el intento de censura que ocurrió días antes del estreno.

[El estreno] Se efectuó el sábado 24 de septiembre a las nueve de la noche después de una semana en la que menudearon en la prensa artículos que reprobaban todo intento de censura en la UNAM. Escritores como José Emilio Pacheco, José María Alponente, Fernando Benítez, José Luis Martínez, Tomás Mojarro, Enrique Semo, José Antonio Alcaráz, Miguel Ángel Granados Chapa...defendieron el derecho a cuestionar en el teatro a nuestros héroes, ¡no faltaba más!¹⁴⁸

Se debe reconocer que el montaje en sí mismo careció de varias características que el mismo teatro documento y en especial Leñero había pensado o imaginado para la representación. Luis de Tavira como director tuvo algunas confrontaciones al respecto, así lo menciona Leñero en *La ruta crítica de Martirio de Morelos*:

El juicio de Morelos era al fin y al cabo un suceso íntimo en el que el sacerdote se enfrentaba a su propia conciencia, a sus miedos; era, en este sentido, una obra hacia adentro. Y Tavira me hablaba de una obra hacia afuera: caballos, cañones, batallas, cohetes.¹⁴⁹[...] a mí me parecieron muchísimos [cambios] y de momento sentí que ese trabajo nada tenía que ver conmigo.

—No es cierto —corrigió Tavira—. En lo fundamental, en su espíritu sigue siendo tu obra.

¹⁴⁸ Vicente Leñero. *Vivir del teatro II*, p. 49.

¹⁴⁹ Vicente Leñero. *Op., cit.*, p. 23.

Discutimos un buen rato. Él habló del teatro de director y yo del teatro del escritor, hasta que nos cansamos. No llegamos a un acuerdo, pero sentí que me había ganado la alegata.¹⁵⁰

Es por ello que Leñero insistió en que junto a su nombre, en el programa de mano, se indicara: “Versión de de Luis de Tavira y Arturo Beristáin”, éste último un actor que ayudó a Tavira a cambiar algunos elementos de la obra. Es por ello que la parafernalia que utilizó Tavira hizo imposible la movilidad de la obra para que llegara a un público más amplio. Y no sólo eso, desde mi punto de vista el montaje no cumplió en su totalidad con las necesidades propias de un teatro documental.

Punto 14

El teatro documento es posible cuando existe como grupo de trabajo estable, adoctrinado política y sociológicamente y es capaz de una investigación científica con ayuda de un abundante archivo. El teatro documento aboga por la alternativa de que la realidad, por impenetrable que se haga a sí misma, puede ser explicada en todos sus detalles.

El grupo que montó la obra no era un grupo estable que se dedicara a montar obras de corte documental propiamente. En 1981 Luis de Tavira era director del Centro Universitario de Teatro (CUT) y tenía un grupo de Teatro Épico, lo más cercano a documental, es por eso que Leñero le ofreció dirigir la obra. Cuando completó el elenco y tuvo el tiempo para llevar a cabo el montaje, ya era 1983.

Tavira había sometido a sus actores y colaboradores a clases de historia de México. Llevó conferencistas y dedicó varias sesiones, como en un seminario, a analizar la trayectoria del héroe y estudiar sus documentos.¹⁵¹

No puede negarse que el grupo de actores involucrados se dedicó a investigar sobre el caso, no sólo en cuanto a historia se refiere, también en el sentido de lo

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 25.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 35.

que significa el teatro documental, aún así este punto no se cumple en su totalidad.

Después de aplicar estos catorce puntos, se puede comprobar que la obra como texto cumple con la mayoría para ser inscrita dentro del género del teatro documental. En donde recae la duda es precisamente en la concepción del director a la hora de visualizar el montaje.

Conclusiones

Es innegable la influencia de autores teatrales como Piscator, Brecht, Artaud y Weiss que a principios del siglo XX experimentaron con técnicas y teorías, guiados por un interés de tipo social para lograr un acercamiento hacia el conocimiento de su historia. Uno de sus objetivos fue crear una conciencia por medio del análisis; adquirir una postura frente a su situación social y política. Es así que nace el teatro político-documental.

El arte dramático puede funcionar como un reflejo de la sociedad, un espejo donde los personajes viven historias semejantes y toman decisiones, buenas o malas, pero que mueven al espectador. Estos autores no son los únicos en promover el teatro político y documental, pero su influencia se hace evidente en el desarrollo del teatro contemporáneo.

Si se hace una revisión de la historia del arte dramático se aprecia la trascendencia de estos autores y cómo, tras las dos grandes guerras, siguen con su investigación. Brecht por ejemplo, desarrolla su propuesta de un teatro *épico*. Artaud, por su parte, continúa la búsqueda de la verdad por medio del absurdo y el *teatro cruel*. Peter Weiss, el más joven, retoma gran parte de las ideas principales del teatro político para resumir el trabajo propuesto desde Piscator.

Tiempo después, el teatro político llega a Latinoamérica, y es precisamente por medio de Peter Weiss, quien viaja a Norteamérica. Esto no quiere decir que autores como Hochhuth o Kipphardt, no trabajaran en su concepto de teatro documental en Alemania, pero Weiss se encarga de darle una mayor proyección en América, no sólo mediante sus piezas teatrales, también con sus artículos y creación artística en general. Weiss retoma el concepto de teatro político para proponer de manera más clara el de teatro documental. Así es como llega a América del Sur donde el momento histórico favorece las nuevas expresiones artísticas relacionadas con el tema político y social, pues América Latina estaba pasando por una serie de cambios sociales,

los mismos que ayudan a tener una disposición artística abierta para recibir ideas innovadoras de Europa.

