



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

DIRECCION GENERAL DE EXTENSION ACADEMICA  
DEPARTAMENTO PARA ESTUDIANTES EXTRANJEROS

# EL TEATRO DE VICENTE LEÑERO

DONACION

T E S I S

Que para optar por el grado de:  
MAESTRIA EN LITERATURA LATINOAMERICANA

P r e s e n t a :

DIANNE MARIE WALL PAINTON



México, D. F.

1979

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

BIBLIOTECA SIMON BOLIVAR  
CENTRO DE ENSEÑANZA  
PARA EXTRANJEROS



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.



BIBLIOTECA SIMÓN BOLÍVAR  
CENTRO DE ENSEÑANZA  
PARA EXTRANJEROS

Donación a la Biblioteca Simón Bolívar

Dianne Wall  
28 febrero 1979

DONACION

## I N D I C E

INTRODUCCION	1
I. <u>PUEBLO RECHAZADO</u>	11
La búsqueda de la verdad	12
La libertad	22
La estructura	22
II. <u>LOS ALBAÑILES</u>	27
La denuncia	30
La culpa	38
La estructura	46
III. <u>COMPAÑERO</u>	51
La revolución	52
La revolución no se detendrá	56
Otras preocupaciones	58
El comandante	59
Personajes secundarios	63
La estructura	64
El estilo	66
IV. <u>LA CARPA</u>	
El libre albedrío	72
Estructura	80
V. <u>EL JUICIO</u>	84
El fanatismo	85
La incomunicación	96
La estructura	102

N-562

VI.	<u>LOS HIJOS DE SANCHEZ</u>	107
	Búsqueda de una salida	108
	La incomunicación	115
	Estructura	119
	Escenario	121
	Estilo	122
	CONCLUSIONES	124
	Temas	124
	Estructura	128
	Técnica	129
	Lenguaje	130
	El futuro	130
	NOTAS	132
	BIBLIOGRAFIA	141
	HEMEROGRAFIA	143

## I N T R O D U C C I O N

Lo que singulariza en suma al teatro de la posguerra es la necesidad de "decir algo" que va más allá de los hechos y de las personas y que se identifica con un complejo de ideas filosóficas y frecuentemente políticas.

Carlos Solórzano<sup>1</sup>

Vicente Leñero es un escritor comprometido que durante cuatro años, de 1968 a 1972, hizo a un lado otros géneros que antes había cultivado para verter sus ideas en piezas teatrales. Dichas obras no solamente inspiraron diálogos de tipo filosófico entre sus lectores y espectadores, sino también despertaron una conciencia socio-política al presentar, en fragmentos de la realidad mexicana e hispanoamericana, las contradicciones entre lo que debería ser y lo que verdaderamente existía.

En las obras de Leñero se manifiesta un interés profundo en problemas que afligen a todo ser humano. Preocupaciones como la necesidad de actuar según los dictados de la conciencia y no al parecer de las instituciones, la de buscar una verdad absoluta donde parece existir sólo el ofuscamiento, la de encontrar una identidad propia, la de eliminar un sentido de culpabilidad que impide el desarrollo de lo esencialmente bueno en el individuo. Si comparamos a Leñero con otros dramaturgos contemporáneos, vemos que este autor muestra mayor confianza en la capacidad del individuo para cobrar fuerza ante los poderes que lo amenazan. En el drama de posguerra, ha habido la tendencia a liquidar al héroe, de reducir a un personaje inicialmente resistente en una figura lastimosa.

Esta tendencia se ha llevado a los extremos mencionados por Eric Bentley:

The real destructive nihilism acted out in the extermination camps was expressed artistically only in works like Beckett's Endgame or Waiting for Godot, in which the naked unaccommodated man is reduced to the role of helpless, hopeless, impotent comic, who talks and talks and talks in order to postpone for a while the silence of his own desolation.<sup>2</sup>

Los personajes de Leñero se encuentran con problemas tan intensos como los del teatro del absurdo o el de la crueldad, que podrían rendir a cualquier hombre; sin embargo, algunos de ellos logran alcanzar un nivel heroico y todos, incluso los más sufridos, se expresan lúcidamente y con dignidad. A veces tienen conciencia del origen de su angustia: el Prior de Pueblo rechazado lucha por el derecho a buscar la verdad dentro de un ambiente que no permite cuestionamiento; Alex, en La carpa, advierte que es un títere, que su vida está manipulada por el director del estudio y todo lo que éste representa. Otras veces los personajes no saben por qué se sienten frustrados o insatisfechos. Un ejemplo sobresaliente de esto es el plomero de Los albañiles, que está cegado por las enseñanzas de la Iglesia y no sabe a qué se debe el odio que siente hacia sus compañeros y su familia. En el caso de Los albañiles y Los hijos de Sánchez el espectador comprende que los personajes principales, vencidos antes de nacer por las contradicciones del mundo exterior, representan al hombre actual de cualquier clase o nacionalidad. Están atrapados, dominados, sin esperanza de escapar hacia una vida mejor. En estas obras se nota el pesimismo de Leñero, semejante al de sus contemporáneos. Sin embargo, no todas las obras son deprimentes. El Prior, el Comandante y Alex nos muestran que Leñero no es totalmente pesimista. Son personajes dignos de admiración por haber luchado contra la adversidad, si no por haberla superado.

Aunque generalmente ocupa un lugar secundario, la denuncia es también una actitud que corre a través de las obras de Leñero. Agustín del Saz sostiene que en el teatro de posguerra el ambiente de futilismo ha impedido que haya protesta:

Todo simbolismo del teatro moderno nos lleva a la misma conclusión dolorosa: ni la religión misma nos puede liberar de la terrible opresión que nos machaca... Ya no hay protesta porque ni siquiera hay esperanza alguna. La violencia se ha apoderado de todo.<sup>3</sup>

Este argumento es muy discutible. ¿Qué significa entonces la palabra "protesta"? Cuando Leñero muestra que los albañiles o los habitantes de una vecindad pobre no pueden progresar porque todo, hasta las instituciones creadas para su beneficio, trabaja en su contra, ¿no está protestando? Cuando da vida a la figura del "Che" Guevara y pone en sus labios palabras de condenación, ¿no está protestando? Y cuando ilustra el poder de la Iglesia o del periodismo sobre los coros en Pueblo rechazado y la insensibilidad de la policía en Los albañiles, también lo hace. Desde luego no es una protesta tan directa como la que puede encontrarse en las obras de compañías teatrales como el Galpón del Uruguay, pero es un intento de señalar al público que algunos de los conceptos que le son más sagrados deberían ser reexaminados. Martin Esslin afirma que "All drama is a political event: it either reasserts or undermines the code of conduct of a given society."<sup>4</sup>

Carlos Solórzano comenta acerca de la importancia de la duda en el teatro de tendencias universales:

En ese momento (la segunda guerra mundial) los problemas sociales llegaron a plantearse en sus orígenes, lo cual motivaba una revisión total de los valores de la cultura, hasta el punto de llevar esta indagación al plano metafísico, mediante un proceso de dudas sistematizadas, de preguntas a las preguntas, de acusación lúcida y directa a cualquier norma de vida, que en una u otra forma limita la libertad humana.<sup>5</sup>

El teatro es un instrumento poderoso para ilustrar y defender las ideas del dramaturgo. Eric Bentley lo compara con la Iglesia:

Men on a stage, like men in a pulpit, have their histrionic opportunities maximized, while those in the plush seats or wooden pews are placed in a position of maximum vulnerability. A maximum of eloquence and magic from those in charge, with an audience or congregation that is not allowed to answer back!<sup>6</sup>

John Gassner relata que anteriormente el teatro se usaba para la defensa de alguna norma cultural (el mito y ritualización de la ciudad-estado o polis de Atenas, el sentido del orden y el bon sens de Paris de Luis XIV)...<sup>7</sup>

Ahora, especialmente en la América Hispánica, se utiliza más para indicar los males del sistema prevaleciente. En muchos dramaturgos mexicanos, desde Usigli, Magaña y Gorostiza hasta Carballido y Leñero, hay denuncia; pero en el caso de Leñero el autor quiere que el público piense los problemas por sí mismo, no que acepte pasivamente sus conclusiones. Leñero es un escritor comprometido no porque sus personajes repitan el dogma de algún movimiento específico, sino porque trata de despertar la conciencia personal de cada uno de los espectadores acerca de conceptos que anteriormente no se criticaban. Muestra contradicciones agudas en la estructura de la sociedad, hasta tal grado que se ha discutido si algunas de sus obras deben ser prohibidas o no.<sup>8</sup> Por supuesto cualquier dramaturgo quiere que sus obras sean montadas, pero Leñero no ha vendido sus principios para obtener el favor de los poderosos ni más ingresos en la taquilla.

Si aceptamos que quien protesta tiene fe en el futuro, Leñero puede llamarse optimista. Cree que vale la pena criticar, que hay la posibilidad, como en Pueblo rechazado, de que algunas personas fuertes sigan luchando por sus convicciones o, como en Compañero, que personas ya condenadas a

morir convengan a otras de que hay que luchar aunque las posibilidades de éxito sean muy limitadas: "En cualquier lugar que nos sorprenda la muerte, bienvenida sea si otra mano se tiende para empuñar nuestras armas". (Compañero, p. 240)

Varias de las obras de Leñero se colocan dentro del marco de "teatro documental", un movimiento que surgió en los Estados Unidos en los años de la Gran Depresión y que ha tenido éxito en varios países del Occidente. En esta clase de teatro los sucesos reales son reconstruidos y reinterpretados. El argumento tiene una base documental aunque su desarrollo no tiene que ser exactamente como el del acontecimiento bajo consideración. Los autores más conocidos del teatro documental son Rolf Hochhuth (El Vicario) y Peter Weiss (Discurso sobre Viet Nam), ambos de Alemania.

En una conferencia titulada "Teatro, Estado y Sociedad" Henrique González Casanova sostuvo que "México es un pueblo de mala memoria por falta de periodistas y dramaturgos."<sup>9</sup> El buen teatro capta los sentimientos de una sociedad aunque el tema pueda tener aplicación universal. El teatro documental sirve como un recuerdo, sea de una época o una manera de ver el mundo. En las cuatro obras de Leñero con base documental (Pueblo rechazado, Compañero, El juicio y Los hijos de Sánchez) los personajes luchan contra prejuicios e injusticias que son propios de la América Hispánica en su etapa de desarrollo actual. Leñero no quiere que algunos incidentes se olviden:

Hay cosas dentro de nuestra historia que un día se fueron por un sendero; la gente quedó en silencio y no se supo más porque ese tren (como el tren de García Márquez en Cien años de soledad) se perdió en la lejanía, se detuvo en la soledad.<sup>10</sup>

Con el propósito de que ciertos aspectos de la historia se conozcan, Leñero ha realizado investigaciones completas a partir de diversas fuentes. En Pueblo rechazado siguió los acontecimientos del caso Lemercier en los periódicos y revistas, entrevistó a las figuras más importantes del conflicto, leyó las obras teológicas de Gregoire Lemercier. Para escri-

bir El juicio tuvo que estudiar las actas del proceso de León Toral y la Madre Conchita. Compañero y Los hijos de Sánchez se basan en obras documentales, los escritos del "Che" Guevara y el estudio sociológico de Oscar Lewis, respectivamente. Leñero comenta al respecto:

No todo literato es de creación. Muchas veces se recurre a la recopilación de datos, documentos y entonces también se adquiere la función de periodista.<sup>1</sup>

Pero el mero decidir qué partes son dignas de representación implica creación. En el momento en que a una recopilación de datos se le llama "pieza teatral" el investigador o periodista se convierte en artista. Según Esslin:

The author of the most strictly researched and documented historical play is imagining the detail, the emotional tensions, the feelings of the characters, and then shaping his fantasies into artistic form.<sup>12</sup>

La historia se hace propia.

Mis obras expresan los conflictos que yo padezco. Cuando escribo, "siento" inevitablemente, por así decirlo, "comunico" o "expreso" los problemas que estoy leyendo o viviendo. Mis problemas son de tipo ideológico y además, no creo que estén solucionados. El plantearme yo mismo esos problemas me hace sentir que estoy vivo..<sup>13</sup>

Leñero desea despertar la conciencia de los espectadores. Antonio Magaña Esquivel opina que Leñero escribe

conforme al principio básico de Lukács, de que lo bueno es lo que hay de calidad humana en una obra, de sustancia y de acción vivas como significado de humanidad. Aun cualquiera innovación técnica, narrativa, metodológica no vale si no cumple o amplía la conciencia humana como elemento sustentador.<sup>14</sup>

Leñero prefiere que su teatro tenga significado a que tenga gran éxito comercial.

Me interesa hacer un teatro en que se esté hablando de nuestros problemas políticos y sociales. Prefiero comprometerme con un teatro que aborde nuestros problemas aunque deje de existir como obra literaria en poco tiempo.<sup>15</sup>

Pero no se trata de presentar problemas ya observados, analizados y resueltos. Lo esencial es dar planteamientos: es necesario que el espectador encuentre sus propias causas por las contradicciones en el escenario, y que forme ideas originales sobre lo que se debe hacer para corregirlas.

El teatro es una manifestación de una problemática. Cuando la obra permite que el espectador encuentre significaciones diferentes, es válida; cuando da libertad para tomarla como el espectador lo necesita, es válida, cumple su función. En cambio, si da una sola interpretación, si es imperativa, no tiene validez. Nada hay más molesto a un espectador que se lo obligue a una sola interpretación.<sup>16</sup>

Al estructurar sus obras, Leñero no se limita a las reglas tradicionales del drama. Exige mucho de su público; no ordena los elementos dramáticos para facilitar la comprensión automática. Carlos Solórzano indica que en la creación de estructuras no tradicionales, los dramaturgos latinoamericanos están aproximándose a sus contemporáneos europeos y norteamericanos:

En mayor o menor grado también el teatro de la posguerra ha buscado, en forma directa o indirecta, la ruptura con el racionalismo aristotélico y ha restituido al género dramático una mayor posibilidad de aventura, al incluir en la exposición de las obras el elemento irracional largamente controlado, ignorado por el teatro racionalista.<sup>17</sup>

En Pueblo rechazado, La carpa, y El juicio, Leñero presenta la clásica estructura de exposición, situación y desenlace pero no se pega a las unidades aristotélicas de tiempo y espacio. En las otras obras se sirve mucho del despla-

zamiento de tiempo y lugar, y en Los albañiles y Compañero su uso del retroceso y cambios repentinos de escenario obliga al público a concentrarse mucho en el diálogo para ubicarse correctamente. La carpa tiene una estructura aún más compleja porque en adición a los desplazamientos de tiempo y lugar, los personajes también sufren cambios. Ni ellos mismos saben si están actuando por su propio acuerdo o si están cumpliendo con el guión y las acotaciones del diabólico director.

La estructura de cualquier pieza teatral es importante porque el dramaturgo necesita presentar sus ideas a alguien. Consecuentemente hay que presentarlas de tal manera que el público no se aburra. Es preciso crear y mantener el suspenso porque si se puede adivinar lo que está a punto de ocurrir difícilmente el espectador permanecerá sentado. Según Esslin:

There is thus an element of suspense needed for each scene or section of the action, superimposed on the main objective or suspense momentum of the whole play.<sup>18</sup>

Aun en las obras donde el público ya está familiarizado con el desenlace, Leñero mantiene un nivel elevado de tensión. En El juicio todo mundo sabe que Toral será condenado, sin embargo, la obra se desarrolla ante los espectadores como si todos estuvieran en la corte y los testimonios se oyeran por vez primera. En una obra como Los albañiles el público se interesa en averiguar quién es el asesino del velador, y solamente al final de la obra descubre que no hay manera de establecerlo. Mientras tanto, Leñero atormenta al espectador con revelaciones que le informan y lo desconciertan al mismo tiempo. El resultado es un crescendo de sospechas, de acusaciones, de suspenso. La manera de estructurar estas obras merece un análisis y en el presente trabajo se procurará examinarla en detalle.

¿Dónde se coloca a Leñero entre los dramaturgos mexicanos contemporáneos? Su propia actitud con referencia al tea-

tro mexicano es negativa: cree que no se está aprovechando un foro en que mucho podría ofrecerse para avivar la conciencia del pueblo.

Desde Rodolfo Usigli nadie ha buscado al teatro para decir cosas. No ha tenido por ello la evolución lograda en la novela...<sup>19</sup>

Parece que no toma en cuenta piezas tan importantes como Los signos del zodiaco, El color de nuestra piel y varias obras de Carballido, entre ellas ¡Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz! Sin embargo tiene razón en que la producción no es muy intensa y el teatro de concientización no ha llegado a tener el éxito que merece.

Originalmente Leñero declaró que había entrado al teatro por su incapacidad de terminar una novela.

En el teatro me volvía a sentir "seguro", "productivo", entusiasmado con mi profesión de escritor... Desde esta perspectiva se entenderá que considero a la novela — subjetivamente, y aunque me duela decirlo— como un género más importante que el teatro.<sup>20</sup>

Pero más tarde confesó que el teatro le estaba presentando problemas tan difíciles de reconciliar como los de la novela. En cierto modo es más difícil escribir para el teatro, puesto que es más arriesgado.

Se ve públicamente. El teatro nunca deja las cosas en el anonimato.<sup>21</sup>

Hay que tener convicciones muy firmes para atreverse a "decir algo" bajo tales condiciones y Leñero, cuando menos en un tiempo, las tenía.

En esta tesis me propongo analizar la temática y la estructura de las seis obras de Leñero montadas en México entre 1968 y 1972. Las analizaré en el orden en que aparecieron en el escenario: Pueblo rechazado (1968), Los albañiles (1969), Compañero (1970), La carpa (1971), El juicio (1971) y Los hijos de Sánchez (1972), pero no es un estudio cronológico con

todo lo que esto implicaría. Se trata de demostrar que las seis obras tienen elementos temáticos en común, y de mostrar cómo la estructura de las obras ayuda a transmitir el mensaje al espectador. Creo que esta labor se justifica porque Leñero ha tenido el valor de expresar sus dudas sin preocuparse primordialmente por la remuneración económica o por la admiración del público; se ha comprometido a decir verdades y estimular cuestionamientos que no siempre han sido apreciados. Además, el hecho de que Leñero haya sido muy poco estudiado hace que sea necesario compilar ciertas ideas sobre su producción. Como ha sido muy prolífico en los campos del cuento y la novela, y es bien conocido como periodista, es grande la tentación de comentar sobre las ideas que se encuentran en esos géneros, pero me limitaré a escribir sobre las obras de teatro, pues he preferido profundizar en un sólo campo en vez de revisar varios más superficialmente.

Cada uno de los capítulos de este trabajo se ocupa de cada una de las obras mencionadas, indicando el tema o los temas, analizando cómo el autor ordena los elementos dramáticos para presentar sus ideas al respecto y comentando cómo ha procurado despertar o elevar la conciencia del público. Se dedicará especial atención a la estructura de cada pieza, para determinar cómo funciona. Al final del trabajo se encontrará un capítulo de conclusiones, en que intentaré mostrar factores comunes a todas las obras y opiniones sobre la eficacia de la labor de Leñero.

## I. PUEBLO RECHAZADO

En las escenas iniciales de Pueblo rechazado el Prior descubre que su monasterio, en vez de ser un refugio donde "la más perfecta vida espiritual se vive", es un manicomio en que muchos de los monjes se esconden por su incapacidad de enfrentarse con el mundo y con sus propios problemas personales. Cuando el Prior trata de emplear el psicoanálisis en su comunidad, con el propósito de que los monjes sometan su vocación y su fe a la prueba, surge una larga discusión dentro de la Iglesia, cuyo desarrollo afecta no solamente al Prior y a los miembros de su monasterio, sino también a personas en todos los rangos de la Iglesia y a muchos observadores externos. Conforme a su interés en el teatro documental, Vicente Leñero toma como tema de su obra un hecho verdadero contemporáneo que le permite expresar sus ideas al respecto y llamar la atención del público sobre sus implicaciones. En el caso de Pueblo rechazado, la acción gira en torno del citado conflicto: Leñero presenta las circunstancias que lo producen y algunas de sus consecuencias. Pero en realidad la decisión del Prior y la intransigencia de la Iglesia forman un fondo sobre el cual Leñero plantea otras cuestiones más trascendentes. Más que la batalla entre un prior y la jerarquía eclesiástica, se trata de la batalla de un hombre con su propia fe: su insistencia en buscar una verdad absoluta aunque le cueste la pérdida de muchos de sus seguidores, la condenación de sus colegas y la necesidad de separarse de la Iglesia.

La búsqueda de la verdad y la comprensión de que solamente por medio de la libertad se puede seguir buscando, consti-

tuyen los dos temas principales de Pueblo rechazado. Lo que sigue es un breve análisis de cómo se desarrollan estos temas y de las ideas que Leñero presenta a su público para la reflexión.

### La búsqueda de la verdad

El Prior plantea el problema de la búsqueda de la verdad; revela su ansia de encontrarla en el primer diálogo que tiene con el Analista, después de que éste aparece en una pesadilla y lo regaña por haberse limitado a una búsqueda convencional. El Prior confiesa que siempre había buscado la verdad en lugares altos:

Busqué aquí, busqué allá, siempre rebelde a las respuestas fáciles; quería saber, penetrar la verdad, desgajarla. Necesitaba construir de nuevo la torre de Babel y cavar a gritos el cielo... (p. 37)

Al principio no se sabe cuál es la verdad que busca, aunque con la alusión a los cielos se puede inferir que "la verdad" significa la manera de llegar a Dios. Al igual que los descendientes de Noé, el Prior se creyó capaz de llegar a lo más alto; Dios castigó a aquéllos por su presunción y el Prior también fue frustrado en su primer intento.

Por medio del psicoanálisis el Prior descubre que originalmente quería llegar a grandes alturas porque se creía inferior. Pensaba que solamente lograría ver a Dios si ocupara puestos importantes:

Tenía necesidad de una altura que no se mide en metros, tenía necesidad de una altura que se mide en confianza. (p. 42)

Se hizo religioso y hasta construyó su propio monasterio:

Por eso dejé la muchedumbre; la muchedumbre de mi familia, la muchedumbre de mis amigos, y me fui a un alto lugar, a una montaña. Jesús, yo te buscaba en aquella montaña; Jesús, yo te he buscado en este monasterio, en esta montaña. Treinta años viviendo arriba del sicomoro. (p. 42)

Leñero emplea la historia de Zaqueo como un leit-motiv; igual que el hombre pequeño de Jérico, el Prior esperaba ver a Jesús simplemente porque estaba en una posición superior a los demás. El estribillo "Treinta años arriba del sicomoro" expresa su desilusión después de pasar tanto tiempo equivocado.

Reconocer su complejo de inferioridad y el complejo de superioridad que eventualmente lo sustituye es un paso importante para el Prior. Con el Analista se da cuenta de que no necesita ocupar un puesto alto ni crearse una identidad impresionante para buscar a Dios. Explica a los monjes:

Para penetrar a Dios, tenemos antes que penetrar en nosotros mismos. (p. 39)

Esta autoexploración es lo que alarmará a la Iglesia. La actitud de los cardenales está en total desacuerdo con las palabras del Analista en la pesadilla del Prior:

Si en realidad quiere enfrentarse al diablo, búsquelo en el fondo de usted mismo y lo encontrará. En el fondo de usted mismo. En el fondo del prójimo. En el fondo de las cosas. En el fondo de todo. (p. 35)

Para ellos es más importante mantener las apariencias; evitar la búsqueda de una verdad que puede destruir la ilusión de que son mejores que los demás. Tienen miedo de quien puede decir, con toda sinceridad:

Necesito saber, bajar al fondo de mi propio infierno, y enfrentar la verdad, cualquiera que ésta sea. (p. 40)

A lo largo de su búsqueda el Prior tiene que enfrentarse a dudas, especialmente las del Analista. Este cuestiona sus motivos constantemente, acusándole del deseo vanidoso de ser un innovador o un mártir, y recordándole que su búsqueda podría provocar graves consecuencias como la excomunión o, peor aun, el encuentro de nada al final del camino. El Prior se defiende:

Jamás he buscado glorias ni martirios. Buscaba una solución, un remedio, un camino limpio para mis monjes. (p. 53)

pero incorpora las dudas en sus meditaciones. Del riesgo de no encontrar nada, afirma:

Cuando lo que se busca existe por sí mismo, independientemente de quien busca, no hay ningún riesgo. Esa es mi fe. (p. 54)

A medida que va conquistando sus dudas, se fortalece su convicción de que debe continuar buscando. En cuanto a las consecuencias de sus actos, declara:

Nadie puede renunciar a sus principios ni a sus convicciones porque traicionaría a la verdad. Y es mi verdad la que me obliga a seguir adelante. (p. 82)

Hay dos leit-motivs que Leñero emplea para simbolizar la búsqueda del Prior y su fe en que encontrará su verdad. El primero es la mencionada historia de Zaqueo y su ascenso al sicomoro. En su primera meditación el Prior empieza a dudar de que el estar arriba sea suficiente para ganar la atención de Jesús. Al final del primer acto descubre que tiene que bajar para que Jesús se hospede con él. En vez de aislarse, de separarse de los demás, necesita mezclarse con la gente común.

Y ahora me dices que baje, que tú no tienes casa y quieres quedarte en la mía... En mi casa, ¡pero si es una buena noticia! Conmigo, ¡pero si eso me llena de alegría! ¿Conmigo, en mi casa, tal como es?, ¿en medio de mis amigos, en medio de mis hermanos y hermanas? (p. 57)

Es irónico que en el momento en que el Prior está cuestionando esta necesidad, el coro de católicos lo ataca de manera agresiva, gritando que ha invitado al enemigo a su casa. Nuevamente vemos que lo que es la verdad para el Prior es el mal o el diablo para los demás.

Al final de la obra el Prior tiene que aceptar que no solamente se hospeda Jesús entre la multitud sino que está en el corazón de cada individuo:

Porque tú eres el hijo del hombre y tienes tu casa en todas las casas de los hijos del hombre...  
(p. 80)

La verdad está clara: para ver a Jesús no sólo tiene que bajar de las alturas, sino también tiene que mezclarse con la muchedumbre. Cuando llega a esta conclusión grita a los hermanos que todavía quedan a su lado:

Ahora yo digo: hermanos, amigos, monjes, no dialoguemos simplemente con palabras; vivamos en diálogo con todos los hombres, de todos los pueblos, de todos los credos... (p. 83)

No tienen que ser diferentes; no tienen que ser especiales:

Esa será la vida de mi casa... ¡Fuera hábitos! ¡Fuera imágenes! ¡Fuera cánticos! ¡Fuera costumbres!... Mi casa no tendrá título alguno, no será más un monasterio. Cristo vendrá a hospedarse en ella, y Cristo no necesita de cristos.  
(p. 83)

El otro leit-motiv parte de los labios del coro de monjes; el Prior y el Obispo lo reiteran. La primera vez que aparece es cuando los monjes están iniciando su experiencia de auto-conocimiento. El Prior expresa su miedo al Obispo y éste lo compara con Cristo ante el Calvario: tuvo miedo, murió pero resucitó. El coro canta las palabras de Pablo ( 1 Corintios 15:36, 42-44):

Lo que tú siembras no llegará a tener vida si no muere, y al sembrar no es el cuerpo venidero lo que siembras, sino un grano desnudo. Así también es la resurrección de los muertos; se siembra en deshonra, y resucita en gloria; se siembra en debilidad, y resucita en fuerza; se siembra un cuerpo natural, y resucita un cuerpo espiritual...  
(p. 52)

En la misma manera en que el grano tiene que morir como grano, convertirse en otro material para seguir viviendo, la fe del Prior y los monjes tendrá que sufrir muchas modificaciones antes de dar fruto. Si son sinceros en su búsqueda de la verdad, no deben huir de dudas y cambios; todo es un proceso de muerte y resurrección. El Prior hace hincapié en esta idea:

Ahora sé que mientras más busco, más encuentro; cuanto más indago, más descubro; mientras más paredes derribo, más sólida es la casa que levanto. La verdadera magia se halla escondida en el fondo de la magia. (p. 53)

El motivo del grano desnudo aparece dos veces más. La primera es cuando el Prior trata de reanimar a sus monjes después de la fuga de uno que ha perdido la fe. Para el Prior está "pérdida" es solamente una etapa en la experiencia del monje. Utiliza las palabras de Pablo para tratar de convencer a los demás y a sí mismo de que tienen que proseguir. La última vez que aparece es cuando el Obispo defiende las ideas del Prior ante la asamblea:

El Prior no puede detenerse; ha sembrado un grano, y frenar de golpe su crecimiento, abortar el fruto, equivaldría para él a cometer un crimen. (p. 66)

La fe del Prior en que su verdad existe contrasta fuertemente con la actitud científica del Analista, quien también busca la verdad aunque no está seguro de que exista, y con la del Obispo, quien apoya sinceramente las aventuras del Prior aunque no posee el valor necesario para independizarse de la Iglesia.

La primera vez que aparece el Analista, el Prior lo ve en una pesadilla como un ser "sobrenatural...diabólico". En su mente confusa el Analista es el Mal encarnado. Más tarde advierte que hay que reconocer el Mal para poder distinguir el Bien. Durante la mayor parte de la obra el Analista es

una figura vigorosa. No tiene miedo de señalar las verdades más feas al Prior: que su monasterio es "una cueva de leprosos" y que los monjes han inventado a Dios para huir de sus problemas. Habla en frases cortas, directas, en contraste con los frecuentes arrebatos del Prior. Lo que aconseja siempre es lógico pero demasiado duro para todos menos el Prior:

Si tu ojo te escandaliza, ¡arráncalo! (p. 35)

¡Destruyamos el templo! (p. 40)

Olvide el orgullo y acepte su propia responsabilidad. (p. 85)

Se basa en la razón; no se deja influir por las emociones o por tradición:

No creo en su Dios ni creo en su magia. (p. 39)

Cuando el coro de periodistas lo acusa de ser ateo, replica:

Me basta con el hombre. Con el hombre que rebasa infinitamente al hombre cuando logra sacudirse los fantasmas y liberarse de sus demonios. Yo no creo en la divinidad de Cristo, pero soy más cristiano que usted y que aquéllos. (p. 70)

Cuando el coro de psicoanalistas lo acusa de ser un charlatán, se defiende con referencia a la ciencia:

He empleado las técnicas más sólidas y cumplido la teoría más ortodoxa. Examinen a fondo mi trabajo. Nada hallarán de censurable. (p. 72)

Sin embargo, después de que no ha temido hablar sobre la destrucción de templos, se resiste a ser expulsado del templo de su grupo: "Jamás he pretendido separarme del grupo." (p. 73)

Aunque el Analista parece ser más fuerte al principio, es el que se rinde primero. Su falta de fe, que antes parecía una ventaja, resulta ser todo lo contrario. Sin la aprobación de sus colegas, no tiene fe en su propio juicio. Se

asusta al estar solo. Corre con el Prior y le pide apoyo:

Respóndales, no se quede callado. Respóndales. Ninguno de ellos puede hacerle daño. Somos más fuertes. Tenemos la razón, tenemos la verdad de nuestra parte. (p. 77)

Se da por vencido fácilmente:

Nuestro show ha terminado, padre. Llegó el momento de levantar la carpa y salir de aquí... Ellos terminaron venciendo. (p. 81)

En la batalla entre la razón y la fe, la fe vence. A pesar de todas las objeciones que le ofrece el Analista, el Prior mantiene su postura, tiene el valor de seguir luchando, aun solo. El destino del Analista no se conoce. Aquellos a quienes ayudó no prestan la menor atención a su salida. Los ha hecho tan independientes que no necesitan de él.

El Obispo también demuestra un interés profundo en encontrar la verdad. Apoya al Prior en su búsqueda pero le falta el valor de incorporarse físicamente al esfuerzo. Es la voz del sentido común: reconoce la necesidad de seguir buscando pero deja que otros luchen. No quiere un escándalo; tiene la paciencia necesaria para esperar a que la Iglesia cambie voluntariamente. Sus primeros parlamentos son sumamente idealistas:

Estoy con usted porque pienso que debemos abrirnos a toda inquietud, a toda búsqueda, a toda nueva aportación científica, a todo diálogo, a toda opinión. Porque aquel que se esfuerza en penetrar los secretos de las cosas y de los seres, es llevado por la mano de Dios, aun cuando no tenga conciencia de ello. (p. 49)

Ahora soplan nuevos vientos sobre la Iglesia... Son de caridad y de comprensión. Tenga paciencia... La Iglesia es prudente. (p. 51)

Su fe en la bondad de la Iglesia casi se rompe cuando defiende las ideas del Prior ante la asamblea del Concilio.

Los cardenales lo atacan, lo acusan de ser un instrumento del Prior, se burlan de él; no obstante, se mantiene firme en su creencia de que el Prior hace bien. Lanza un ataque muy violento en contra de la jerarquía religiosa y parece desesperarse ante su intransigencia pero, milagrosamente, sigue convencido de que la Iglesia puede evolucionar y aceptar las aventuras del Prior. En su defensa cuenta con el hecho de que el Prior no ha abandonado la Iglesia:

Y me sería muy difícil dejar de creer en un hombre que lucha por continuar su búsqueda dentro de la Iglesia, compréndanlo: siempre dentro de la Iglesia. (p. 66)

En teoría el Obispo es muy idealista:

La Iglesia debe impulsar las experiencias, fomentarlas y comprender con alegría las aventuras que emprenden sus hijos para descubrir la verdad. (p. 64)

pero en realidad se somete a las decisiones del Concilio sin mayor protesta.

En su último diálogo con el Prior, el Obispo lo regaña por haberse vanagloriado de su rebeldía. Si el Prior le hubiera pedido consejos, habría recomendado que obedeciera en vez de que resistiera, lo que habría evitado la consecuencia lógica, la independencia. El Obispo es hombre de buenas intenciones pero es ineficaz. Su precaución, su incapacidad de comprender la necesidad de libertad completa, nos hace apreciar más el valor del Prior en su búsqueda irrefrenable de la verdad.

Como fondo de todas estas acciones Leñero se sirve de la Iglesia en cuanto institución, demostrando cómo se ha convertido en un baluarte de desconfianza ante las ideas nuevas y de represión por parte de quienes están en peligro de perder su poder. El Prior y el Obispo representan las tendencias de cambio, la única esperanza que hay dentro de la jerarquía

eclesiástica; los cardenales y el coro de católicos representan la Iglesia tradicional, cerrada, aprensiva. Desde un principio se ve la seguridad que siente la Iglesia de que Dios está con ella. En la primera escena el sacerdote del coro declara:

Mientras exista (el monasterio), podemos estar seguros de que el Señor vive entre nosotros.  
(p. 26)

No solamente presumen que Dios está entre ellos, sino también que sus propias decisiones son las de El:

Los criterios infalibles de la Iglesia no admiten discusión... ¡La Iglesia nunca rectifica! (p. 46)

El juicio de la Iglesia será el juicio de Dios.  
(p. 47)

La Iglesia posee la verdad. (p. 64)

Para el Prior el hecho de que no pueda haber discusión no significa seguridad, sino miedo:

La Iglesia es cobarde, es tímida, es perezosa. Se ufana de poseer la verdad y actúa como si nada poseyera, como si cualquier viento nuevo fuera a derribar sus paredes. Cristo las hizo de piedra y ellos las consideran de paja... No tienen fe en su fe. (p. 51)

Incluso el Obispo se da cuenta del significado de la intransigencia de los cardenales. Los reta:

Ni siquiera lo discuten o examinan a fondo, niegan a priori la validez del psicoanálisis porque temen que encienda la luz de su castillo de fantasmas. (p. 65)

A diferencia del Prior, quien arrancó un ojo enfermo para poder ver su realidad, los cardenales se ciegan voluntariamente para no ver nada que los amenace. Su ceguera tiene consecuencias en los rangos más bajos de la Iglesia, representados por el coro de católicos. Estos obedecen las declara-

raciones de la Iglesia sin cuestionar. Se ve que la "admiración y respeto" que muestran en la primera escena no son más que pasividad, una aceptación de todo por el temor de dudar lo que les ha sido inculcado durante toda la vida.