Desde la Revolución Cubana hasta las revueltas estudiantiles en diferentes países latinoamericanos, se abren foros de discusión, no sólo en el arte dramático, también en otras ramas del arte, como la música y la pintura, la danza, la literatura. Una época de efervescencia latina que lucha contra dictaduras y represión social. Así es como el teatro político-documental se inserta en la creación latinoamericana. En un principio es visto como teatro-denuncia que la juventud toma para difundir conciencia social, al mismo tiempo que intenta hacer evidentes las nuevas formas de expresión artística.

Cada país toma del teatro documental lo que necesita para complementar los objetivos en su afán por lograr un cambio social. Así como en Colombia Enrique Buenaventura desarrolla la Creación Colectiva o en Brasil surge el Teatro del Oprimido con Augusto Boal, México no es la excepción. En México aparece el teatro documental como tal. Término que retoma y re contextualiza Vicente Leñero, quien bajo esta estructura dramaturgica ha llegado a convertirse en uno de los dramaturgos más importantes de México y a quien se le atribuye, en gran medida, no sólo el concepto de teatro documental latinoamericano, también el planteamiento de la nueva dramaturgia mexicana.

Vicente Leñero inicia como dramaturgo después de ser ingeniero, periodista y escritor de narrativa. Como él mismo apunta, “llegué tarde al teatro”. Su desarrollo como dramaturgo apegado al realismo ha sido reconocido por varios autores y directores, es visto como un autor innovador en su momento. Ha propuesto la teatralidad basada en el texto más que en la grandilocuencia del espectáculo o la idea de escenografías convencionales, y ha trabajado al lado de directores de escena en la construcción de una dramaturgia propositiva al servicio del escenario. Pero una de sus mayores aportaciones radica en su propuesta de teatro documental.

No podría decirse que Leñero es un autor muy prolífico, pero el hecho de que cada obra haya sido representada ante un público, habla de la intención del dramaturgo para lograr los montajes, pues las veintitrés obras originales

que componen su trabajo dramaturgico también han sido editadas y publicadas.

Leñero habla en sus tres tomos de *Vivir del teatro* sobre las dificultades a las que se enfrentó durante su vida de escritor dramático, quizás ésta sea una razón por la cual ya no esté interesado en escribir teatro, por la energía que en su momento tuvo que invertir para lograr el montaje de cada obra. Como autor se interesa por la investigación para llegar a fondo sobre un asunto histórico que ponga en duda la veracidad de las instituciones en la divulgación de la verdad. Procura un cuestionamiento, crea duda; incomodidad para el gobierno o las instituciones eclesiásticas. Dentro de su teatro, Leñero no propone soluciones claras, ni pretende mostrar la versión “real”. Se encarga simplemente de analizar y presentar un hecho para que el espectador asuma una postura. En su teatro existe cierta incomodidad que promueve la discusión. Ese es el objetivo del teatro documental basado en los textos de Piscator y Weiss.

A lo largo de 30 años de carrera como dramaturgo, marcó cambios importantes en el rumbo del teatro mexicano no sólo como representante formal del teatro documental en Latinoamérica, alentó a otros para escribir teatro. Una generación de escritores como Víctor Hugo Rascón Banda, Tomás Urtusástegui, Estela Leñero, Leonor Azcarate, Jesús González Dávila, Sabina Bergman, por mencionar algunos, han pasado por los consejos y enseñanzas de este maestro que sigue conduciendo un taller de creación literaria. Ésta es la manera que tiene de seguir en contacto directo con la creación dramática.

La obra de *Martirio de Morelos* es representativa del género documental. En su momento causó controversia, hubo censura. Finalmente Leñero menciona que éste es uno de los principales cometidos del teatro documental. Dentro de la obra se muestran los últimos días del héroe patrio y mediante el acercamiento a los documentos, Leñero descubre la humanidad del prócer. Uno de los puntos medulares de la obra que logra escandalizar al gobierno en turno, es la posible “traición” de Morelos frente a los grupos de poder de ese momento histórico. Situación ética donde se discute la posibilidad de que a Morelos le

interesa más ganar la vida eterna que el perdón “terrenal”, tal vez por eso es que confiesa y pretende pedir perdón a los representantes de la corona en México. Otro tema que causa incomodidad, es la discusión sobre su sexualidad. Morelos tiene varios hijos con diferentes mujeres y así lo acepta en el interrogatorio. El hecho visto en el contexto social del montaje de la obra, en los años ochenta, también es un punto que sobresalta no sólo al gobierno, también a la iglesia. La propuesta es clara: analizar el evento.

El análisis es una de las aportaciones innovadoras dentro del contexto teatral de los años ochenta. Su audiencia es tocada de una manera distinta, pues el sentido del teatro no documental se centra en otros aspectos donde pocas veces se hace mención al tema social y político con miras a tomar una postura frente al hecho que se presenta. El teatro documental representa un avance dentro de la historia del teatro mexicano pues aporta no sólo nuevas formas de presentar un tipo de teatro, también una manera de tomar conciencia frente a situaciones sociales o políticas que se dan por hechas. Si bien es importante destacar el momento histórico por el que pasaba México y Latinoamérica, también es importante reconocer la trascendencia que a la larga originó el teatro de corte social-político-histórico y que fue transformándose a lo largo de los años para devenir en lo que hoy podemos apreciar en la cartelera. Ante este hecho, valdría la pena investigar el fenómeno completo en otro momento y poder entender más claramente el camino por el que transitó, años después, el teatro documental y sus autores.

Peter Weiss apunta la discusión y el análisis como objetivos del teatro documental, asimismo, otras características que integran su propuesta se presentan en catorce puntos que esquematizan este subgénero. La obra *Martirio de Morelos* cumple casi en su totalidad con cada punto, es así que Vicente Leñero inscribe parte de su obra dentro de la historia del teatro mexicano como representante formal del teatro documental en Latinoamérica y el mundo de habla hispana.

Bibliografía

ADAME, Domingo. Coord. *Vicente Leñero. Ensayos sobre su obra dramática.* México, Universidad de las Américas-Puebla, 1994.

ADAME, DOMINGO Y OCTAVIO RIVERA. “El espacio escénico en la obra dramática de Vicente Leñero”. *Vicente Leñero. Ensayos sobre su obra dramática.* Domingo Adame Coord., México, Universidad de las Américas-Puebla, 1994.

ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble.* Barcelona, Edhasa, 1978.

ARTILES, Freddy. *La maravillosa historia del teatro.* La Habana, Editorial Gente Nueva, 1989.

BOAL, Augusto. *Teatro del oprimido 1. Teoría y práctica.* México, Nueva Imagen, 1980.

BRAVO-ELIZONDO, Pedro. *Teatro documental latinoamericano, Tomo I.* México, UNAM, 1982.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro 1.* Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973.

BROM, Juan. *Esbozo de historia universal.* México, Grijalbo, 2009.

CASTRI, Massimo. *Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud.* Madrid, Akal Editor, 1978.

DESUCHÉ, Jaques. *La técnica teatral de Bertolt Brecht.* Barcelona, Oikos-Tau Ediciones, 1968.

El cine. Barcelona, Larousse, 2002.

Escénica. Revista de teatro de la UNAM/Difusión Cultural. Núm., 2. México, agosto 1982.

HAIKUK, Manfred. *Peter Weiss: una estética de la resistencia.* Madrid, HIRU, 1996.

- HARO, Eduardo. Prol. *El caso Oppenheimer* de Heinar Kipphardt. Barcelona, Aymá Editora, 1966.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte II*. Madrid, De Bolsillo, 2005.
- Historia de la filosofía. Tomo III*. Madrid, Espasa-Calpe, 1983.
- Historia del teatro*. Madrid, Biblioteca Temática UTEHA, 1980.
- LARROYO, Francisco. Estudio introductorio a *Crítica de la razón pura*, Emmanuel Kant, México, Porrúa, 1991.
- LEÑERO, Vicente. “¿Por qué un teatro documental?” *Vida literaria*, núm. 4, México, Asociación de Escritores de México, mayo 1970, pp. 8-9.
- *Martirio de Morelos*. México, Seix Barral, 1981.
- *Teatro Completo. Tomo I*. México, UNAM, 1982.
- *Vivir del teatro I*. México, Joaquín Mortiz, 1982.
- *Vivir del teatro II*. México, Joaquín Mortiz, 1982.
- “El texto dramático en la polémica de la teatralidad. Un punto de vista en la revisión de los espectáculos teatrales del Décimo Festival Cervantino.” *Escénica*, primera época, núm., 2, 1989, p. 22.
- *La ruta crítica de Martirio de Morelos*. México, Océano, 1985.
- *Teatro documental*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- *La inocencia de este mundo*. México, UNAM, 2002.
- *Teatro completo. Tomo I*. México, FCE, 2008.
- *Teatro completo. Tomo II*. México, FCE, 2011.
- *Vivir del teatro III*. México, FCE, 2012.

- NIGRO, Kirsten F. *Lecturas desde afuera. Ensayos sobre la obra de Vicente Leñero*. México, El Milagro-UNAM, 1997.
- “A fact is not a fact: Leñero’s Documentary Drama.” MLA Convention. Washington D.C., Dec., 1984, p.6. Manuscrito sin publicar.
- MARTÍNEZ, Alegría. “Entrevista a Vicente Leñero”, *Paso de gato. Revista mexicana de teatro*. Año 6, núm. 32, marzo 2008, p. 7.
- MENDOZA-LÓPEZ, Margarita. *Primeros renovadores del teatro en México. 1928-1941*. México, IMSS, 1985.
- PARTIDA TAYZAN, Armando. *Dramaturgos mexicanos 1970-1990*. México, CITRU-INBA, 1998.
- *Se buscan dramaturgos. Entrevistas. Tomo I*. México, CONACULTA, FONCA, INBA, CITRU, 2002.
- *Se buscan dramaturgos. Panorama crítico. Tomo II*. México, CONACULTA, FONCA, INBA, CITRU, 2002.
- PELÁEZ, Silvia. *Oficio de dramaturgo*. México, Editarte, 2002.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1973.
- Prólogo. *El vicario* de Rolf Hochhuth, México, Colección Norte, 1964.
- PELLETIERI, Osvaldo. Coord. *Teatro latinoamericano de los 70*. Buenos Aires, Corregidor, 1995.
- QUIÑONES, ALICIA. “El teatro documental de Vicente Leñero.” *Paso de gato. Revista mexicana de teatro*. Año 8, núm., 41, abril 2010, p. 44.
- Rincón Pérez, David Apolinar. *El proceso de Franz Kafka*. México, Ediciones Coyoacán, 2005, contraportada.
- RIVERA, OCTAVIO. “La producción dramática de Vicente Leñero.” *Introducción. Vicente Leñero. Ensayos sobre su obra dramática*. Domingo Adame Coord., México, Universidad de las Américas-Puebla, 1994.