Los miembros del coro de católicos, como los de todos los coros, obran de acuerdo con sus compañeros y hablan al unísono. La única voz que se desprende del grupo es la del sacerdote, por razones obvias. Esta voz repite lo que dice Roma y los laicos le hacen eco a él. Su lenguaje es mecanizado, un reflejo de la enajenación colectiva. Mientras el Prior tiene el apoyo de la Iglesia lo sofocan con adulación; cuando cae en desgracia lo condenan como si estuvieran repitiendo su catecismo:

El Prior no es Galileo. El Prior no es un iluminado. El Prior es un rebelde. El Prior es un hereje. El Prior es un apóstata, blasfemo, miserable...  
(p. 86)

Los demás coros tienen una función parecida, la de mostrar lo incomprensivo y lo intolerante de una sociedad que se opone a nuevas maneras de pensar. Los periodistas no son tan abiertos como pretenden parecer: explotan el miedo de sus lectores con fines lucrativos. Los psicoanalistas no aceptan una exploración de fe porque podría implicar una reestructuración de su ciencia y una pérdida de prestigio personal. Sólo hay esperanza en el coro de monjes: poco a poco van apartándose del conjunto. Aprenden a pensar, hablar y decidirse por sí mismos. Cuando tres de ellos defienden su búsqueda de la verdad ante el coro de católicos, se ve cómo la experiencia los ha hecho sanos y fuertes. Claro está que los católicos no los escuchan. Siguen con un ataque que los describe a ellos mismos más que a los monjes:

Son las víctimas. Los corderos inmolados. Hablan con frases ajenas. Repiten una lección aprendida de memoria. Son esclavos de una idea. Son las víctimas. (p. 77)

## La libertad

El Prior tiene que luchar contra esta falta de comprensión. Cuando se da cuenta de que no convencerá a la Iglesia del valor de su búsqueda, tiene que escoger entre dos alternativas. Puede resignarse, como el Obispo, ante fuerzas mayores, o puede continuar luchando independientemente. La segunda solución exige mucho valor y fe; sin embargo, es la única válida. El Prior había confesado miedo al comienzo de su búsqueda, pero a la hora de la separación, a diferencia del Analista asustado, demuestra una firme convicción de que cuanto hace es correcto:

Se trata de superar ciertas fórmulas accidentales de nuestro tiempo, y encontrar nuevas fórmulas que nos permitan actuar conforme al Espíritu. Obedecer la médula del mandato, no su cáscara. (p. 82)

Para seguir con El, con El y con Su Iglesia, debo sostenerme firme en mis principios... (p. 82)

Este encuentro entre la fe y el psicoanálisis fortalecerá a ambos, despejará muchas incógnitas, vencerá a los demonios que todos llevamos dentro y que nos impiden heredar el reino. (p. 90)

Esta obra dramática, con su base documental en un hecho específico, tiene implicaciones universales: la búsqueda de la verdad, cualquiera que ésta sea, no debe ser detenida, y el buscador, si es sincero, debe estar preparado para escoger la libertad, aunque esto signifique la soledad, para poder seguir buscando sin obstáculos y frenos.

## La estructura

Originalmente Leñero dividió Pueblo rechazado en cuatro tiempos, pero la versión final es de dos actos. En el primer acto se plantean el problema de la búsqueda de la verdad y la oposición que al final forzará al Prior a separarse de la Iglesia. No hay mucha acción física en esta primera parte; las ideas se transmiten por medio de diálogos entre el Prior y el Analista y entre el Prior y el Obispo. Cada diálogo consiste en una discusión entre fuerzas oponentes y concluye en un acuerdo sobre un punto esencial. Por ejemplo, en el

primer encuentro entre el Prior y el Analista después de la pesadilla, éste denuncia el monasterio como "un refugio de histéricos, de fanáticos, de homosexuales." (p. 36) El Prior defiende a sus monjes diciendo que se han hecho eunucos "por amor al reino de los cielos." Trata de justificar no sólo su monasterio sino también toda su experiencia, pero ve que no vale la pena negar la verdad del otro. Deciden trabajar juntos para descubrir otras verdades.

A pesar de que estos diálogos tienen tanta importancia, son bastante cortos y no muy profundos. Rodolfo Usigli los compara con los diálogos entre el Marqués de Sade y Marat en La persecución y asesinato de Jean-Paul Marat... de Peter Weiss:

Pero donde la pieza de Weiss tiende a desdoblarse y alargarse en reiteraciones de movimiento y de frase, la de Leñero se mantiene en cierto modo el dominio de la abstracción. Ideas y sentimientos son expresados en general en escorzo, sugeridos o apuntados sin mayor desenvolvimiento.<sup>1</sup>

Las meditaciones del Prior son tan importantes como los diálogos, porque nos presentan su verdadera inocencia. El lenguaje que emplea es poético, rítmico y redundante:

Y ahora me dices que baje, que tú no tienes casa y quieres vivir en la mía... En mi casa ¡pero si es una buena noticia! Conmigo, ¡pero si eso me llena de alegría! ¿Conmigo, en mi casa, tal como es? ¿en medio de la multitud, en medio de mis amigos, en medio de mis hermanos y hermanas? (p. 57)

mientras que el contenido no corresponde al hombre que corre a sus enemigos gritando: "¡Raza de víboras!" En sus diálogos siempre mantiene una posición de fortaleza, aunque sus ideas estén bajo ataque y entienda que el Analista tiene razón. En las meditaciones puede abandonar el papel de intelectual y reaccionar ante sus descubrimientos con todo el asombro de un niño.

En el primer acto los coros tienen un papel muy importante, especialmente el coro de monjes. Puesto que no hay una división formal en escenas, la aparición del coro frecuentemente facilita un cambio de lugar y asunto. Los cantos

gregorianos dan un aire misterioso y triste a las primeras partes; su contenido refleja el estado de ánimo de los monjes. Los cantos y los fragmentos de las Escrituras también dan comentario sobre lo que acaba de pasar y una indicación de lo que puede pasar después. Cuando el Prior se da cuenta de todos los problemas en su monasterio los monjes entonan:

Invocaré el Dios altísimo,  
al Dios que siempre me favorece.  
Y El enviará desde los cielos quien me socorra  
y confunda al enemigo que me acosa.

Irónicamente, el enemigo resulta ser la sociedad y la Iglesia, mientras el salvador es el Analista.

Aunque en el primer acto el coro de monjes cumple varias funciones, aparece solamente una vez en el segundo acto, donde no habla al unísono. La implicación es que con la ayuda del psicoanálisis los monjes ya no se pierden en una masa colectiva, sino que son individuos. La fuerza personal de los que quedan con el Prior se manifiesta a la mitad del segundo acto, cuando tres monjes defienden sus experiencias ante el coro de católicos. Este y los coros de periodistas y psicoanalistas dominan la acción del segundo acto; no solamente sirven para llenar los espacios entre los diálogos principales sino también presentan la reacción del mundo exterior a los sucesos dentro de la Iglesia. Cada coro tiene un tono característico. Los católicos, que en el primer acto, pasan mucho tiempo callándose mutuamente o a los periodistas, o haciendo eco del sacerdote, ahora están histéricos. Repiten todavía las palabras de sus superiores pero ya agresivamente, "como una artillería". Los periodistas hablan en frases muy cortas, y sus declaraciones parecen encabezados. El grupo de psicoanalistas habla en una jerga tan exagerada que solamente con mucho esfuerzo se entiende: creen tan fanáticamente en su análisis del Analista que no pueden admitir la posibilidad de que estén equivocados. Juntos, los coros crean un ambiente de confusión y miedo. Su clamor contrasta mucho

con el silencio y respeto que reina cuando los personajes principales hablan entre sí.

Cualquier obra teatral se escribe para ser representada, y en el caso de Pueblo rechazado es una lástima que no se haya vuelto a montar. Las acotaciones que Leñero señala, algunas de las cuales fueron fijadas por el director de la obra, Ignacio Retes, indican que el estreno ha de haber sido no solamente conmovedor sino visualmente interesante. La puesta en escena es muy simple. En el primer acto toda la acción se lleva a cabo en el monasterio. En el centro del escenario, donde se realiza la acción más importante, hay una mesa, que hace de escritorio, de altar, y de las dos cosas al mismo tiempo. Las distintas áreas del monasterio se distinguen por medio de unos telones de fondo esquemáticamente pintados (en el caso de las celdas) y de la iluminación. La iluminación también sirve para crear los ambientes psicológicos.

A menudo el escenario se encuentra en penumbra, sobre todo cuando el coro de católicos visita el monasterio por primera vez, cuando el Prior recorre las celdas de los monjes, y cuando el Prior busca una salida de sus dudas a través de la meditación. El significado de la penumbra es claro de inmediato — representa el misterio implícito en la Iglesia y la ignorancia (o fe no analizada) de los creyentes, el deseo de los monjes de esconderse del mundo, y la búsqueda a tientas del Prior de algo tal vez inalcanzable.

La iluminación sirve asimismo para demostrar la crisis del Prior cuando se da cuenta de que él y sus monjes necesitan ayuda. En esta escena "relámpagos luminosos invaden el escenario" (p. 33) y el Prior intenta seguirlos en balde. Un contraste total se realiza cuando acepta al Analista y el escenario se llena de luz. Otro ejemplo del poder sugestivo de la luz se da cada vez que entran los periodistas con su "flash". Bombardean al Prior y a los demás personajes con preguntas supuestamente penetrantes, pero su iluminación es artificial, o cuando más efímera.

En el segundo acto se introduce la asamblea del Concilio Vaticano II en Roma. La asamblea comparte el escenario con el Prior y la acción se muda de Roma al monasterio y viceversa por medio de la iluminación. El vestuario es muy importante en este acto: los ropajes de los cardenales, los ornamentos que viste el Prior mientras celebra la misa, la diferencia que hay en los monjes cuando se quitan los hábitos y se ponen ropa de calle.

También el movimiento de los actores cobra importancia. En el primer acto hay mucho diálogo intelectualizado y bastante meditación; en el segundo acto los coros están en movimiento constante, atacando y retrocediendo. De nuevo hay contrastes intensos. Por ejemplo, el Prior celebra la misa con movimientos lentos y llenos de significado mientras los periodistas corren de aquí para allá, en cierto momento casi apresando al Analista. Su violencia se ve aún más caótica en comparación con la reunión que sigue entre el Prior y sus monjes, en el cual hablan en voz baja, cordiales, en paz y seguros de que su búsqueda vale y que la soledad que sufren también tendrá sus compensaciones.

En el final de la obra el Prior y su nueva comunidad quedan solos. Confían en que la fe con que iniciaron su aventura les ayudará a seguirla. Pueblo rechazado es una vindicación de la búsqueda del Prior y sus seguidores aunque no trata de convencer al público de que las ideas del Prior sean la verdad absoluta para todo el mundo. Es simplemente una defensa del derecho de pensar y actuar independientemente. Veremos en las otras obras de Leñero semejante preocupación por la necesidad de la libertad, de eliminar los lazos institucionales e incluso, cualquier vínculo con el pasado que constituye un obstáculo para la búsqueda que se emprenda.

## II. LOS ALBAÑILES

En Los albañiles el mensaje no es ya que Dios se encuentra en el corazón de cada individuo, sino, como el Analista advertía al Prior en Pueblo rechazado, que el diablo está presente en el fondo de cada uno. En ésta, su segunda obra teatral, Leñero presenta un mundo que parece la antítesis del monasterio, lleno de seres agresivos que no pueden esconderse de su realidad, y de emociones descaradas que no se suprimen bajo el hábito religioso. Vistos superficialmente, los albañiles son duros y violentos, sin nada que los ligue a los monjes, quienes se han hecho eunucos "por amor al reino de los cielos".<sup>1</sup> Sin embargo el autor señala varios puntos de contacto entre las dos comunidades, momentos en que los monjes y los albañiles reaccionan del mismo modo ante problemas que afligen a todo ser humano.

Leñero es más pesimista en la segunda obra; mientras los monjes aprovechan la oportunidad de conocerse mejor y consecuentemente fortalecen su fe y su relación entre sí y con Dios, los albañiles no pueden beneficiarse de semejante experiencia. Bajo la presión de su inquisidor, Munguía, tienen que adentrarse, reconocer sus debilidades y sus motivos para haber deseado la muerte de don Jesús, pero no sienten ninguna nueva fuerza después de sus descubrimientos. Para los monjes el autoconocimiento es el primer paso en la búsqueda de una verdad más elevada. El Prior explica la necesidad de arrostrar sus propias debilidades cuando dice "... mientras más paredes derribo, más sólida es la casa que levanto."<sup>2</sup> Para los albañiles esta actitud sería incomprensible. No pueden dedicarse a finas búsquedas cuando sus necesidades

básicas, las de sobrevivir, exigen que sigan luchando en un medio hostil, que no les permite el lujo de confesar su debilidad y perseguir verdades abstractas. En vez de aceptar su culpabilidad y exaltarse por haberla superado, la sienten como una desventaja más. No se purifican, no se libran; se sienten más sórdidos y más perdidos que nunca.

Los temas de la obra son la denuncia de las instituciones que aplastan a los albañiles y no los dejan escapar de su existencia miserable, y la culpa con sus efectos corrosivos en el alma humana. Antes de exponer los temas, analizaremos los fondos físicos y psicológicos sobre los cuales se desarrolla la obra. La acción transcurre en dos sitios: un edificio en construcción donde se encuentra el cadáver de don Jesús y donde se presentan escenas del pasado, y un recinto de investigación policial (el "área policial"), donde Munguía y sus ayudantes interrogan a los que pudieron haber asesinado al velador. En la primera escena todos los albañiles entran a ver el cadáver ensangrentado. La impresión inicial que causan es la de una masa como los coros de Pueblo rechazado; no tienen nombres ni están individualizados, aunque sus comentarios son particulares y no al unísono como los del grupo de católicos. Mientras éstos analizan todo con respeto y admiración, los albañiles muestran desde un principio, por su falta de respeto y su entusiasmo por examinar el cadáver, que están acostumbrados a desdeñar fuerzas tan imponentes como la muerte. Forman una pared de aparente insensibilidad, que sólo se derriba cuando Munguía empieza sus investigaciones. Es en el área policial, donde algunos de los sospechosos hablan del pasado y de sus relaciones con los otros albañiles, donde los individuos se separan de la masa. Cuando revelan sus historias y sus problemas, podemos ver que no son tan fuertes como fingen ser. Para poder seguir en un ambiente cruel, donde solamente los mejor dotados logran sobrevivir, tienen que ponerse una máscara de crueldad. De la misma manera en que los monjes se esconden tras los rosarios, los al-

bañiles se protegen echando bravatas, intimidando con amenazas que no se pueden cumplir, cuidando de nunca rajarse ante los demás. La mejor manera de distinguirse en su mundo es por la astucia. El Chapo sabe aprovecharse de los demás, por lo tanto llega a ser el maestro de obras. La inteligencia abstracta y la bondad no caben aquí; Sergio e Isidro son los inadaptados y sirven como objetos de burla y no como modelos para emular.

Se manifiestan muy pronto la organización y jerarquización de la sociedad de los albañiles. Como en la comunidad de monjes, todo está basado en la disciplina y la obediencia. Isidro se encuentra en lo más bajo de la escala social y tiene que cumplir con las órdenes de todos. Otros albañiles, como Patotas y Jacinto, disfrutaban de más privilegios pero siempre están comprometidos con el Chapo, quien los "ha ayudado" (se ha aprovechado de su dependencia de él). La organización de la sociedad de los albañiles cuenta con que todos temen perder su trabajo. Aquí hay un paralelo obvio entre los albañiles y los cardenales de Pueblo rechazado, quienes defienden las tradiciones eclesiológicas y rechazan lo nuevo porque podría minar su seguridad. Las tradiciones de los albañiles no son tan claramente expresadas, pero son igualmente rígidasy defendidas: las de burlarse de la gente que aspira a más (Sergio), despreciar a los que en altas posiciones no son capaces de dirigir (el Nene), tratar a las mujeres como si fueran animales (Celerina).

El respeto que muestran los albañiles hacia su propia organización no se extiende a otras instituciones que la sociedad en general suele considerar sagradas. Mediante los parlamentos de los personajes principales, o mediante la acción en retroceso que se desarrolla ante el público, Leñero señala cómo los albañiles están negativamente afectados por la Iglesia, la policía y la educación superior, y por qué su actitud es de desconfianza y rencor.