SÁNCHEZ-GAVITO, Alejandro. “Con mala fe y contra la verdad histórica actuó Leñero: Lemoine”, entrevista publicada en *El Día*, 11 de octubre 1983; en *La ruta crítica de Martirio de Morelos*, ed. cit., pp. 161-164.

SASTRE, ALFONSO. “Recuerdo y futuro de Peter Weiss en un mundo dividido”, *Peter Weiss: una estética de la resistencia*. Madrid, HIRU, 1996.

SWANSEY, BRUCE. “Prólogo para la edición de obras de teatro de Vicente Leñero.” *Teatro completo. Tomo 1*. Vicente Leñero, México, UNAM, 1982.

TAVIRA, Luis de. “Vicente Leñero: la expresión más radical de las posibilidades del realismo”, *Paso de gato. Revista mexicana de teatro*. Año 6, núm. 32, 2008, p. 11.

Teatro mexicano del siglo XX. Tomo I. Catálogo de obras teatrales, 1900-1986. México, IMSS, 1987.

Teatro mexicano del siglo XX. Tomo IV. Catálogo de obras teatrales, 1900-1990. México, IMSS, 1992.

VICENTE HERNANDO, César de. Coord. *Peter Weiss: Una estética de la resistencia*. Madrid, HIRU, 1996.

VILLEGAS, OSCAR. “Enajenación política.” *Vida literaria*, revista editada por la Asociación de Escritores de México. Vol., 1, núm., 4, mayo 1970, p. 13.

WEISS, PETER. “The materials and the models”, *Theatre Quarterly* 1. 1971, pp. 41-43.

Internet

“La nueva objetividad”, <<http://olga-totumrevolutum.blogspot.co>>_14 de julio 2012.

<www.biografiasyvidas.com/biografia/k/kipphardt.htm>, 31 octubre 2012.

<www.pim.unam.mx/catalogos/hyd/HYDVI/HYDVI0067.pdf>, noviembre 2012.

Yarza, Joaquín. “Nueva objetividad. Fuera máscaras”
<www.artehistoria.jcyl.es>, 1 diciembre 2012.

<www.occidenteladeriva.com/berlin-y-sus-teatros-v-schaubhune.html> 9 de
enero 2013.

Entrevista

LEÑERO, Vicente. Entrevista. Por Diana Patricia Benítez Rodríguez, San Pedro de los Pinos, Ciudad de México, 7 de noviembre de 2012.

Programa de mano de la obra *Martirio de Morelos*. Obra presentada en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario, UNAM. 1983.

Anexo I

Entrevista a Vicente Leñero por Diana P. Benítez Rodríguez. San Pedro de los Pinos, Ciudad de México, 7 de noviembre 2012.

1. Antes de escribir Pueblo rechazado (1968), ¿ ya existía un interés de tu parte para escribir teatro documental?

Había leído poco teatro en general y casi nada sobre teatro documental. Vi una obra que dirigió José Luis Ibáñez, *Asesinato en la catedral* (1957-1959), y me impresionó mucho. Estaba montada en los jardines de lo que era la escuela de arquitectura y hoy es el San Ángel Inn. Esa obra se me quedó muy grabada, y cuando escribí la obra *Pueblo rechazado*, pensando en Le Mercier, tenía de documental eso, pero para mí no asumía la categoría de documental, es decir, de llamar a la gente por su nombre. Hice una abstracción y esa fue la diferencia por lo que yo no considero plenamente a *Pueblo rechazado* como una obra de teatro documental. Pero cuando se montó la obra teníamos un grupo de teatro donde Enrique Lizalde propuso que hiciéramos puras obras de ese tipo, periodísticas, de hechos históricos. Entonces le pusimos al grupo Teatro Documental. Creo que *Pueblo rechazado* es titubeante dentro del género por no asumir los nombres reales de los personajes, que hubiera sido una bronca mayor. Era muy difícil, aunque tomaba casi todo de la realidad y cuando Le Mercier me protestaba porque no le había pedido su autorización para poner sus frases, entonces yo le decía: pero no es documental. Después de *Pueblo rechazado* planeé hacer una obra enteramente documental y fue cuando leí a Kipphardt que hizo una obra sobre el caso Oppenheimer. También leí *Marat Sade* (1964) y *La indagación* (1968) de Peter Weiss, que me impresionaron mucho. Alguien las puso por aquella época. Antes de que yo siguiera escribiendo me dio por leer mucho teatro documental, con fervor. Leí a Piscator

y toda la corriente de teatro documental. Entonces hice *Compañero* (1970), que creo salió mal.

2. ¿Qué fue lo que más te llamó la atención del caso *Le Mercier*?

Era un caso que había seguido con una visión periodística y como yo tengo muy poca imaginación, yo dije, éste es mi camino. Pensé en hacer el juicio a León Toral y la madre Conchita. Ése era muy fácil porque era tomar el juicio y reducirlo. Pensé en escribir una serie de juicios. Yo quería escribir el juicio de Hidalgo, cuando lo juzgan en Chihuahua, y un amigo historiador me dijo. “No, el juicio de Morelos es mejor, porque Morelos se raja al final”. Hice el de Morelos. Iba a hacer el de Cortés; hice una lista de juicios, pero no, ya no le llegué más. Hice *El juicio y Martirio de Morelos*. El proyecto general del teatro documental era muy riguroso, que nadie pudiera decir nada que no fuera real.

3. ¿Qué diferencia crees que existe entre teatro documental y teatro histórico?