## La denuncia

En la descripción que Leñero da del escenario, señala que "en el más alto sitio visible de la obra pende, adornada con tiras ya deshilachadas de papel de china y flores marchitas, la clásica cruz del tres de mayo."<sup>11</sup> (p. 14) Se supone que la religión tiene un papel importante en la vida de los albañiles, pero la presencia de la cruz es más bien irónica. La religión se ve desde dos puntos de vista: el de don Jesús, el velador, y el de Sergio, el ex-seminarista. Para don Jesús, las enseñanzas de la Iglesia tienen muy poca aplicabilidad en su vida personal. La idea de "pecar" le es ajena; no siente ningún remordimiento cuando habla de su pasado y de cómo ha matado, se ha aprovechado de algunas mujeres, servido de alcahuete, robado; conseguido marihuana para pervertir a los demás. Tampoco tiene miedo del castigo divino. Cuando Sergio trata de alarmarlo con descripciones del infierno, replica simplemente, "Dios y yo nos hablamos de tú, muchacho. Somos algo así como compadres." (p. 86) Sergio se asusta ante esta blasfemia, pero para don Jesús la actitud hipócrita de Sergio es aun más ofensiva. Ve en Sergio un ser blando, que usa su religión como una manera de eliminar la culpa de sí mismo y arrojarla sobre otros. Don Jesús lo reta: "Lo que te pasa es que a fuerzas quieres ver en mí a un cabrón. ¿Y sabes por qué me ves así? Porque tus ojos miran nomás lo que tú tienes dentro: mugre, pura mugre." (p. 87)

Aunque se niega a sentir reverencia y miedo frente a la Iglesia católica, don Jesús se preocupa mucho por los demonios de su propia vida espiritual. Su religión es pagana; no hay reglas que dicten sobre la blasfemia y la lujuria. Pero sí las hay por otros delitos. Don Jesús, un epiléptico, interpreta sus ataques como castigo por haber matado a un hombre en su juventud. "Fue entonces cuando ella me echó la maldición, cuando mandó a los endemoniados a fregarme la existencia." (p. 43)

Don Jesús también revela que esa misma noche se acostó con la querida de Satanás, una mujer bella con el "vientre agusanado", que había sido mandada por los diablos del infierno. Lo sedujo y de esta manera consiguió su condenación eterna. Lo importante de este incidente, que parte de su imaginación y no de la realidad, es que refleja sus preocupaciones reales, acerca de los espíritus que lo persiguen y las formas en que puede protegerse. Es esta clase de conocimiento lo que quiere legar a Isidro, y no las doctrinas de la Iglesia institucional.

En cambio Sergio es un personaje obsesionado con las enseñanzas de la Iglesia; sirve como un ejemplo extremo del daño que éstas pueden ocasionar en un individuo sin fuertes convicciones personales. Sergio deseaba dedicarse a la Iglesia pero tuvo que dejarla cuando su confesor, el Cura Jiménez, dudó del valor de su vocación. Si Sergio pudiera haberse analizado como los monjes de Pueblo rechazado, tal vez habría podido continuar sus estudios, o, cuando menos, habría sido más soportable su vida de ex-seminarista. Al no entenderse a sí mismo, no entendió los motivos del Cura Jiménez. Al haberse criado dentro de una atmósfera donde nada podía ser cuestionado, no se atrevía a dudar sobre el derecho o la capacidad de sus superiores para juzgarlo. Dejó el seminario tremendamente avergonzado (no puede admitir a Munguía que "lo corrieron") y resentido. El odio que siente por sus superiores se extiende a todas las personas con quienes tiene que convivir. La conciencia de que odiar es pecar provoca un sentimiento de culpa. Juzga a los demás albañiles, y dado que esto "es muy arriesgado", siente que ha pecado. No se esfuerza por salvar el alma del velador, una omisión que también le causa remordimientos. Es un ser totalmente destruido por la culpa.

A pesar de que no se entiende y que se siente culpable, Sergio siempre se cree superior a sus compañeros. Leñero escribe que "delata pronto su condición de ex-seminarista." (p. 25) Esta actitud de superioridad es lo que molesta a don

Jesús y cuando Sergio se atreve a preguntarle por qué le gusta hacer el mal, responde diciendo que Sergio tiene tanta culpa como sus prójimos. Se ve la ineficacia de las fórmulas de Sergio ante el conocimiento tal vez crudo pero cuando menos derivado de la experiencia que tiene don Jesús. La Iglesia ha lastimado a Sergio prohibiéndole pasiones normales, inhibiéndolo, acomplejándolo. Aunque Leñero es un católico ferviente, aquí, como en Pueblo rechazado, denuncia a la Iglesia que prohíbe toda duda y destruye a sus seguidores con el sentimiento de culpa.

La denuncia de la Iglesia es sutil; la de la policía es obvia y tal vez demasiado bien ilustrada. Hay tres agentes comisionados para investigar el asesinato: Pérez Gómez y Dávila, "de aspecto criminal", y Munguía, "de aspecto más civilizado que sus compañeros." (p. 19) Sobre los primeros dos personajes cae la responsabilidad de mostrar qué tanta insensibilidad y poca inteligencia hay dentro del cuerpo de hombres que supuestamente están encargados de cuidar el bien de la comunidad. No les importa quién tenga la culpa; quieren condenar a cualquier pobre diablo para cumplir con su "deber" pronto y así ganar el favor de sus superiores. La primera vez que los vemos "cercan a Isidro como a un animal que ha caído en una trampa." (p. 18) Más tarde, cuando Isidro insiste en su ignorancia del delito, "Dávila flexiona en una llave de lucha libre el brazo de Isidro mientras con la otra mano da un violento tirón a sus cabellos." (p. 19)

Estos dos detectives se muestran como un par de seres brutales que tienen que impresionar a otros con su fuerza, puesto que son incapaces de obtener información de otra manera. Unas escenas después rinden a Patotas con las mismas técnicas:

... Dávila lo recibe con un rodillazo a los bajos. Patotas emite un grito de dolor y cae. Gime ininterrumpidamente mientras Dávila lo golpea durante toda la escena.

Dávila: ... ¡Levántate! ¿Me vas a decir la verdad?  
¿Vas a decírla?

Patotas: Sí, todo lo que usted quiera. (p. 47)

No entienden por qué Munguía quiere ver las pruebas de laboratorio:

Pérez Gómez: Sólo complicas las cosas y ya no se puede perder más tiempo. (p. 76)

Cuando Munguía declara que busca la verdad, Pérez Gómez replica, "Sí, ya se, pero..." Este "pero" indica mucho: que para Pérez Gómez y su compañero la verdad no es el objetivo final de un interrogatorio. Para ellos una confesión, no importa de quién sea, vale más.

Esta falta de conciencia se refleja en todos niveles de la jerarquía policial, y contra ella tiene que luchar Munguía. En todas sus obras teatrales Leñero presenta a un personaje que se esfuerza por conseguir algo que no es conveniente para la sociedad. Por ejemplo, el Prior tiene que independizarse de la Iglesia porque dentro de la estructura eclesiástica no se le permite buscar una verdad que no sea la aprobada. De igual manera Munguía se encuentra restringido en su investigación. Los superiores no quieren que pregunte demasiado y cuando insiste en cumplir con lo que considera su deber, lo retiran del caso. Sabemos que seguirá buscando su verdad porque aparece otra vez en la construcción, solo, pero libre para preguntar lo que crea necesario. Es un símbolo de la fe que Leñero en un tiempo sostenía en que el individuo, si tiene fuerza de voluntad suficiente, puede salir del ambiente que lo limita y continuar con la búsqueda que emprende.

Pérez Gómez y Dávila se muestran completamente cínicos cuando Munguía se va:

Pérez Gómez: ¿Quién te gusta para asesino?

Dávila: Cualquiera. (p. 118)

Para Malkah Rabell esta última escena "peca por melodramático e inútil al conjunto."<sup>3</sup> Tal vez tanta insistencia en la inhumanidad de los dos investigadores no sea necesaria; sin embargo, el término "melodramático" no es preciso y debería emplearse con más cuidado. "Melodrama" implica una exageración desproporcionada del Mal, que no se halla aquí. El diálogo es perfectamente verosímil dentro del esquema de la sociedad ilustrada, a pesar de que no dé información nueva.

La ineficacia de la educación superior frente a la experiencia se muestra con la presentación del ingeniero Federico Zamora, llamado "el Nene" por quienes lo desprecian. El Nene es el hijo del ingeniero cuya compañía dirige la construcción del edificio. Su padre le regaló la oportunidad de encargarse de la obra. Es la primera vez que a Federico le ha tocado una responsabilidad y no tiene la menor idea de cómo se debe ordenar. Por su inseguridad y falta de firmeza los albañiles no lo respetan. Además, es incompetente en cuanto a la parte técnica de su trabajo: cuando necesita tomar una decisión rápida falla en sus cálculos y unas paredes que mandó hacer deben ser derrumbadas. No se da cuenta de que desaparecen materiales de la construcción hasta que Sergio se lo revela. Cuando sospecha que algo marcha mal, se deja influir por don Jesús. En vez de ir al edificio para contar el material bulto por bulto, tiene miedo de verse demasiado preocupado ante los albañiles. Don Jesús le dice que éstos se reírían de él, y si hay algo que no puede soportar el Nene es el ser objeto de burla.

Este incompetente "niño consentido" representa para los albañiles la educación formalizada. El Chapo, aunque es deshonesto, rinde buenos resultados en su trabajo. Un hombre de experiencia vale más que uno educado en las mejores escuelas pero que no puede hacerse obedecer.

Federico también es el epítome del intelectual que habla por escucharse a sí mismo. Solamente se ve seguro cuando es-

tá desarrollando su teoría sobre "la mentalidad del albañil":

Peligrosos porque además son ignorantes, primitivos; se desprecian a sí mismos. Un albañil ve reflejada en otro albañil su propia miseria, y por eso lo odia, hasta llegar a veces al crimen... Para uno es muy difícil convivir con ellos. Envidian terriblemente la inteligencia, los conocimientos, la autoridad del ingeniero... (p. 49)

Pero una persona realmente inteligente, como Munguía, reconoce que lo que dice Federico es un reflejo de como él quiere ver el mundo, y no de como lo es en realidad.

Otras instituciones que existen para beneficio del pueblo también son objetos de denuncia. Cuando don Jesús habla de su experiencia en el manicomio, vemos que el hospital no servía de ninguna manera para curar a los que se internaban allí. Además de la ignorancia del doctor que envió a don Jesús a dicha institución simplemente porque sufría ataques epilépticos, se acusa a los que debían cuidar a los pacientes. Parece que no había nada de orden o seguridad dentro de los muros:

...Un día me dieron los ataques, y ya cuando me desperté estaba allí, en el mero pabellón de agitados. Los desgraciados locos se me echaron encima y me recibieron a patadas, a arañazos, a mordidas... (p. 40)

Pero la desgracia más grande es que dentro del mismo hospital don Jesús logró aprovecharse de los demás:

El asunto me salió muy bien porque yo no estaba loco. Con decirte que a las tres semanas yo era allí el amo: el proveedor de hierba, el seguidor. Sacaba más centavos que los que gano aquí, cómo la ves. (p. 40)

Leñero también critica al sindicalismo. Aunque solamente se le menciona dos veces, vemos claramente lo que significa en la vida de los albañiles. Cuando El Chapo trata de convencer al ingeniero Zamora de que tienen que aguantar a don Jesús, se refiere al sindicato:

Bueno, es que estuve ayer en el sindicato, y como aquí el ingeniero me dijo que don Jesús se quedaba definitivamente, pues yo arreglé todo para...  
(p. 52)

Aunque insiste en que la última palabra sea de los ingenieros, el hecho de que "todo está arreglado" debe tener influencia en su decisión. De otro modo un hombre como el Chapo, tan acostumbrado a manejar a la gente, no lo mencionaría. El público sabe que no arregló nada, pero puede usar el sindicato para avanzar en sus propios fines.

El obrero común, en cambio, no recibe ningún beneficio del sindicato. Es una institución cuya ayuda al obrero no llega más allá del papel sobre el que está escrita. Patotas discute con Jacinto las irregularidades del Chapo:

Patotas: Lo único que me duele es la pura injusticia.

Jacinto: Pues ve al sindicato.

Patotas, despectivo: ¡El sindicato...!

Jacinto: Ve a rajar, órale.

Patotas: ¿Pa que me quede sin chamba?... (p. 93)

El sindicato ha llegado a ser un instrumento de venganza de los líderes como el Chapo. Parece que no hay ninguna diferencia entre ellos y los patrones, ya que los dos emplean las mismas estrategias, como la lista negra, para someter a los obreros.

Víctimas de todas estas instituciones, podría esperarse que los albañiles encontraran apoyo en sus familias. Tristemente ni allí encuentran felicidad. Vemos que la madre de Isidro lo corre de la casa "para poder acostarse con los borrachos del rumbo" (p. 29) La mujer de don Jesús lo engaña con otros hombres. Jacinto amó a su último hijo porque era "el único del que estaba seguro que era mío. Los demás quién sabe, se hablaba tanto de la Rosa." (p. 105) Inclusive Sergio, quien parece pensar tanto en el bien de sus hermanas,

resiente el hecho de que ellas, su cuñado y los niños dependen de él. No puede progresar en el mundo porque ellos requieren de todo lo que gana. El por qué de estas desgracias no se explica con la teoría del Nene, y no propone Leñero otra explicación. Solamente presenta este detalle, como ya presentó las demás decepciones en la vida del albañil, para dar una impresión de cómo ven la sociedad los que no han recibido ningún beneficio de ella, y para crear un ambiente psicológico de frustración y desconfianza, sobre el cual se desarrolla la búsqueda del asesino de don Jesús.

Los albañiles es un reflejo de los problemas de la sociedad, sin intención de idealizar los personajes o llegar a un final feliz. Su estilo, por lo tanto, podría llamarse "realismo".

El realismo moderno es expresión del humanismo liberal moderno, no sólo porque se hace eco de las ideas modernas, sino porque las representa concretamente en la caracterización, en la realidad ambiental y en la acción dramática.<sup>4</sup>

Agustín del Saz opina que

Nuestros teatros de habla española son predominantemente realistas y costumbristas; y estas son las más efectivas vías para llegar a nuestros públicos. Se llega a la consecuencia de lo irracionalmente que desenvolvemos nuestra vida; pero se hace por las rutas de los razonamientos más lógicos y de los ejemplos y símbolos más claros.<sup>5</sup>

Existe discusión sobre la autenticidad del realismo en Los albañiles. Se ha dicho, por una parte, que la pieza es tan apegada a la realidad mexicana que no hubiera sido posible montarla diez años antes de su estreno por miedo de ofender al público con el lenguaje y la crítica social. Por otra parte, algunos críticos opinan que este realismo es falso por exagerado. Carlos Solórzano compara la pieza con ciertas obras norteamericanas de las décadas 20 y 30,

en las cuales hay un acento invocativo que gobierna el desenvolvimiento folletinesco, para proclamar "una descomposición del mundo", sus injusticias, la opresión que consume a los personajes, imposibilitados para reconciliarse con las leyes implacables que gravitan sobre ellos y aun para comprenderlas. Todo ello dicho con una fuerte carga de tensión sentimental.<sup>6</sup>

Manuel Capetillo Robles Gil opina que Leñero da la apariencia de realismo pero no profundiza:

Vicente Leñero sabe estructurar, domina aspectos técnicos y nos da a conocer lo conocido... En el caso de Los albañiles no se encuentra el pretendido análisis, aunque sí una exposición a flor de piel. Esto no basta.<sup>7</sup>

Pero no tiene sentido hablar de "pretendido análisis", como si el propósito de Leñero hubiera sido examinar los males de la sociedad con intenciones de ofrecer remedios. Su intención no fue descubrir las causas, sino señalar los efectos de las contradicciones de la sociedad, mostrar cómo el ambiente hostil no ofrece aliento ni apoyo al individuo. Como en Los hijos de Sánchez quiere que el espectador llegue a sus propias conclusiones acerca del por qué de tanta injusticia, y que estas razones sean más apreciadas por haber sido el producto de reflexión personal, y no solamente un regalo del autor.

### La culpa

Como ya se mencionó, el otro tema de la obra es la culpa, la culpa que todos los personajes comparten por haber deseado la muerte del velador, y la culpa que todos sentían desde antes del asesinato. El autor no trata de resolver el misterio del asesinato, sino revelar que cada uno de los personajes, aun el más ingenuo, Isidro, pudiera haber matado a don Jesús. Los albañiles, al principio vistos en conjunto, se separan de la masa al tener que contestar las preguntas del detective Munguía. Este sirve como confesor o analista a los

que nunca se abrirían, jamás se rajarían si no fueran forzados a hacerlo. La obra termina sin que se compruebe la participación de nadie en el crimen; pero tampoco se establece la inocencia de ninguno. Es curioso que los sospechosos no insistan en su inocencia; no ofrecen coartadas ni contradicen a Munguía cuando descubre sus posibles motivos. Simplemente narran los sucesos más importantes de su pasado y juzgarlos llega a ser responsabilidad del público. Al revelar su pasado cada personaje descubre acciones por las cuales siente culpa. Como don Jesús logra leer su pensamiento, y por lo tanto, conoce sus debilidades, todos quieren eliminarlo. Al matarlo pueden borrar un recuerdo constante de que han pecado, o impedir que otros conozcan sus vicios.

Antonio Magaña Esquivel escribe que Los albañiles es el drama de conciencia entre el hacer y el juzgar ese hacer, agudizado porque cada quien puede erigirse en juez y elegir a su asesino preferido entre todos los que mostraban motivos y deseos suficientes para serlo.<sup>8</sup>

También es una alegoría para demostrar la culpa que según la ortodoxia cristiana es legado del hombre desde su nacimiento.

Como epígrafe de la obra Leñero escogió una frase de San Pablo:

A quien no conoció pecado, lo hizo pecado entre nosotros para que fuésemos justicia de Dios en él. (p. 9)

Escribe al respecto:

Violentada de su contexto, la frase paulina representa para mí la mejor síntesis de la obra aunque no, desde luego, su única posibilidad interpretativa. (p. 8)

Pero entonces la obra requiere de un personaje que cumpla con la función de salvar a los demás. Magaña Esquivel comenta:

No por un azar don Jesús se llama así, pese a su aplastamiento.<sup>9</sup>

En el prólogo de la obra Leñero dice que uno de sus empeños al escribir la versión teatral de Los albañiles fue

impulsar y quizá forzar a don Jesús a proyectar, en forma más clara, su carácter de sui generis redentor. (p. 8)

Es difícil aceptar a un personaje tan físicamente repugnante y moralmente degenerado como una imagen de Cristo. ¿Funciona como tal?