Básicamente que el teatro documental es más periodístico y que debe conservar una cercanía con el tiempo del autor. El teatro histórico lo veo más encaminado a enaltecer la figura del héroe, del prócer en la historia, sin mencionar sus flaquezas.

4. Piscator y Brecht son los máximos representantes del concepto de teatro político, ¿con cuál de estos autores identificas más tu trabajo como dramaturgo?

Mi teatro está más encaminado a Piscator. Brecht utiliza más la imaginación para su propuesta dramática. Hace metáforas como en *La ópera de los tres centavos* (1928). Lo que más me interesa de Brecht es su apelación a la inteligencia, no a los sentimientos. Que el espectador vea fríamente las obras y juzgue los hechos, eso es un reto grande. Con el menor número de elementos, con lo más sintético de las situaciones. Este teatro que apela a la inteligencia me ha llamado mucho la atención, porque los sentimientos hacen variar las cosas. Esa corriente, que el espectador tome partido.

5. *Mucho se ha mencionado sobre la influencia religiosa en el teatro de Vicente Leñero, ¿qué vínculo existe entre la religión y el teatro documental desde tu punto de vista?*

Soy religioso, soy católico y estoy en contra de la jerarquía eclesiástica. Yo pienso que muchos atacan a los curas pero yo creo que los que tenemos más razón para hacerlo o criticarlos somos los mismos creyentes. Me irrita cuando cuestionan eso. Entonces nada más estoy buscando algo para chingarlos. Es un afán porque va en juego mi ideología y cuando siento que van a topar mi ideología, pues busco la oportunidad de escribir sobre ellos y no les gusta nada. Esa es una preocupación en mí.

6. *Piscator habla sobre la relación con Dios: “Para nosotros, el individuo en el escenario tiene una función social. No conserva una relación con Dios pues su relación con la sociedad se presenta en medio del escenario. Donde él aparece, representa a su clase.” Erwin Piscator, 1929. ¿Qué opinas al respecto?*

Primero que esto está buenísimo. Y no sólo se representa tu clase, también la ideología está reflejada en el teatro documental que trata de seguir todo lo que dice Brecht sobre ser objetivo. Narrar los hechos para que el espectador vea, piense, se convenza, conozca los hechos para tomar una postura ante el mundo. El asunto se complica cuando se toma un punto de vista, y el mío es analizar o humanizar a los personajes, discutirlos.

7. *¿Consideras que existe actualmente un teatro documental?*

No sé. Están más preocupados por inventar historias dentro del realismo. Una de mis grandes preocupaciones era llevar al extremo el realismo al teatro. Sin convenciones. Que si tienen que comer los actores en escena, coman, no que hagan como que comen, que si toman café, tomen o que si hay libros, sean libros realmente. Esa tendencia a copiar la realidad es también una de las preocupaciones del teatro documental. Tomar la historia y los hechos periodísticos lo más verosímil posible. No que parezca una mesa, que sea una mesa. Algo que me parece interesante es recordar a Ionesco y como se ha

interpretado. Dentro del teatro del absurdo él buscaba en los montajes el mismo absurdo de la realidad, entonces podía haber dos personajes sentados en una silla, hable y hable, pero vestidos de manera realista. Actualmente los ponen maquillados exageradamente y con trajes inventados, no común y corriente. La propuesta de Ionesco era llevar el absurdo a la realidad, que de lo real surgiera el absurdo, que ocurrieran cosas disparatadas pero en un ambiente como en el que uno vive.

8. ¿Qué sucedió con Martirio de Morelos?

Lo interesante de ese camino es que no es un teatro para dignificar personajes o héroes, como en un teatro histórico; para enaltecer a los personajes, sino para encontrar su humanidad. Me parecía extraordinario que Morelos se hubiera rajado. Pero entonces las objeciones que me hacían es que yo me estaba basando en documentos certificados hechos por los realistas y que quién me decía a mí que esos documentos no estaban modificados o deformados para fregarse a Morelos. Pero yo pienso que él se contradecía mucho por todo ese miedo que lo lleva a doblegarse y no sólo a darse cuenta de que su movimiento fracasó, un poco soberbio, sino a delatar a sus compañeros. Eso no lo podían haber hecho los realistas. Esos juicios a Morelos han servido para ver el camino que siguió. La única historia de Morelos es la que él cuenta sobre él mismo. No tenían los datos, no había periodistas, no sabían nada. Pero Morelos detalla mucho qué hizo y luego delata a cada compañero.

Miguel de la Madrid era su admirador. Todos los presidentes toman a un héroe como su santo patrón y Miguel de la Madrid tomó a Morelos, entonces siente que la obra está desmitificando a Morelos, pero la postura mía no era para deturpar a Morelos, sino para humanizarlo. Morelos es un personaje muy grato también para mí, pero claro, a nadie le gusta que desmitifiquen a su héroe, y por eso hubo tanto problema. El teatro documental sirve para exhibir la realidad. Es una preocupación realista. Aunque muchas de estas cosas no las hacía yo tan consciente. El hecho fue que la obra se convirtió en una afrenta a Miguel de la Madrid y es ahí donde cumplió su cometido.



Vicente Leñero

Programa de mano de la obra *Martirio de Morelos*, 1983.

El programa de mano adquiere relevancia para mostrar dos cosas: el deseo del autor para que junto a su nombre apareciera el de Luis de Tavira y Arturo Beristáin y para mostrar un programa de mano poco común, pues está documentado con la cronología de José María Morelos y Pavón a lo largo de once meses y tiempo después, en 1823, 1828, 1865, 1869, 1910 y 1925, varios sucesos relacionados con la vida y muerte del prócer.

MARTIRIO DE MORELOS

de Vicente Leñero / Versión de Arturo Beristáin y Luis de Tavira

Personajes

La historia

<i>Morelos</i>	Ramiro García
<i>Don Lucas</i>	Miguel Solórzano
<i>Los estudiantes de historia:</i>	
.....	Guillermo Díaz
.....	Luz García Lascuráin
.....	Ramiro García
.....	Carlos Mendoza
.....	Javier Ruiz de Velazco
.....	León Shlejter
.....	José Luis Yaber
<i>Tramoyista</i>	Rogelio Rojas

El virreinato

<i>Virrey Félix María Calleja</i>	Ignacio Retes
<i>Auditor de la Jurisdicción Real</i>	
<i>Miguel Bataller</i>	Juan Carlos Colombo
<i>Defensor José María Quilés</i>	Carlos Mendoza
<i>Secretario del auditor</i>	Guillermo Díaz
<i>Pintor, Maestro Mandujano</i>	José Luis Yaber
<i>Secretario del Virrey</i>	Rogelio Rojas

La iglesia

<i>Fiscal Inquisidor</i>	
<i>José Antonio Tirado y Priego</i>	Claudio Brook
<i>Eclesiástico de la Jurisdicción</i>	
<i>Eclesiástica Félix Flores Alatorre</i>	José de Santiago
<i>Inquisidor 1 Manuel Flores</i>	Juan de la Loza
<i>Inquisidor 2 Fray Domingo Barreda</i>	José Luis Yaber
<i>Inquisidor 3 Fray Luis Carrasco</i>	Miguel Solórzano
<i>Inquisidor 4</i>	Carlos Mendoza
<i>Inquisidor 5</i>	Juan Carlos Colombo
<i>Inquisidor 6</i>	Javier Ruiz de Velazco
<i>Inquisidor 7</i>	León Shlejter
<i>Inquisidor 8</i>	Ramiro García
<i>Alcalde de las cárceles de la</i>	
<i>Inquisición Esteban de Para y Campillo</i>	Rogelio Rojas
<i>Sacerdote P. Salazar</i>	Guillermo Díaz
<i>Secretario Eclesiástico</i>	José Luis Yaber

<i>Arzobispo, Pedro de Fonte /</i>	Claudio Brook
<i>Antonio Vergara y Jordán</i>	

El ejército

<i>Teniente/Coronel Manuel M. Concha</i>	Arturo Beristáin
<i>Teniente 2</i>	Carlos Mendoza
<i>Ingeniero Militar</i>	José de Santiago
<i>Agente de Inteligencia Militar</i>	Juan Carlos Colombo
<i>Tambor</i>	Carlos Mendoza
<i>Trompeta</i>	Juan de la Loza
<i>Soldado 1</i>	Lorena Brusoni
<i>Soldado 2</i>	Luz García Lascuráin
<i>Soldado 3</i>	Alejandra Flores
<i>Soldado 4</i>	Marco Vinicio Oliva
<i>Soldado 5</i>	Javier Ruiz de Velazco
<i>Herrero</i>	Rogelio Rojas
<i>Carnicero</i>	Ramiro García

Los insurgentes

<i>Insurgente 1</i>	Miguel Solórzano
<i>Insurgente 2</i>	Guillermo Díaz
<i>Insurgente 3</i>	Ramiro García
<i>Insurgente 4</i>	Luz García Lascuráin

<i>Insurgente 5</i>	León Shlejter
<i>Insurgente 6</i>	Javier Ruiz de Velazco
<i>La india</i>	Alejandra Flores

<i>Diseño de escenografía y</i>	
<i>vestuario</i>	José de Santiago
<i>Música original</i>	Luis Rivero
<i>Asesor coreográfico</i>	Tulio de la Rosa
<i>Diseño de iluminación</i>	Gabriel Pascal
<i>Sumarización</i>	Rodolfo Sánchez Alvarado
<i>Asistente de dirección</i>	José Luis Cruz
<i>Producción</i>	Francesca Saldívar
.....	Carlos Mendoza
.....	Patricia Eguía
.....	Luz García Lascuráin
<i>Coordinación</i>	Rogelio Rojas
PUESTA EN ESCENA	LUIS DE TAVIRA

Intérpretes musicales

Realizadores

Banda Sinfónica de Marina que dirige el Capitán Miguel Angel Guerrero Calderón

Conductor Leonardo Velázquez
Violoncello Jorge Carreón
Flauta Ana Fidelia y
 Gabriel Arteaga
Guitarra Carlos Velazco
Corno inglés Carlos Santos
Fagot Fernando Traba
Mandolina Enrique Carreón
Coro masculino dirigido por Miguel Cervera López
Coro de Niños del INBA dirigido por Felipe Ledezma
Voces femeninas Guadalupe de los Angeles
 y Teresa Valenzuela

Realización de escenografía Andamios Dalmine, S. A.
 Manuel Colunga y Cía.
 Candelario Medina
 Herrería San Rafael
Realización de vestuario María Mejía
 Sastrería Velazco
 María Cantinelli
 Marta
Iluminación Raúl López
Jefe Tramoya Manuel Colunga
Traspunte Matilde Kalfon
Coordinador de la Unidad Teatral Manuel Velazco
Pintura escénica Sergio Mandujano
 Asunción Ramírez
Oficiales de caballería Heriberto de Meza Padilla
 Alonso de Meza
Armas y efectos explosivos Alejandro Jara
Peluquería Tomás Escárcega
Sombrerería Gerardo Rebollo