La impresión más fuerte que se saca de don Jesús es que es el Mal encarnado. En las primeras escenas todos los comentarios acerca de él (con la excepción de los de Isidro) son negativos:

... Yo sabía muy bien que ese viejo mariguano acabaría metiéndonos en problemas. Se lo dije. (p. 22)

Un viejo loco, mariguano y depravado por fuerza.. (p. 23)

Ese don Jesús es un lépero. (p. 30)

¡Me importan un carajo los chismes de ese viejo ojete! (p. 31)

Ora que sí te digo una cosa, Chapo, yo no le tengo mucha fe a ese viejo. (p. 35)

Aun antes de verlo el público forma una opinión sobre la personalidad del viejo. Pero lo que dicen los demás personajes no tiene importancia si no corresponde a las acciones del velador cuando está delante del público. El hecho de que vemos a don Jesús fumar marihuana, emborracharse, amenazar a sus compañeros y aprovecharse de Isidro y Celerina tiene mucho más fuerza que las palabras que profieren los demás. Sin embargo, el personaje es ambiguo. Sentado en su bodega, preparando café sobre una lumbre, riendo al recordar sus pecados y hablando de sus demonios, don Jesús parece un diablo. Pero

al mismo tiempo podemos sentir lástima por él. Malkah Rabell comenta:

¡Y qué cuidador tan lamentable y despreciable, y digno de lástima a la vez!<sup>10</sup>

Magaña Esquivel agrega:

Don Jesús... es la síntesis de aquellas existencias cuya capacidad de aplastamiento y degeneración aparece inaudita.<sup>11</sup>

Y escribe Ignacio Solares:

... la obra obliga al espectador a apartarse del maniqueísmo. Leñero nos hace simpatizar con un personaje vil. Don Jesús es un viejo enfermo, que entre otras monerías pervierte sexualmente a dos niños. Pero algo imperceptible nos impide juzgarlo.<sup>12</sup>

¿Cómo es que don Jesús puede repugnar y evocar simpatía simultáneamente? Los recuerdos que relata a Isidro nos hacen ver que ha sufrido mucho en la vida, desde su primera decepción amorosa hasta ahora que su mujer, Josefina, se acuesta con otros. Si mató a un hombre en su juventud fue porque el hombre había manchado, corrompido, la perfección que era Encarnación. Si sirvió de alcahuete y proveedor de mariguana en el asilo, era para salvarse de los golpes de los demás pacientes. Ahora son los horrores de la vejez y la soledad lo que le aflige. En una escena Jacinto se niega a tomar un café con el viejo:

Don Jesús: Si no te estoy pidiendo dinero, nomás un poco de compañía. Se siente tan feo quedarse solo toda la noche, con los ruidos, con los recuerdos, con la canija soledad.

Jacinto: De cuando a acá tiene usted miedo.

Don Jesús: Serán los años, Jacinto; será la ingratitude de los amigos. (p. 36)

Don Jesús ha sufrido mucho y ha aprendido de sus experiencias. Trata de transmitir esta sabiduría a Isidro, quien lo visita todas las noches, ostensiblemente porque

Eramos amigos. El estaba muy viejo, muy pobre, muy jodido, muy solo. (p. 29)

pero en realidad porque Isidro mismo necesitaba quien le sirviera de padre. Don Jesús también da sus consejos a otros jóvenes. A Federico trata de calmarlo:

Hay días en que el mal anda como ganado suelto, ingeniero, ¿no le parece? Buscando por dónde meterse al alma. No descansa hasta que no encuentra el modo... (p. 82)

Estas palabras tal vez valgan más que toda "la ayuda" que Federico ha recibido de su propio padre. A Sergio le revela que su función en la vida es cargar con los pecados de sus compañeros:

Para eso estoy aquí: para cargar con tu mugre y con la de todos los demás. (p. 87)

En esta frase descansa la opinión de muchos sobre que don Jesús representa a Cristo en la obra.

¡Qué irónico, pues, que se encuentren tantas alusiones al diablo y a los infiernos en la obra! Munguía se refiere a don Jesús varias veces, diciendo que su bodega era los infiernos, que el viejo tenía dos ojos de lumbre y garras de diablo. Leñero ha logrado un equilibrio perfecto en el personaje de don Jesús: no es del todo despreciable ni del todo digno de lástima. Hay momentos en que gana la simpatía del espectador, pero inmediatamente después suelta amenazas o anticipos de males proyectados. Abundan los ejemplos de esta suerte de yuxtaposición. Después de platicar a Jacinto de la triste vejez y la ingratitud de los amigos, éste lo insulta:

Jacinto: Pues dígale a su mujer que venga a acompañarlo.

Don Jesús responde con el veneno de una víbora:

No te burles de mí, no seas canijo... Debías tratarme bien, Jacinto, aunque nomás fuera por tu conveniencia. Si yo no quisiera no salía de esta bodega ni un pinche clavo, ni uno. (p. 36)

Con el Chapo se retrata como un servidor fiel:

Hasta hoy te he servido en todo como un perro. No me gusta robar, pero te he ayudado en todo porque soy derecho contigo. (p. 103)

Pero cuando se menciona la relación entre el Chapo y Josefina y el Chapo manda callar a don Jesús, éste amenaza de nuevo:

Estoy viejo, pero todavía tengo lo que hay que tener para matar a un cristiano... Con mi vieja no te metas. (p. 104)

El público comprende que don Jesús usa estas amenazas para protegerse; ha aprendido a luchar para que no lo pisen. Pero ¿por qué se aprovecha de los inocentes? Tal vez no sepa lo que hace. Ignacio Solares comenta:

Leñero dice que a través de esa figura degradante quería dar la imagen de un Cristo. Lo que logra magníficamente es darnos la figura de un poseso. Sus demonios están presentes en cada una de las palabras que pronuncia, en todos sus actos...<sup>13</sup>

Para Leñero don Jesús es un "sui generis redentor" pero no insiste en que sus espectadores y lectores deban verlo así. Malkah Rabell opina que don Jesús no cumple con su función original:

¿Acaso Leñero trató en esa figura de insinuar al Salvador? Quizá tal fue su idea primaria. Pero la trama, más fuerte que la mística, no quiso someterse al itinerario teológico, y el personaje se escapó al autor de las manos, para vivir su propia vida de criatura novelesca y teatral.<sup>14</sup>

Estamos de acuerdo con que don Jesús no funciona como un símbolo de Cristo. Claro que el velador originalmente era tan inocente como Isidro y su contacto con un mundo malo lo hizo pecar. Es cierto también que los albañiles vieron en él un recuerdo de su propia culpa, y que si no todos lo mataron ninguno se esforzó por salvarlo. Pero decir que es un símbolo de Cristo al morir es un poco exaquerado. Como ya se mencionó lo único que podría justificar una semejanza entre don Jesús y Cristo es la frase "Para eso estoy aquí: para cargar con tu muqre y con la de todos los demás." No es suficiente para construir una teoría sobre don Jesús como redentor. Un buen drama que trata la culpa colectiva de los albañiles se abarata con este juego a simbolismo. Es preferible la moraleja que ofrece Julio Ortega:

... el hombre es cómplice de la muerte de su prójimo.<sup>15</sup>

lo cual sí tiene fundamento en la obra misma.

Ortega también sugiere que don Jesús representa al padre, a quien, según Freud, todo hombre subconscientemente quiere eliminar.

La pieza tal vez sugiera (la pieza, no el autor) que el padre es así la síntesis misteriosa y patética de una culpa de vivir, el instrumento del mal y también el instrumento de conocer.<sup>16</sup>

Varios críticos señalan que el personaje de don Jesús es de vasto alcance; se resumen estas opiniones en las palabras de Ignacio Solares:

Y en el centro de éste (el edificio), don Jesús dándose cuenta de todo y recreándolo con relatos y alucinaciones.<sup>17</sup>

Los demás personajes son mediocres en comparación con él. Siempre sabe más por viejo. Su maldad es el resultado de muchos años de experiencias decepcionantes, y llega a representar lo malo que es vivir demasiado.

Matar al padre es el intento de eliminar esa culpa de vivir, aun a riesgo de otra culpabilidad; eliminar la maldad que supone la experiencia excesiva es así perseguir, siempre, la inocencia, aun por el camino tortuoso de la culpa, porque esta culpa equivale al menos a la conciencia.<sup>18</sup>

Pero ¿es posible que algún personaje se sienta más consciente por haber matado al viejo? Aparentemente no. Pero Ortega sigue:

... la versión de Leñero presenta a un padre cuya muerte convoca la culpa: una culpabilidad sin solución porque la muerte del padre, aquí, no es una solución, a pesar de ser inevitable.<sup>19</sup>

Leñero desarrolla el problema de la culpa colectiva a través de toda la obra. Desde el principio Isidro insiste en que todos los albañiles son culpables. Cuando tropieza con el Chapo en la primera escena grita que los endemoniados mataron al velador. Segundos después acusa a sus compañeros de trabajo: "¡Ustedes lo mataron!" Esta aparente contradicción se aclara en el interrogatorio:

Munguía: A ver, a ver, ¿cómo está eso de los endemoniados? ¿Quiénes son los endemoniados?

Isidro, señalando hacia la obra:

Son ellos. ¡Ellos mataron a don Jesús!  
(p. 21)

Los motivos de varios personajes se revelan en el primer acto, y antes del final de éste, todos, inclusive Sergio, han demostrado su capacidad de crueldad y violencia. El clímax del acto es el ataque epiléptico sufrido por don Jesús, lo cual provoca el comentario de Isidro, "¡Los endemoniados!" Leñero escribe que "Todos los albañiles observan atemorizados la escena." (p. 72) Los albañiles son la escena; tienen miedo unos de otros, y de sí mismos. El mal que está dentro de don Jesús está presente en cada uno de ellos también. Al final del segundo acto hay otra referencia a los endemoniados:

Jacinto dice a Isidro "Los endemoniados lo mataron." Segundos después vemos que Munguía tiene razones para sospechar de todos como "endemoniados": en una escena muy simbólica don Jesús muere otra vez, perseguido y golpeado por asesinos que sólo él ve claramente. Para el público el asesino podría ser cualquiera o todos los personajes a su rededor. Ignacio Solares comenta:

... nos parece espléndida la penúltima (lástima que no sea la última) escena en que el cadáver de don Jesús aparece rodeado por esos demonios que habían estado flotando por el escenario y que por fin toman cuerpo definitivo.<sup>20</sup>

### Estructura

La estructura de la obra ayuda mucho a desarrollar el tema de la culpa de todos. Leñero crea suspenso desde la primera escena, enseñando el cadáver del velador y atormentando al público con la pregunta "¿quién lo hizo?" En una entrevista Leñero explicó el por qué de utilizar una trama policíaca:

Yo creo que en el fondo cualquier tema lleva algo de trama policíaca. La búsqueda del centro, de la raíz.<sup>21</sup>

En cada encuentro de los personajes, el autor crea suspenso dando pequeños indicios que complican el asunto en vez de simplificarlo. Leñero dispersa la información necesaria y el espectador tiene que atar cabos e ir comprendiendo. En palabras de Esslin:

Drama compels the spectator to decode what he sees on the stage in exactly the same way as he has to make sense of, or interpret, any event he encounters in his personal life.<sup>22</sup>

El hecho de que todos los personajes tengan motivos para haber deseado la muerte del velador, basados en incidentes de los que no se atreven a hablar en voz alta, hace que el público advierta la complicada vida interior de cada individuo. Todos los personajes presentan máscaras de fuerza o de seguridad a los demás, mientras por dentro sufren dudas y conflictos. Magaña Esquivel comenta que al dejar hasta el final el descubrimiento de algunos motivos (los de Isidro y Sergio)

no sólo prueba Leñero sus aficiones a Conan Doyle sino también sus preocupaciones dostoiévskianas acerca del mundo soterráneo del hombre...<sup>23</sup>

La estructura de la obra no es complicada, aunque hay muchos cambios de tiempo y lugar. Magaña Esquivel afirma que Leñero

alterna narración y acción, con lo cual se incorpora al estilo renovador de la escena.<sup>24</sup>

La acción pasa del edificio en construcción al área policial de dos maneras: o por medio de un cambio abrupto, cuando una escena tiene que acabar rápidamente para producir el efecto deseado (así, de la agresión común entre los albañiles en la página 28, o la futilidad y frustración que siente Sergio al ser interrogado por Munguía en la página 66), o porque un personaje retrocede o avanza de una zona a la otra con el fin de ilustrar o explicar un incidente al cual se acaba de aludir.

Las "escenas" son en realidad una serie de encuentros entre dos o tres personajes que sirven para mostrar la tensión y falta de confianza que existen entre todos. La culpa que los personajes sentían antes del asesinato, sus razones para querer matar al velador, y los indicios que señalan su posible participación, se presentan de modo al parecer caótico pero en realidad muy bien organizado. Las conversaciones se cortan antes de que se revele demasiado. El público tiene que participar activamente en la búsqueda de la verdad, y

reestructurar todo después de la representación para determinar quién, de todos los sospechosos, tiene más motivos o motivos más fuertes para haber perpetrado el crimen.

Las escenas son cortas y rápidas. Para crear un ritmo fluido Leñero se ha valido de varias técnicas cinematográficas, principalmente la disolvencia. Como mencionamos previamente, no hay muchos cambios abruptos de escena; normalmente un personaje pasa de una situación a otra, lo cual, con la ayuda de la iluminación, permite la aparición y la desaparición graduales de lugar. Estas técnicas crean una continuidad de acción, a pesar de que no se respeten las unidades clásicas de tiempo y lugar. Hay acción acelerada al comienzo de la obra, cuando Isidro logra exclamar por primera vez que han matado a don Jesús. Leñero escribe que "Apenas lo ha hecho, emprende la estampida." (p. 16) El efecto es de caos completo, un reflejo físico de la confusión que todos los albañiles sienten en su interior. El tiempo también se desacelera en el caso de los monólogos de Jacinto al final de la segunda parte. Estos son los parlamentos más extensos de la obra y los acontecimientos descritos allí parecen desarrollarse más lentamente que la acción presentada en el escenario. Los sucesos actuados son directos, económicos, mientras la narración de Jacinto es bastante barroca, con preguntas retóricas, alusiones a gente no relacionada con la obra, admiraciones y toda una gama de emociones. Puesto que el público tiene que depender sólo de un sentido, el oído, en vez de poder contar con la vista también, se hace más lenta su comprensión.

Otra técnica cinematográfica ya citada es el retroceso, el regreso a tiempos anteriores. Es imposible estar seguro del tiempo en esta pieza; los personajes se trasladan hacia adelante y atrás en el tiempo tan cómodamente como hacia la derecha o la izquierda en el espacio. Ni el espectador ni el autor ni los personajes saben colocar sus acciones en orden

cronológico, puesto que todo está filtrado por el prisma de la memoria. Todo ocurre en un presente eterno; los pensamientos de los personajes, los recuerdos de lo que ha pasado previamente, existen en cualquier momento dado, y las escenas podrían ser presentadas en otro orden sin mucho efecto sobre los temas.

También tomada del cine es la técnica de acción simultánea, que se ve principalmente cuando Munguía interroga a Isidro. El espectador recibe dos impresiones al mismo tiempo, la de las reacciones del joven en el área policial y la de las acciones de personas recordadas en el edificio en construcción. Quizá por el uso de esta técnica la figura de don Jesús sea atractiva y repugnante a la vez: lo observamos subjetivamente, al través de los ojos de alguien que necesita su cariño y consejos, y objetivamente, por medio de la lupa de un detective ansioso de descubrir los hechos.

Además de facilitar los cambios de escena, en esta pieza la iluminación también tiene propósitos simbólicos. En el área policial la luz es siempre muy intensa, como se supone deberían de ser los interrogatorios allí realizados. Munguía quiere llegar a la verdad, sin matices, y revelar incidentes escondidos en el pasado de cada sospechoso. En cambio la luz del edificio cambia con frecuencia, según la hora de la escena bajo consideración y según la emoción que Leñero quiere proyectar. Más impresionante es la iluminación de la bodega durante las visitas de Isidro y Celerina a don Jesús; por las sombras misteriosas que causa y las facciones diabólicas que revela en el velador, parece lumbre de los infiernos.

Con referencia al estilo de la obra, hay que mencionar que aparte de los monólogos de Jacinto y las conversaciones entre Isidro y Celerina, el lenguaje es agresivo y desagradable, sin ternura alguna. Gran parte de la máscara que usa cada albañil se crea por las palabrotas que profiere, las cuales,

en vez de ocultar sus miedos, sirven más bien para ilustrar su vulnerabilidad.

En este lenguaje tan mexicano, tan "populista", entre seres tan nuestros, en ese ambiente donde suenan la violencia y el dolor, de pronto resuena un eco de Revueltas.<sup>25</sup>

En una obra como Pueblo rechazado, donde el lenguaje es elegante e incluso alcanza niveles poéticos, el público no puede identificarse emocionalmente con los personajes; no se permite más que un compromiso intelectual. Los albañiles exige la participación intelectual y emocional de cada espectador, apelando a los sentimientos básicos de todos. Uno no tiene que ser noble para sentir lo que los obreros sienten, pero sí tendría que ser santo, como el Prior, o hipócrita, como Sergio, para abstenerse de usar estas expresiones de "violencia y dolor". El lenguaje refleja la situación desesperada e irremediable de los personajes principales, y por extensión, de todo ser afectado por las injusticias del mundo exterior y las confusiones del mundo interior.