Extractada de: José María Morelos y Pavón. Cronología.
 Por Virginia Guedea / UNAM / 1981

Cronología de Morelos / 1815

4 enero	Decreto de Félix María Calleja sobre el restablecimiento de la Inquisición. México.	17 mayo	Acuerdo de la Audiencia de México en el que se decidió mandar quemar los ejemplares de la Constitución de Apatzingán y se declararon traidores a los insurgentes. México.
9 enero	Informe del obispo de Michoacán, Manuel Abad y Queipo, dirigido a Félix María Calleja sobre el plan de devastación de José María Cos y José María Morelos. Valladolid.	26 mayo	Edicto del deán y cabildo de la Catedral de México que prohibía la lectura de la Constitución de Apatzingán. México.
11 enero	Oficio de Félix María Calleja dirigido a Agustín de Iturbide sobre las disposiciones dictadas en represalia al plan de devastación de los insurgentes. México. Los insurgentes entraron a Texcoco.	17 junio	El nuevo arzobispo, Pedro de Fonte, entró a la ciudad de México.
25 enero	Edicto de la Inquisición para que se denunciara a quienes hubieran expresado especies contrarias a la religión y al Santo Oficio. México.	22 junio	El obispo de Michoacán, Manuel Abad y Queipo, salió de Valladolid hacia Veracruz de regreso a España.
12 febrero	Carta de José Álvarez de Toledo dirigida al Presidente de los Estados Unidos de México, aconsejándole emprender una política de acercamiento con los Estados Unidos de América. Nueva Orleáns.	28 junio	Vicente Guerrero atacó Acatlán, defendido por Antonio y Miguel Flon.
15 febrero	Instrucciones de José Álvarez de Toledo dirigida al gobierno insurgente para obtener el reconocimiento de los Estados Unidos de América. Nueva Orleáns.	3 julio	Decreto del Congreso sobre las banderas nacionales de guerra paz y comercio, dado en Puruarán y refrendado por José María Morelos el 14 de julio. Decreto del Congreso sobre el escudo nacional, dado en Puruarán y refrendado por José María Morelos el 14 de julio.
25 febrero	Napoleón salió de la isla de Elba.	8 julio	Edicto del inquisidor Manuel Flores contra la Constitución de Apatzingán. México.
23 marzo	El arzobispo electo, Antonio Bergosa y Jordán, entregó el gobierno de la mitra al cabildo. México.	14 julio	Oficio de José María Morelos dirigido al Presidente de los Estados Unidos de América para que reconociera la Independencia de la Nueva España, y a José Manuel de Herrera como su ministro plenipotenciario. Puruarán.
15 abril	Una partida de insurgentes tiroteó la Villa de Guadalupe.		



20 julio	Informe del obispo de Michoacán, Manuel Abad y Queipo, dirigido a Fernando VII sobre el estado de la Nueva España, México.	2 noviembre	José María Morelos llegó a Atenango del Río. En ese vado pasó el río Mezcala.
31 agosto	Circular del Supremo Gobierno que declaraba fuera de la ley a José María Cos. Uruapan.		Manuel de la Concha y Eugenio Villasana se reunieron en Zazamulco.
1o. septiembre	Félix María Calleja dio a Agustín de Iturbide el mando de Guanajuato, Michoacán y el ejército del norte. James Madison, Presidente de los Estados Unidos, prohibió que en ese país se hicieran alistamientos y compras para ayudar a los insurgentes.	3 noviembre	José María Morelos llegó a Temalaca, donde dio un día de descanso a sus tropas. Manuel de la Concha llegó a la Hacienda de Tepecuacuilco.
6 septiembre	Decreto del Congreso para crear la Junta Subalterna que gobernase las provincias del centro, norte y occidente. Uruapan.	5 noviembre	José María Morelos y el Congreso salieron de Temalaca hacia Pilcaya.
6 octubre	En Boquilla de Piedras, Guadalupe Victoria recibió armas y parque que le envió José Álvarez de Toledo.		Manuel de la Concha llegó a Temalaca y atacó a José María Morelos cuando éste salía de la población. Morelos fue capturado cerca de Temalaca por Matías Carrasco, teniente de Tepecuacuilco, y llevado a Atenango del Río.
17 octubre	Napoleón fue confinado a la isla de Santa Elena.	13 noviembre	El Congreso nombró diputado a Ignacio Alas en sustitución de José María Morelos.
30 octubre	El realista José Joaquín Vega derrotó a Nicolás Bravo en Apaxtla, e informó a Eugenio Villasana que José María Morelos se hallaba en las alturas del Limón. Eugenio Villasana llegó a Cutzamala.	16 noviembre	El Congreso llegó a Tehuacán.
1o. noviembre	José Manuel de Herrera llegó a Nueva Orleans en misión diplomática.	19 noviembre	José María Morelos fue llevado de Temixco a Cuernavaca.
		20 noviembre	José María Morelos fue llevado de Cuernavaca a Huitzilac.
		21 noviembre	José María Morelos fue llevado de Huitzilac a San Agustín de Tlalpan, donde se quedó hasta esa noche en el convento de Santa Inés.