### III. COMPAÑERO

En Compañero, la tercera obra de Vicente Leñero, el autor expresa claramente sus preocupaciones sociales, y aunque la acción no se desarrolla en México, sino en otro país hispanoamericano, los problemas que se exponen no son exclusivos de ningún lugar aislado, sino que corresponden a todos países subdesarrollados, sometidos a los poderes imperialistas. La intención de Leñero es que el público mexicano, al ver representadas las contradicciones de otra sociedad y una manera de luchar contra ellas se fije en las semejanzas que existen entre aquella sociedad y la suya, y que no solamente se sienta solidario con ella, sino también pueda reflexionar seriamente sobre sus problemas y sobre cómo corregirlos.

Compañero está basada en los escritos de Ernesto "Che" Guevara: sus diarios, manuales, discursos, artículos y cartas personales, y también en las obras de Régis Debray, un periodista francés que fue torturado por el ejército boliviano debido a su supuesta participación en actividades guerrilleras. La obra presenta lo que pudieron haber sido los últimos pensamientos de Guevara antes de ser asesinado en una escuela rural en Bolivia. La captura, la larga espera y el asesinato del personaje principal parten del acontecimiento real; las ideas que el comandante ficticio discute consigo mismo y con personajes secundarios vienen de diferentes partes de las fuentes mencionadas. Es bien conocido que el protagonista representa a Guevara, y la admiración que Leñero le tiene es evidente; sin embargo el autor se niega a darle nombre. Vemos a un comandante anónimo desde dentro; reconocemos no so-

lamente sus cualidades de héroe sino también las dudas que sufre acerca de sus acciones y de su teoría. De la misma manera en que el país de la obra podría ser cualquiera explotado, el comandante podría ser cualquier hombre consciente de las injusticias en su rededor y suficientemente noble para sacrificarse con el fin de vencerlas.

En Compañero, Leñero presenta dos temas principales: la imprescindibleidad de una revolución para poner fin a los sistemas político-económicos injustos, y la necesidad de seguir luchando aunque las fuerzas contrarias parezcan insuperables.

### La Revolución

El primer tema, la necesidad de la revolución, se plantea en el primer diálogo entre el comandante y la maestra de la escuela donde se encuentra preso. La maestra representa la ignorancia del pueblo acerca de la realidad económica en que vive; trata de explicar la causa de su miseria al decir "Somos un país pobre" sin darse cuenta de que la pobreza es un efecto y no el origen de sus problemas. El comandante la regaña: "Ningún país es pobre. Lo hacen pobre..." (p. 203), una denuncia que aparece dos veces más en la misma conversación. El comandante trata de convencerla de que ha venido a ayudar a su pueblo y cuando ella no lo cree, repite:

Ningún país es pobre, piensa en eso. Aunque sea pequeño y esté encerrado, lejos del mar; aunque le pongan cadenas. (p. 204)

Cuando la maestra insiste en que su pueblo no quiere una guerra, el comandante tiene que insistir:

Este no es un país pobre; está pobre, que es muy diferente: está hambriento, está desnudo, está enfermo. ¿Pero sabes cuál es la peor de sus desgracias? Cruzarse de brazos. (p. 205)

Con estas variaciones del mismo mensaje Leñero nos hace conocer desde un principio sus propias ideas sobre la explotación de algunos países por parte de otros. La dependencia hacia los países explotadores se ilustra de modo explícito cuando se presenta el encuentro entre el comandante y los civiles en la época posguerrillera de una isla no nombrada. Los civiles temen que su sociedad se vuelva comunista, que sus "amigos" dejen de negociar con ellos.

Com. 2: Quiero decir que la explotación ha terminado.

Civil 2: ¿Con quién vamos a comerciar entonces?  
(p. 218)

Esta preocupación por mantener la amistad con un amigo-explorador muestra nuevamente la falta de conciencia del pueblo. No sólo se necesita una revolución política, sino también una reeducación de la gente, para que se entienda "el sentido del triunfo". (p. 208)

Leñero subraya que un país pobre no tiene que quedarse así en un parlamento más. En una transmisión radiofónica hecha a los campesinos para formar en ellos conciencia crítica y pedir su cooperación, el comandante se empeña en declarar:

Nuestras tierras no nos pertenecen, nuestras riquezas naturales han servido y sirven para enriquecer a extraños; nuestras condiciones de vida son miserables... Pero el nuestro es un pueblo que lucha y que no se ha dejado doblegar jamás.  
(p. 224)

El idealismo del comandante contrasta fuertemente con el oportunismo del político que lo visita inmediatamente después. Cuando el comandante trata con los civiles descontentos y rechaza la ayuda del político, muestra una voluntad de hierro. Su determinación de crear una revolución pura, sin compromisos con o dependencia en nadie, impone muchas dificultades en su lucha; sin embargo, asegura ganancias más auténticas a largo plazo y por lo tanto una libertad verdadera.

Para no engañar a sus seguidores el comandante recalca las privaciones que tendrán que sufrir para alcanzar su meta. El guerrillero debe estar preparado a matar y a morir, porque la única manera de ganar una revolución es mediante la violencia:

La paz se gana —óyelo bien—, se gana siempre con sangre. (p. 216)

Además de señalar la necesidad de un cambio radical en el sistema político de los países explotados, e indicar que el camino de las balas es el único método viable para conseguirlo, el comandante subraya que la lucha de liberación no es solamente de un pueblo sino de todos: que la revolución debe ser llevada a toda parte donde haya injusticia y sufrimiento. Muchos atacan al comandante por ser un intruso en los asuntos de un país ajeno, mas para él no hay diferencias entre argentinos, cubanos, bolivianos; todos merecen la ayuda que les pueda proporcionar. El capitán de las fuerzas federales es el primero en reprocharle: "¡Qué demonios tenían que hacer en este país!" (p. 200), seguido de la maestra: "¿Para qué vinieron aquí?" (p. 203). A ésta explica que "Todos los hombres somos iguales"; que todos tienen los mismos objetivos y que todos sufren de igual manera cuando su capacidad de escoger entre las alternativas de la vida está limitada. Los ataques contra el comandante provienen aun de sus colegas. Cuando trata de tranquilizar a los civiles, lo rechazan:

Com. 2: ¡No vamos a vender a nadie nuestra revolución!

Civil 2: ¿Nuestra revolución? No olvide que usted es extranjero. Esta no es su patria.  
(p. 218)

Estas son personas de conciencia muy limitada; no entienden que su problema no es único, que todos tienen que ayudar a todos para poder vencer el enemigo común. El político muestra la misma mentalidad al afirmar que solamente un hombre

nacido en su país puede entender "su alma":

El jefe debe salir del pueblo mismo, para que el pueblo se identifique con él y tome la revolución como propia. (p. 227)

Lo que a primera vista podría pasar por pragmatismo degenera en una distorsión completa de los preceptos de su partido. El comandante, al recordarle que Bolívar nació en Venezuela, no solamente muestra que uno no tiene que ser de un lugar para poder luchar allí eficazmente, sino alude a un héroe cuyo ideal fuera la unión entre todos los países hispanoamericanos. Como Bolívar, el comandante no conoce límites; encarna un espíritu internacionalista. En dos ocasiones se defiende:

La única forma de hacer que este barco navegue es abriéndole todos los mares del continente. (p. 221)

Mientras la victoria no se realice a escala mundial, el revolucionario no tiene más fin que la muerte. (p. 222)

El recelo que se siente hacia el comandante se extiende a otros extranjeros que tratan de olvidar las anticuadas fronteras entre países. Retan al Guerrillero 1:

Lárgate otra vez a tu isla... Esta es nuestra lucha, nuestra. (p. 234)

y al periodista francés lo atacan con:

Su situación es muy peligrosa. Lo pone en un callejón sin salida. Intromisión extranjera, ¿entiende? Un guerrillero francés en América. (p. 238)

Este, como el comandante, se defiende, proclamándose

corresponsable de todos los delitos cometidos por todos los revolucionarios de todas partes del mundo. (p. 239)

La actitud del comandante, del Guerrillero 1 y del francés es laudable; va más allá del chovinismo para fincarse en un plano universal, mostrando interés en todos los hombres, no sólo en

los que tienen la misma nacionalidad o cultura de ellos.

### La Revolución no se detendrá

Por medio del comandante, Leñero declara que la revolución debe extenderse a todas partes del mundo. El segundo tema que presenta es que no debe detenerse nunca, que los guerrilleros deben seguir luchando hasta alcanzar la victoria final. En sus dos obras anteriores Pueblo rechazado y Los albañiles Leñero presenta búsquedas que no se detienen a pesar de las consecuencias que pueden causar. El Prior sigue su búsqueda de una verdad absoluta aunque le cueste la desaprobación de la Iglesia y la disolución de su monasterio. El detective Munguía también emprende una búsqueda, la del asesino del velador, y la prosigue aun después de perder su cargo y el favor de sus superiores. En Compañero combatir la injusticia significa una pena de tortura o muerte; sin embargo, el sacrificio parece mínimo en comparación con un premio tan luminoso. La fe del comandante en que la lucha seguirá aun después de su muerte se ilustra por primera vez inmediatamente después de su captura. Se encuentra herido y en un estado febril se acerca a los guerrilleros muertos. Intenta resucitarlos:

No, no nos han vencido todavía. Que no decaiga el ánimo, compañeros... Si uno de nosotros muere, si yo muero, qué se pierde: absolutamente nada.

(p. 202)

Más tarde la maestra le informa que sus amigos no lo pueden ayudar:

Com. 1: No es cierto.

Maestra: Están muertos en la quebrada.

Com. 1: Eso mismo dijeron muchas veces y no era verdad. (p. 206)

No puede aceptar que la lucha haya acabado. Algunos han muerto pero otros tomarán sus lugares; la revolución no se detendrá. En una secuencia muy hermosa, mientras el comandante dice "Allá nos hicimos inmortales", los mismos guerrilleros muertos se levantan y se convierten en soldados nuevos, llenos de vida y entusiasmo. Este es un símbolo de la renovación, de cómo en la mente del comandante ni la muerte puede vencer al espíritu revolucionario. De acuerdo con este modo de pensar no hay por qué temer a la muerte:

En cualquier lugar que nos sorprenda la muerte, bienvenida sea si otra mano se tiende para empuñar nuestras armas... (p. 240)

Sacrificarse por la causa llega a ser un honor:

Com. 1: Sólo muerto puedo gritar mi fe.

Com. 2: Tú no eres Dios.

Com. 1: Todo hombre que muere por sus ideas es Dios. (p. 241)

Al final de la obra vemos cómo el espíritu del comandante continúa la tarea de alentar al pueblo, grita su fe:

Que el imperialismo y sus lacayos no canten victoria, porque la guerra no ha terminado: recién empieza.

Esta fe se ve confirmada en las acciones del periodista y de la maestra. Por su declaración ante sus torturadores sabemos que el periodista está convencido de las ideas del comandante y se ha convertido en un revolucionario en el sentido más glorioso de la palabra. La maestra, que anteriormente se mostraba inconsciente e ineficaz, al final de la obra también demuestra una comprensión amplia de las acciones del comandante.

### Otras preocupaciones

Se ven en esta obra dos temas de gran vigencia para el público mexicano, y también se señalan otras preocupaciones constantes de Leñero. Al expresar la necesidad de una revolución, está explícita la denuncia de un sistema corrupto. Este sistema tiene sus representantes en la persona del capitán, quien entra en la escuela "pateando bancos para abrirse paso" y la del coronel, quien muestra su falta de respeto al arrancar un pelo de la barba del comandante. Leñero no solamente ilustra la tosquedad de estos personajes que, irónicamente, consideran al comandante como un "bandolero", sino también denuncia su avaricia y su uso de la tortura contra los guerrilleros y el francés.

La otra preocupación que se repite en las obras de Leñero es la de la búsqueda. Lo que Leñero procura comunicar en Compañero es que si realmente se quiere algo, se puede obtener. El comandante salió a buscar la revolución cuando todavía era muy joven:

El que no sale a recorrer (el camino) no se tropieza con nada... Iba en su búsqueda, me salió al paso, me uní a ella. (p. 210)

Otro ejemplo de cómo la constancia puede vencer muchos obstáculos ocurre cuando el guerrillero-jefe habla del dinero: "Cuando de veras se busca, el dinero se encuentra fácilmente." (p. 213) Cuando el periodista halla sólo resistencia en su intento de encontrar al comandante, la maestra le aconseja: "Si de veras quiere encontrarlo, siga los rastros de sangre." (p. 232) Desde luego la búsqueda más importante es la del comandante, que nunca abandonará:

Com. 1: No tengo miedo a la verdad.

Com. 2: ¿Sabes cuál es la verdad?

Com. 1: Mi obligación es encontrarla, y gritarla después; lo mismo a nuestros enemigos que a nuestros compañeros. (p. 220)

Vemos también la necesidad de libertad absoluta para mantener limpia una búsqueda o lucha. Ya revisamos la escena en que el comandante promete a los civiles que no venderán su revolución a nadie. Cuando el político ofrece su apoyo bajo ciertas condiciones, su reacción es parecida: "¿Qué querías? ¿Que entregara la revolución a una pandilla de rateros?" No sacrifica su causa ni por conveniencia ni por oportunidad.

### El Comandante

Para algunos el Comandante Guevara era un "bandolero", para otros la encarnación de la idea revolucionaria y reformista, para otros más una figura mítica. El intento de Leñero es humanizar el mito, presentar un comandante fuerte y tenaz, pero demostrar que, como todo ser humano, sufría dudas y conflictos internos acerca de cuál sería la mejor línea de conducta. Llevar al escenario la interioridad de un personaje es una tarea difícil. Hay partes de la personalidad que nunca se revelan a otras personas y por lo tanto el dramaturgo no puede servirse del diálogo. Tampoco se recomienda el monólogo constante porque el público ordinariamente exige más movimiento de lo que puede proporcionar un solo personaje. Leñero evitó estas dificultades, utilizando una variación de una técnica muy antigua: la de dividir un personaje en varias partes para presentar en términos materiales conflictos del espíritu. En la Edad Media se solía presentar al personaje principal entre otros seres que podrían considerarse como partes verdaderas de él mismo: las virtudes y los vicios, por ejemplo. Aquí Leñero utiliza solamente dos comandantes, que tratan de analizar sus acciones en el pasado y llegar a algún

acuerdo sobre el presente y el futuro. Esta exploración del carácter produce resultados muy interesantes, pero desafortunadamente se presta también a una confusión: cuando hay dos personajes principales es siempre más fácil verlos en oposición que como complementos. En el caso del comandante varios críticos encontraron una división tajante entre el hombre intelectual-teórico y el hombre de acción. Magaña Esquivel habla de:

... las dos personalidades del Comandante Guevara: el reflexivo, intelectual, ideológico — que encarna Sergio Bustamante (el Comandante 2) y el soldado, hombre de acción, rebelde y combatiente natural — que desempeña Enrique Lizalde (el Comandante 1).<sup>1</sup>

Esta dualidad no es válida porque ambos comandantes vacilan entre la reflexión y la acción, y a veces combinan las dos cualidades al mismo tiempo. No existe ninguna manera de atribuir a un comandante alguna tendencia, y al otro la contraria. Por supuesto hay veces en que se oponen; por ejemplo, cuando discuten el comienzo de su carrera militar:

Com. 1: Así empecé mi carrera revolucionaria, con una estampida.

Com. 2: No es cierto.

Com. 1: ¡Ojalá no fuera cierto! (p. 210)

o sobre por qué siguen en la guerrilla:

Com. 2: Reconoce que escogiste la montaña como refugio, no como un baluarte.

Com. 1: No es verdad.

Com. 2: ¿Te venció la política? Regresa a combatir en su propia trinchera. Lucha, si es preciso, detrás de un escritorio.

Com. 1: ¡Eso es mentira! (p. 241)

Pero existen otras ocasiones en que discuten sin llegar a un enfrentamiento:

- Com. 1: ... El gigante se despertó furioso — "¡comunistas!, ¡comunistas!"— mostró los dientes, levantó el puño... y eso bastó para que el gobierno aquel pusiera pies en polvarosa.
- Com. 2: Fue un final triste, sí, pero aleccionador. No lo olvidé nunca... (p. 211)

o cuando uno admite la posibilidad de que el otro está en lo cierto:

- Com. 2: Tú no eres Dios.
- Com. 1: Todo hombre que muere por sus ideas es Dios.
- Com. 2: Quizá tenga razón, Julia. No lo sé. (Largo silencio.) (p. 241)

Inclusive se presentan ocasiones en que concuerdan:

- Com. 1: Pondré en cada mano un fusil y demostraré a los políticos cobardes que la revolución no puede detenerse... ¡Hasta la victoria siempre!
- Com. 2: (Dolorido) Hasta la victoria siempre, Julia... Van a triunfar, tienen que triunfar. Nada puede detener la marcha de la revolución. (p. 228)

y en que muestran una dependencia recíproca:

- Com. 1: (Ambiguo, reflexivo.) Por qué no me quedé trabajando, pacíficamente... (Al Comandante 2.) ¿Por qué?
- Com. 2: Cada día tiene sus propias exigencias, y cada revolución, distintas etapas. (p. 219)

Además hay cambios dentro de un mismo personaje, lo cual nulifica la teoría de que cada uno representa una manera definitiva de pensar. El Comandante 1 declara fuertemente al político:

Soy hombre de acción, no de masturbaciones mentales. (p. 228)

mientras que confiesa al periodista:

Yo también soy (un intelectual), a pesar mío...  
Al menos en parte. (p. 236)

El Comandante 2 también experimenta cambios. Al principio no tiene la paciencia de hablar con la maestra:

Com. 2: ¡Qué ganas con discutir con los sordos:  
no oyen! (p. 216)

Pero más tarde está dispuesto a aceptar el apoyo de alguien que obviamente perjudicaría el movimiento, simplemente para no estar solo:

Com. 2: ¡Espera! No dejes que se vaya de ese modo. No puedes quedarte aislado.  
(p. 228)

Cada comandante reacciona de manera diferente, experimentando transiciones e inclusive virajes totales de parecer, según las circunstancias. Los dos personajes representan todas las posibilidades que existen juntas dentro de una misma personalidad. Las posibilidades en sí no definen la personalidad; lo que revela su esencia es la decisión que el personaje toma al llegar a un punto crítico, teniendo presentes los muchos factores que se encuentran en su interior.