	Orden de Félix María Calleja dirigida a la Jurisdicción Real y Eclesiástica Unida para que formase la causa y degradación de José María Morelos. México.		Respuesta afirmativa a la petición del fiscal del Santo Oficio. México.
	Oficio de Félix María Calleja dirigido a los inquisidores para que recibiesen a José María Morelos en la cárcel de la Inquisición. México.	23 noviembre	Cala y cata de José María Morelos en la Inquisición. México. Primera y segunda audiencias de oficio y declaración de José María Morelos. México.
	Contestación del inquisidor Manuel Flores, al oficio de Félix María Calleja, sobre haberse dado ya las órdenes necesarias para recibir a José María Morelos en la cárcel de la Inquisición. México.		Defensa de José María Morelos hecha por José María Quilés ante la Jurisdicción Unida. Pidió se le perdonase la vida y ofreció la ayuda de Morelos para acabar con la insurrección. México.
	Se informó al arzobispo Pedro de Fonte que la Jurisdicción Unida formaría la causa de José María Morelos.		Nombramiento de la junta canónica para la degradación de José María Morelos. México.
22 noviembre	Oficio del arzobispo Pedro de Fonte dirigido a Félix María Calleja sobre la causa de José María Morelos. México. José María Morelos llegó a la ciudad de México a la una y media de la mañana y fue conducido a la cárcel de la Inquisición. Confesión de José María Morelos ante el auditor de Guerra Miguel Bataller y el provisor del arzobispado, Félix Flores Alatorre. México. Se nombró defensor de José María Morelos al licenciado José María Quilés. Petición del fiscal del Santo Oficio para que José María Morelos fuese reo de la Inquisición y no sólo depositado en ella. México.	24 noviembre	Acusaciones del promotor del arzobispado, José Antonio Tirado y Pliego contra José María Morelos. México. La junta de la Jurisdicción eclesiástica sentenció a José María Morelos a ser degradado. México. Petición del arzobispado Pedro de Fonte, los obispos de Oaxaca, Durango y otros eclesiásticos dirigida a Félix María Calleja para que no condenase a José María Morelos a la pena de muerte. México. Tercera audiencia de oficio de José María Morelos y audiencia de acusación. México. Parte del inquisidor Manuel Flores a Félix María Calleja sobre que José María Morelos podía atentar contra su vida. México.



- Declaraciones del cura José María Morales aprehendido con José María Morelos, sobre relaciones de los insurgentes con los Estados Unidos, fuerzas y recursos de los insurgentes, traslación del Congreso, gobierno eclesiástico, dudas sobre el regreso del rey y prisión de eclesiásticos. México.
- 26 noviembre** Declaración de José María Morelos sobre las fuerzas y jefes de los insurgentes, relaciones con potencias extranjeras recursos con que contaban y otros asuntos. México.
- El Santo Oficio dictaminó sobre el auto de fe de José María Morelos y dictó sentencia. México.
- 27 noviembre** José María Morelos fue declarado hereje por la Inquisición y sentenciado a reclusión perpetua en Africa, si no era condenado a la pena de muerte. México.
- Autillo y degradación de José María Morelos en el Santo Tribunal de la Fe. México.
- Instrucciones de Félix María Calleja dirigidas a Manuel de la Concha para el interrogatorio que debía hacer a José María Morelos. México.
- Orden para que la Inquisición entregase a José María Morelos a Manuel de la Concha. México.
- 28 noviembre** Primera declaración de José María Morelos ante Manuel de la Concha en la Ciudadela.
- 10 y 11 diciembre** Retracción firmada por José María Morelos. México.
- 12 diciembre** Escrito de José María Morelos para indicar a Félix María Calleja los lugares donde los insurgentes tenían guardado material y dinero. México.
- 20 diciembre** Félix María Calleja redactó la sentencia de muerte de José María Morelos. México.
- 21 diciembre** Manuel de la Concha notificó a José María Morelos su sentencia de muerte, en la Ciudadela.
- 22 diciembre** Se publicó la retractación de José María Morelos.
- José María Morelos fue fusilado en San Cristóbal Ecatepec a las tres de la tarde. Manuel de la Concha mandaba el destacamento. Fúe sepultado en la parroquia de ese lugar por el cura José Miguel Ayala.
- Se remitió al arzobispo Pedro de Fonte el dictamen del auditor de la Guerra Miguel Bataller y la sentencia de Félix María Calleja sobre José María Morelos.
- Orden dirigida al intendente de Valladolid para que confiscase una casa, propiedad de José María Morelos, en esa ciudad. México.
- Se publicó por bando un indulto concedido a los insurgentes por Félix María Calleja. México.
- 1823**
- 10. junio** El Soberano Congreso Nacional declaró beneméritos de la patria a los caudillos de la independencia y ordenó exhumar sus restos para que fuesen conducidos a México. México.



- 16 septiembre** Los restos de José María Vasconcelos y de otros caudillos de la independencia fueron conducidos a México. Los de Morelos fueron llevados de San Cristóbal de Ecatepec a la Villa de Guadalupe, garita de Peralvillo y templo de Santo Domingo, con honores militares.
- 17 septiembre** Misa celebrada en Santo Domingo en honor de los caudillos de la independencia. Después de la ceremonia, los restos de José María Morelos fueron depositados en la capilla de San Felipe de Jesús, en catedral. Más tarde fueron pasados al altar de los Reyes.
- 1828**
- 12 septiembre** El Congreso de Michoacán cambió el nombre de la ciudad de Valladolid por el de Morelia, en honor de José María Morelos.
- 1865**
- 30 septiembre** Maximiliano mandó erigir una estatua de José María Morelos.
- 1869**
- 17 abril** Decreto expedido por Benito Juárez para crear el estado de Morelos.
- 1910**
- 16 septiembre** El marqués de Polavieja, en nombre del gobierno de España, devolvió a México los uniformes de José María Morelos.
- 1925**
- 16 septiembre** Los restos de los héroes insurgentes fueron llevados a la Columna de la Independencia.