Malkah Rabell sugiere que el material de Compañero se prestaría mejor a una novela que al escenario, puesto que el drama requiere de una "evolución de situaciones y de caracteres".<sup>2</sup> Por supuesto no se ve un argumento complicado y tampoco se nota una gran diferencia en el personaje principal al principio y al final de la obra; sin embargo, decir que no hay una evolución es ridículo. Con cada decisión que toma el comandante, madura; se hace más consciente de sus propias debilidades y al tener que superarlas, se fortalece.

Es curioso que el comandante se compare con Don Quijote, el símbolo del idealismo sin concesiones. Sabemos, observan-

do sus discusiones internas, que no lleva a cabo ninguna acción sin considerar todas sus implicaciones. Leñero maneja esta técnica de dividir en dos al personaje principal con suma habilidad para dar una imagen comprensiva de su protagonista. Hubiera sido posible dividirlo en tres partes o en una docena pero manejar tantos actores literaria y escénicamente habría sido mucho más difícil.

### Personajes secundarios

Todos los demás personajes quedan en un plano secundario; su función es presentar alternativas al comandante, quien tiene que tomar una decisión y defenderla ante ellos. La maestra es una constante en la obra; si no fuera por ella, la serie de encuentros y decisiones que experimenta el comandante se parecería a las de muchas obras de teatro medieval, en que cada personaje secundario era la personificación de algún vicio o virtud con que tenía que tratar el personaje principal. Pero a pesar de su presencia durante casi toda la obra la maestra, en realidad, presenta solamente un reto al comandante: de que la violencia no debe emplearse nunca:

Las guerras de ayer no justifican las guerras de hoy. En este tiempo, nada hay que justifique la muerte de un hombre. (p. 215)

El político presenta otro reto: se ofrece como jefe de los guerrilleros, librando al comandante de su responsabilidad tan pesada. El único problema es que no está consciente de lo que hace: busca gloria en la guerrilla sin ninguna experiencia, y sin siquiera la menor idea de que la revolución es internacional, no de chovinistas. También el francés propone algo al comandante que requiere de su decisión: siente fervor y el espíritu de auto-sacrificio, quiere ser guerrillero, pero puede servir a la causa mejor en otro papel. En todos los

casos el comandante sufre dudas, pero después de considerar varias posibilidades escoge y defiende lo que le parece mejor.

Los guerrilleros también tienen una función importante en la obra, la de coro. Representan el entusiasmo inicial de los seguidores del comandante y las modificaciones de actitud que experimentan, hasta miedo y rencor. Con un cambio de traje también llegan a representar la confusión de los obreros después de la revolución isleña, y por medio de otro se convierten en los "gusanos", traidores a la causa revolucionaria. Son la voz de muchos sectores del pueblo; representan la causa y el efecto de todas las decisiones del comandante.

### La estructura

A lo largo de Compañero aparecen trozos de ideología que surgen de las obras de Guevara y de Debray. Alrededor de estas ideas Leñero ha creado encuentros entre el comandante y los personajes secundarios y entre las dos partes de sí mismo. Dos de los encuentros están basados en acontecimientos reales: la discusión con el político se basa en un enfrentamiento entre Guevara y el Jefe del Partido Comunista de Bolivia; la conversación con el periodista se basa en el último encuentro entre Guevara y Debray antes de la captura del segundo por el ejército boliviano. Los cargos del ejército contra el periodista también tienen base en la experiencia de Debray; asimismo, su defensa elocuente cerca del final de la obra.

Como en Los albañiles, hay muchos cambios de tiempo aquí, y como en Pueblo rechazado, varios saltos de un lugar a otro. En el primer acto el Comandante 1 se encuentra en la pequeña

escuela y el Comandante 2 en el campo de batalla. Este, con los guerrilleros, representa la acción en el pasado que justifica las ideas del comandante en el presente. En el segundo acto hay un cambio de lugar y de papeles: el Comandante 1 revive el pasado mientras el Comandante 2 está en la escuela, observando y comentando. Todos los cambios de tiempo y lugar se llevan al cabo con la iluminación, la mayor parte del tiempo sin brusquedad, pero en una ocasión con la reincorporación sorprendente de los guerrilleros muertos que se han convertido en jóvenes idealistas. Esta indiferencia a las unidades clásicas, que también se vió en Pueblo rechazado y Los albañiles, recuerda al espectador que está viendo una ilusión en el escenario y que el propósito del autor no es perderlo en alguna semi-realidad sino identificarlo con referencia a ideas específicas. A pesar de que Leñero haya basado varias obras en hechos históricos y que afirme que mucha de su producción teatral es "realista", no cabe duda de que en todas las obras emplea una o más técnicas brechtianas para establecer la objetividad necesaria en el público para contemplar ciertos problemas y formar hipótesis sobre sus causas o sus posibles soluciones.

En Pueblo rechazado vimos el empleo de la dialéctica, mucha discusión sobre lo bueno y lo malo de la búsqueda del Prior. Aunque éste y el Analista supuestamente discutían entre sí, es obvio que las ideas fueron dirigidas al público. Ningún personaje verosímil podría hablar tan formal y lúcida-mente. La intervención de los coros también refleja la influencia de Brecht: Leñero quiere proyectar un comentario acerca de cada grupo y lo hace sin pretensiones de sutileza.

En cuanto a Los albañiles ya mencionamos que el lenguaje sirve para mezclar al espectador en la vida de los personajes pero el uso del tiempo simultáneo sirve para alejarlo de lo que pasa en el escenario. El hecho de que nadie pueda estar

**Faltan páginas**

**N° 66-68**

jes de mi tiempo que me afectan y que de alguna manera me conmocionan.<sup>6</sup>

Marco Antonio Castro da una interpretación más amplia de lo que logra Leñero:

Su teatro, pues, es documental. De acuerdo con Solzhenitsin, quien considera al escritor como alguien que testifica la verdad de lo que observa, para Leñero esto no es suficiente porque tiene que haber una participación más comprometida del escritor. Esto es, no sólo observar sino también sentir la realidad de las cosas, el mundo de sus expresiones sensoriales, vitales, pero también intelectuales.<sup>7</sup>

Aunque el autor opina que su intención literaria se frustró, su otro fin, el de familiarizar al público con los problemas socio-políticos de todo el Tercer Mundo, se cumplió. Ningún espectador puede dejar la representación sin sentirse un poco más consciente de las contradicciones que necesitan ser resueltas en su propia sociedad.

#### IV. LA CARPA

En la introducción de esta tesis, notamos que Leñero se distingue entre varios autores de la posguerra por su fe en que el ser humano puede superar sus circunstancias y llegar a un plano más alto de el que se supone le corresponde. Es decir, en obras de autores como Beckett o Ionesco, el protagonista es víctima de fuerzas que no puede controlar. Se encuentra con un papel ya asignado, determinado por factores tan arbitrarios como su edad, su posición económica, su apariencia, etc., y descubre que escapar de este papel requiere de tanta fuerza de voluntad que tal vez no valga la pena intentarlo. Este fenómeno ha recibido nombres como "la condición humana" o "la enajenación", pero en verdad no hay nada que lo diferencie del antiguo concepto de la predestinación. Según este concepto, toda acción se decide de antemano; el individuo sigue un camino ya marcado y no puede elegir entre alternativas. Sin la capacidad de acción independiente la persona se reduce a algo insignificante, a un instrumento que puede ser manipulado y después desechado.

En su cuarta obra teatral, La carpa, Leñero presenta el problema del libre albedrío versus la predestinación, y afirma que todo ser humano puede decidir su propio destino si tiene el valor suficiente para ejercer dicho control. Leñero se vale de la técnica de escribir una obra dentro de la obra para ilustrar cómo funciona la enajenación, el tener que desempeñar un papel sin haberlo escogido o entendido. El hecho de que los personajes que Leñero crea son también actores en otra obra sin oportunidad de decidir cómo será dirigida, hace hincapié en la idea de que muy pocas personas viven como qui-

sieran; están sujetos a ciertas circunstancias y obedecen las órdenes de sus superiores sin cuestionarlas o rebelarse. En obras previas Leñero ha ilustrado el poder de la Iglesia, la política, la tradición, y el efecto que tienen sobre el individuo. En La carpa el director representa una fuerza anónima, de vasto alcance, que manipula la vida de todos en su rededor. Los actores presentan varias actitudes frente a este poder y sólo Alex y Silvia tienen el carácter suficientemente fuerte para lanzarse a lo desconocido, más allá del alcance de su opresor. El autor procura enseñar al espectador que él también está controlado por fuerzas que tal vez no conozca, que debe conscientizarse sobre qué factores lo dominan e intentar luchar contra ellos para hacer de su existencia lo que quiera y no lo que a otros sea conveniente.

Por causa del juego entre la realidad y la ficción, el argumento de La carpa parece más complicado de lo que realmente es. Alex, un actor, visita a un director para avisarle que no podrá trabajar con él como originalmente habían planeado. El director lo espera con todo un equipo de técnicos, tramoyistas y actores, en un "set" preparado, y con un guión en que están apuntadas las palabras y reacciones de Alex. La curiosidad de éste se estimula: siente que no puede negarse a aceptar el papel de sí mismo en la obra que el director tiene proyectada. Consecuentemente, se encuentra en un escenario permanente donde no hay un límite entre su vida y el papel que debe desempeñar. Al principio Alex no entiende que su vida actual no es más que ese papel; inocentemente intenta salirse de él sólo para hallarse más metido aún. El director ha previsto que su toma de conciencia sea paulatina y Alex sufre mucha confusión y desilusión antes de darse cuenta de que sí puede escapar. Logra convencer a Silvia, la actriz que hace el papel de su esposa, de que huya también y en un final muy idealizado logran huir antes de que el telón los atrape dentro de la obra para siempre.

### El libre albedrío

El ambiente de La carpa es un estudio de televisión, un lugar sofocante, donde no solamente los actores sino los técnicos y tramoyistas están regidos por el director. Este proyecta todas sus acciones y amenaza eliminar del escenario a quienes no están conformes con sus órdenes. El que entra a trabajar con el director le entrega su voluntad y se somete a una vida predeterminada. En el caso de Alex, el director trata de agotarlo; le concede varias oportunidades para analizar su situación e inclusive le permite protestar en contra de ella, pero no tolera verdaderos intentos de sublevación. Alex se da cuenta y dice con cinismo:

¡Allí está! ¡Allí está, míralo! Guardando el menor gesto de rebeldía para ordenar el corte... (p. 86)

Sin embargo, Leñero manifiesta su fe en el libre albedrío cuando permite que Alex y Silvia se escapen del estudio. Como en otras obras, subraya la idea de que uno tiene que desear su libertad fervientemente para poder repudiar su papel predeterminado.

Leñero también recuerda al espectador que la libertad significa la soledad y pocos son capaces de aguantar una pérdida de estabilidad y apoyo. En Pueblo rechazado y Compañero las consecuencias de buscar la libertad eran severas y asimismo en La carpa, ejercer el libre albedrío equivale a dejar toda seguridad atrás. Alex y Silvia son símbolos por excelencia de la condición humana; necesitan un papel en la vida pero se angustian porque el papel que se les ha designado es absurdo. Leñero describe su dilema así:

Para mí, es el problema del individuo enajenado por esa sociedad. Las condiciones sociales de un estudio, los imperativos de una autoridad que lo determina. Esto es, las exigencias de la sociedad, autoridad...<sup>1</sup>

Pero estar solo podría ser peor que estar controlado para algunos. Silvia, al verse por primera vez en los umbrales de

una nueva vida, exclama:

Quiero que él me diga que esto es una comedia.  
(p. 74)

Necesita a quien le diga qué hacer; todavía no está lista para decidir su propia vida.

Para Leñero la mayoría no se da cuenta de que su vida es manipulada o determinada por factores que nada tienen que ver con su propia voluntad. Son aprovechados por fuerzas que a veces no conocen y se resignan ante lo que creen es su "destino". A través de toda la obra el autor presenta su preocupación por este fenómeno, pero principalmente cuando se refiere a la vida como una comedia, un juego o una pesadilla. El trabajo de Alex siempre ha sido imitar la vida al actuar, pero aprende del director que vivir normalmente no consiste en otra cosa. Su primer enfrentamiento con esta verdad ocurre cuando el director le enseña el libreto de su vida. Alex no entiende cómo va a poder desarrollar el papel de sí mismo:

Alex: ¿Qué debo hacer?

Dir.: Vivir, solamente vivir. (p. 50)

Minutos después vive una escena con su esposa, sin darse cuenta de que está todavía en el estudio, que la mujer es una actriz, y que las cámaras están filmando sus reacciones. La discusión le enseña que en su vida matrimonial solamente ha hecho el papel de marido, sin compartir nada con su mujer y sin sentir lo que a ella le lastima. Ella le llama "fantoche" y "monigote", palabras que aparecen a menudo en la obra. Señala que no es sincero en nada, ni siquiera en el cariño que le profesa tener:

Estás lleno de trucos, de mañas, de trampas...  
(p. 52)

Alex ha actuado en tantos melodramas que, al menos en el principio, ve la reacción de su esposa como parte de una fórmula:

Eres tú que parece estar actuando en una comedia,  
Silvia. De una pequeñez has hecho un drama.  
(p. 52)

Desafortunadamente cuando está a punto de aceptar responsabilidad por haber vivido de una manera falsa en el pasado y decide empezar con una vida basada en verdaderos sentimientos, el director corta la escena. Aquí Alex tiene su primer contacto con la represión.

Cuando se corta una segunda escena en que Alex se aproxima a la verdad de su existencia, se desespera. No ve para qué seguir viviendo.

Alex: Cualquier cosa es inútil.

Dir.: Nada es inútil...

Alex: Estamos actuando.

Dir.: Es una forma de vivir (p. 62)

La futilidad que siente lo vincula con algunos protagonistas del teatro contemporáneo europeo, como los de Esperando a Godot, por ejemplo, que no encuentran significado en su vida y no luchan para mejorarla.

La escena en que mejor vemos que la vida es una comedia es una en que Alex no participa: los actores son Silvia y Feder. Feder quiere hacerse amante de Silvia y cuando ella viene a él con sus problemas se aprovecha de su tristeza para seducirla. Aunque cada uno se esfuerza para dar una buena representación la situación resulta grotesca porque en vez de hablar de verdaderas emociones siguen lo que les indica el apuntador electrónico, que les dice qué decir y cómo decirlo.

Hay dos escenas más que contrastan con la escena de Silvia y Feder: una en que Silvia insiste en que no hay emociones reales y otra en que Alex, escéptico después de tanta decepción, afirma que todo es ilusión y que el director cortará la acción si no actúan según sus antojos. Hay un uso constante de frases como "Estamos actuando" y "Somos personajes", pero se ve que los dos quisieran estar fuera del drama, vi-

viendo independientemente del guión. El dolor que sienten de estar atrapados dentro de un sistema que no escogieron contra también con la idea de Pirandello en Seis personajes en busca de autor de que los personajes son afortunados porque no tendrán que sufrir cambios de conciencia y son inmortales. El parlamento que Alex cita de Pirandello, "El que tiene la fortuna de nacer personaje, puede reírse hasta de la muerte, porque no morirá jamás", parece irónico ya que Silvia y Alex preferirían sufrirlo todo a estar atrapados en papeles ajenos a su verdadero carácter.

Leñero también describe la vida como un juego. Vemos una alusión al juego en el primer encuentro entre Alex y el director:

Alex: Primero dígame de qué se trata este...

Dir.: ¿Este juego? Es precisamente eso: un juego.

Alex: ¿Qué clase de juego?

Dir.: Un juego de televisión, un juego teatral, como quieras llamarlo. (p. 49)

Se supone que un juego debe ser divertido pero para Alex es no solamente difícil de comprender sino enloquecedor:

Alex: Esta es una lucha a muerte entre usted y yo, ¿verdad?

Dir.: Exageras. Es un juego.

Alex: Un juego entre fuerzas desiguales.

Dir.: ¿Por qué desiguales? Tú eres libre como cualquier otra persona.

Alex: Pero no conozco las reglas. (p. 68)

No le puede ganar al director porque éste, viendo todo desde su plataforma arriba, introduce complicaciones y obstáculos contra los cuales Alex es impotente. Durante un tiempo parece que se da por vencido. Explica a Silvia:

Es su juego. Nunca podremos coincidir. (p. 86)

Pero más tarde recupera sus fuerzas y se niega a actuar en una escena que considera absurda. El director lo regaña:

Se trata solamente de un juego, Alex, no hay razón para que te pongas así. (p. 94)

Hubiera sido suficiente decir esto a Feder, María Luisa, o cualquiera de los otros actores que no tienen voluntad para rebelarse. Alex se muestra como uno de los pocos en la vida que tienen fe suficiente en sus creencias y las siguen a pesar de las consecuencias.

Para completar la idea de que la vida para la mayoría es algo que depende de factores exteriores más que interiores Leñero cita a Segismundo en La vida es sueño:

... en el mundo/todos sueñan lo que son,/aunque ninguno lo entiende... (p. 83)

En otras partes escribe que es un sueño horrible, una pesadilla:

Alex: Diría que es una pesadilla.

Feder: Y lo es, de eso no te quepa la menor duda.  
(p. 60)

Hay un ambiente de desesperación aquí. Los personajes saben que su vida no es suya pero vacilan para reclamar el control. El no haber luchado en el pasado hace que sea más difícil luchar ahora y que haya más que recuperar:

Ha terminado el yo, todos somos nosotros cada vez más lejanos. Marionetas de algo o de alguien cuyo poder no tiene orígenes ciertos como no sea nuestra propia debilidad.<sup>2</sup>

En la obra dentro de La carpa cada personaje tiene que acomodarse al papel que se le ha designado. Estos personajes muestran diferentes actitudes de la gente real ante su destino. Feder, Toño y Gladys representan la actitud más común: se dejan dominar. Quieren cambiar su vida pero no tienen valor

para lograr el cambio. Feder ambiciona ser un primer galán en vez de un personaje secundario: trata de convencer al director de que haga mejor su papel pero éste lo elimina. Se va pasivamente. Toño también quiere ser más que un esclavo. Revela a Alex que su gran meta es:

Que me dieran un papel como el de esta obra, muy dramático. El de un hombre angustiado que lucha, que sufre, que sueña..., pero claro, que también tiene alguna escena de amor, ¡de alto voltaje!  
(p. 78)

Sin embargo, cuando el director le avisa que lo va a tener que eliminar, acepta sin protesta efectiva. Gladys tampoco tiene fuerza para cambiar su papel en la vida. Es una mujer frustrada que incorpora en las historias que escribe todo el romance que no ha experimentado personalmente. En una escena procura seducir a Alex pero fracasa miserablemente. En vez de tratar de escaparse de su predicamento, se hunde más en él: a la frustración añade el rencor. El director decide eliminarla también y aunque ella intenta protestar, al final se calla como los demás.

Hay dos actitudes más que se presentan: la de María Luisa, quien queda encantada de su vida y acepta todo lo que le indica el director con entusiasmo, y la de Silvia y Alex. Silvia, al principio, está como María Luisa: tiene todo lo que parece necesitar — es guapa, tiene fama, dinero, seguridad. Pero al encontrarse con Alex comienza a dudar de la importancia de esas cosas. Quisiera dejar su papel atrás pero tiene un miedo terrible de la oscuridad, donde no hay quién o qué la dirija. Alex, en cambio, ni al principio está contento con su papel. Después de darse cuenta del dominio que el director tiene sobre él, pasa por varias etapas: de protesta inefectiva, de escepticismo, de pasividad. Dice Félix Cortés Camarillo:

El gradual conocimiento de su importancia le obliga a seguir jugando, a aceptar un juego dentro de otro juego.<sup>3</sup>

Hubiera sido fácil dejar de luchar ante tanto poder, pero como el Prior y el Comandante, opta por la libertad aunque le cuesta todo lo que ha acumulado. Ve que estas cosas no valen si no puede escoger libremente entre las alternativas que la vida le ofrece. En la última escena Alex tiene su oportunidad final para escapar. El director le describe el efecto que desea crear con el suicidio de Silvia:

Mira qué composición. Silvia tendida allá, en el "set", y tú aquí, impotente, debatiéndote contra el destino, como en una tragedia clásica... Es bellísimo. (p. 100)

O puede aceptar todo, como un "héroe" griego, o puede tomar su fortuna en sus propias manos. El hecho de que selecciona la segunda alternativa indica que ha madurado desde el primer acto.

En La carpa, como en tantas otras obras de Leñero, hay una búsqueda, en este caso la de una identidad propia de Alex. Al principio es una persona falsa, con reacciones mecanizadas y parlamentos aprendidos de memoria. Cuando descubre qué tan insincero ha sido en la vida su reacción es genuina y desconcertada: "Yo soy una gran mentira." (p. 53) Desea empezar de nuevo pero el director corta escena tras escena en vez de permitir que Alex se conozca mejor. Sin embargo, con cada crisis se acerca más a la verdad de sí mismo. Se abre, puede hablar con franqueza sobre sus dudas y sus necesidades, aunque a veces parece que su escepticismo invalidará sus descubrimientos. Su victoria más grande es el deseo de manejar sus propios problemas al final de la obra. Grita a Silvia: "No vamos a permitir que nos maneje a su antojo " (p. 100) y acepta la responsabilidad de sus propios actos.

Leñero quiere impresionar a su público no solamente con el hecho de que la libertad es difícil de ganar sino también de que con ella uno tiene que aceptar la responsabilidad de lo que hace. En el primer acto Alex se disculpa por sus decisiones: en vez de decir al director directamente que quie-

re ir de vacaciones, trata de pasar la responsabilidad a su esposa:

Mi mujer tiene todo preparado, hasta las maletas.  
(p. 48)

En la escena que sigue, con su mujer, no puede admitir que ha decidido quedarse para trabajar con el director:

Silvia: No me digas que aceptaste. No me digas que vamos a cancelar el viaje...

Alex: Te juro que yo no quería.

Silvia: ¡Alex!

Alex: Traté de explicárselo. Le hablé de mi exceso de trabajo... (p. 51)

Quiere verse como víctima para no sufrir la irritación de Silvia. El público sabe que el director no le obligó a aceptar el trabajo; Alex tomó la decisión pero no le conviene admitirlo. En otras escenas protesta que puede actuar como guste:

Soy libre, usted lo ha dicho... Con qué órdenes, con qué libretos, con qué látigo va a obligarme a pronunciar palabras que yo me niego a decir.  
(p. 93)

o

Si las cosas tienen que ocurrir así porque a usted... porque a usted se le antoja, al menos tengo derecho a reaccionar como me plazca.  
(p. 68)

Siempre ha tenido la opción de actuar independientemente pero ha sido muy cómodo seguir las instrucciones de otros para no tener que cargar con responsabilidad alguna. En la penúltima escena todavía echa la culpa de sus acciones a otro. Silvia lo descubre haciendo el amor a María Luisa. Por supuesto Alex se había negado a hacer esa escena porque la consideraba absurda; sin embargo, no puede resistir la tentación. Se defiende con excusas que en este punto parecen débiles:

N-562

Yo... yo no quería... yo... El me obligó...  
El proyectó la escena. (p. 97)

Tiene que aprender que con la libertad no podrá disculparse tan fácilmente; tal vez esa es la más grave de las consecuencias que tendrá que enfrentar.

### Estructura

A primera vista la estructura de La carpa parece complicada, principalmente porque hay un conflicto constante entre lo que Alex considera su "realidad" y lo que para el director son escenas bien o mal actuadas que tratan la realidad de Alex. El actor pasa inconscientemente del estudio, donde sabe que tiene que obedecer al director, a varios lugares donde cree que está libre para hablar y actuar como quiera. Estos lugares no son más que "sets", colocados por el director para crear la ilusión de que sus actores están lejos de su control. Alex se afana por conseguir su libertad, entrando a un "set" como a un refugio, pero siempre queda decepcionado al descubrir que lo está viendo y manipulando el director.

A veces Alex se da cuenta de antemano de que un "set" puede ser una trampa, pero de todos modos cae en ella. Cree que está viviendo libremente, cuando lo que hace es cumplir con los proyectos del director. En el primer acto de la obra se encuentran cuatro posibles escapes que resultan ser trampas. La primera es la discusión con Silvia en que Alex se da cuenta de que ha vivido una mentira y decide reformarse. Cuando se aparta de la idea original del director, éste corta la escena y lo regaña por haber actuado como un "niño castigado" en vez de un "hombre del mundo". La segunda es una plática con Feder donde Alex llega a comprender por qué se cortó la primera escena. El director también suspende la acción aquí para que Alex no especule demasiado. En la tercera escena

Alex escucha la conversación en que Feder trata de seducir a Silvia. Alex sabe que es un drama porque están presentes todos los accesorios del teatro inclusive apuntadores electrónicos; sin embargo, los celos y la indignación que siente lo obligan a entrometerse. Cuando se pone demasiado violento, el director detiene todo y lo regaña nuevamente: "Pero tú eres un hombre pacífico..." (p. 68) En la cuarta escena Alex se da cuenta del control total del director cuando trata de convencer a Silvia de que huya con él. Le dice que el director no conoce sus pensamientos pero ella depende tanto de él que no puede considerar una vida libre. Aunque parece sentir cariño hacia Alex, eso todavía no es un impulso suficientemente fuerte para irse con él.

En el segundo acto hay cuatro encuentros más en que el poder del director se manifiesta. Alex madura a través de sus frustraciones y en el clímax, la huida, demuestra la capacidad de escoger independientemente y aceptar la responsabilidad de sus elecciones.

En La carpa, más que en cualquier otra obra, Leñero muestra la influencia de Brecht en su estilo. Desde el primer momento, cuando el telón abre para descubrir un estudio de televisión medio-arreglado y muchos técnicos acomodando mobiliario y luces, el escritor recuerda al público que va a presenciar una representación. Cuando el director entra en escenario este efecto aumenta, ya que da instrucciones a su equipo acerca de cómo deben comportarse mientras los personajes principales actúan ("Ahora es cuando deben aprovechar todo lo que saben de mímica.") y discute sobre cómo espera lograr ciertos efectos "realistas" con los recursos teatrales que tiene a su mando. El público no solamente se da cuenta de que verá una obra dentro de una obra, sino escucha referencias a su propia presencia a menudo. Es parte de la pieza. Cuando hay un apagón en el primer acto se oyen los comentarios del equipo, entre ellos "Se va a aburrir el público" y "Que

devuelvan las entradas." El director comenta varias veces a Alex que el público ha venido a verlo y dado que el telón está abierto debe hablar más fuerte y actuar con más convicción. Los consejos que da a Alex y a los demás actores sobre su presentación enseñan al público que el actor tiene una función que desempeñar y que no es más real que su maquillaje o el agua pintada que representa su brandy.

Curiosamente el público, al ver los engaños de la obra interior se olvida de que los mismos engaños se usan en la exterior también. Aquí la técnica de Brecht, de desenmascarar una ilusión, sirve para crear otra ilusión más grande. El espectador está consciente de la artificialidad de la obra acerca de la vida de Alex, pero pierde de vista el hecho de que la obra que presenta aquella obra es igualmente artificial.

Leñero ha aprovechado su experiencia de guionista de televisión para recrear el ambiente de un estudio de televisión con todos sus detalles. Podría haber diseñado un estudio cinematográfico o un escenario teatral pero el hecho de que las acciones de los personajes principales supuestamente se filman en videotape, que nada se repite, que actúan un momento y pueden ver los resultados en el siguiente contribuye a la idea de que la vida está determinada, que todos hacen papeles. Otros efectos especiales intensifican el ambiente de enajenación — la voz que viene de la cabina de control, por ejemplo, es un símbolo muy obvio de los poderes desconocidos que manipulan a todos— y por supuesto, también se encuentra manipulada. El hecho de que el director vea todo desde su plataforma es significativo —predomina física tanto como emocionalmente sobre las escenas que dirige y corta.

Al igual que en Los albañiles, se nota la atención que Leñero ha dedicado al lenguaje, y lo que trata de comunicarnos por medio de él. Dos elementos se destacan — lo técnico y lo mexicano. Los personajes que crean el ambiente del estudio al mover cámaras, arreglar luces y acomodar muebles

usan con toda naturalidad los nombres técnicos de cada artículo. El lenguaje que emplean sirve para llamar la atención sobre la falsedad de lo que se ve en el escenario, y para demostrar qué tan fácil es crear o destruir una ilusión al modificar ligeramente el ángulo de un reflector o quitar un panel de un "set". La función de los mexicanismos es muy distinta. Tal vez al principio el espectador se sienta un poco incómodo porque no está acostumbrado a oír su propio lenguaje en el escenario, pero después siente una cierta identificación con estas personas que se encuentran en la misma situación que él, de tener que trabajar en un ambiente donde seguir órdenes es la principal exigencia. Un tramoyista no puede protestar contra el concepto del mundo del director. Por eso la gente ordinaria no se queja. Están tan descontentos como Alex, pero no tienen fuerza para protestar.

Debido al lenguaje que utiliza la obra, varios críticos han perdido de vista su universalidad y han comentado que además de ilustrar la falta de una verdadera demarcación entre la vida y la ficción, es una crítica a la baja calidad de la televisión y toda la industria artística en México. Pero si uno cree esto no dará crédito suficiente a Leñero. Puede ser que critique los medios de la comunicación masiva en México, pero esto es una mera derivación de su propósito principal. El marco en que se desarrolla la acción no es más que eso, un marco: la enajenación que se ve en su interior y la necesidad de ejercer el libre albedrío conciernen a cualquier persona en cualquier ambiente.

## V. EL JUICIO

La quinta obra teatral de Leñero, El juicio, está basada en un acontecimiento histórico: el proceso de José León Toral y la Madre Conchita, quienes en 1928 fueron condenados por el asesinato de Alvaro Obregón. De todas sus obras documentales ésta es la que se apega más al suceso real; es una dramatización basada en las versiones taquigráficas del juicio, obtenidas de los diarios Excelsior y El Universal de la época. Según el autor:

Tratando de alcanzar la mayor objetividad posible por lo que hace a la reproducción del hecho, la tarea de síntesis se realizó sobre estas versiones taquigráficas respetando, hasta donde la lógica y la claridad lo permitían, la sintaxis original de los parlamentos. (p. 9)

Se tomaron varias licencias con el material, que "no pretenden alterar los significados del documento original sino, por el contrario, hacerlo más accesible para el montaje escénico" (p. 10) y que se indican claramente en la introducción a la obra. Leñero hizo todo lo posible para que su obra fuera fiel a lo sucedido, a tal punto que a los críticos se les dificultó juzgar la obra por sus propios méritos. Cuando se estrenó El juicio hubo dificultades con la Dirección de Espectáculos (por causa del cuadro tan negativo que pinta del sistema judicial mexicano) y discusiones entre varios escritores sobre el derecho y el valor literario de presentar fragmentos de la historia y llamarlos "teatro". Lo que faltaba en muchos momentos era una inspección cuidadosa de la pieza misma como obra de arte y una reflexión sobre si el autor había logrado presentar sus temas clara y eficazmente.

En El juicio Leñero presenta una actitud que puede encontrarse en todas sus obras anteriores: la denuncia. Al igual que en Pueblo rechazado presenciamos el poder terrible de la Iglesia católica, que desaprueba todo cuestionamiento y exige una entrega total de la voluntad. También vemos, como en Los albañiles, una protesta contra las instituciones políticas, en este caso, las que llevaron a cabo las represalias contra los cristeros en el México de los años 20, y el sistema judicial, cuya objetividad en el proceso de Toral y la madre Conchita era dudosa. Pero Leñero no se limita a una denuncia específica de la Iglesia o del gobierno; su interés reside más bien en denunciar el ambiente de fanatismo que reinó en México en aquella época y que podría surgir de nuevo, con base en asuntos religiosos o por otras causas. El Juicio es una denuncia de la enajenación, un fenómeno que convierte a los seres humanos en instrumentos de una voluntad ajena a la suya. La enajenación produce el fanatismo, que cierra la mente de sus víctimas a los razonamientos de otros, y crea así un ambiente de incomunicación completa. El segundo tema de la obra es esta incomunicación humana, que llega a proporciones dolorosas aun entre personas que profesan conocerse bien.

### El fanatismo

Para ilustrar una faceta del fanatismo de aquella época es necesario demostrar la influencia de la Iglesia sobre los dos personajes principales, José León Toral y la Madre Conchita. Ambos basan sus acciones en un deseo de entregarse a Dios e inclusive de servirle como mártires de la fe. La monja no habla mucho en el proceso; por lo tanto, es Toral quien tiene la función de exponer este anhelo. Explica que después de reflexionar en la persecución de los católicos en México y en un atentado fallido contra la vida del general Obregón,

concibió la idea de asesinarlo él mismo. Se inspiró en un pasaje de la Biblia, en que Judith decapita sola a Holofernes para salvar a su pueblo. Prevenido de que seguramente lo capturarían y lo condenarían por su delito, aceptó morir por la causa católica:

Aquí se necesita alguien que se sacrifique y evite el derramamiento de sangre de otras personas. Que no haya más sangre que la del general Obregón y la mía. (p. 23)

Toral se refiere al martirio dos veces más. La primera cuando los policías lo torturan para averiguar quiénes eran sus cómplices. El tormento no rinde resultados en su caso porque está dispuesto a sacrificarse: "Me pueden matar en el martirio, pero no les puedo decir otra cosa porque es la verdad." (p. 38) Cuando lo menciona por segunda ocasión parece que está suplicando que lo martiricen:

Mi mayor petición era... o es, que me maten, que me abran el pecho y vean estampado en mi corazón que he dicho la verdad. (p. 38)

No únicamente se ve la gran influencia de la Iglesia sobre Toral en su deseo de ofrecer su vida por ella, sino también en su fe en la intervención divina. Aunque no emplea el término "milagro" acepta ciertos acontecimientos, como sobrenaturales sin dudar de su autenticidad ni buscar explicaciones lógicas. En estas circunstancias Toral no suele cuestionar nada; la Iglesia le ha inculcado la convicción de que Dios está atrás de todo, lo bueno y lo malo. Al ofrecer soluciones fáciles a problemas complejos, ha aniquilado el espíritu de duda en sus seguidores. La fe elimina la incertidumbre —el fiel no tiene que investigar nada, acepta que Dios es la causa de todo y no se inquieta más.

Lo curioso de Toral es que no solamente acepte la idea de la intervención divina sino que la interprete como apoyo de sus propias acciones. Ve ciertos fenómenos normales como señales de que Dios lo ayuda y, por consiguiente, aprueba sus

obras. Por ejemplo, acepta como sobrenatural que una bala haya atravesado el corazón de Obregón. Al matar a Obregón, Toral no quería que se condenara su alma, sólo que hubiera "la separación del cuerpo y del alma" (p. 44). Rogaba a Dios que Obregón se salvara y le pedía una señal:

Que uno de mis balazos le toque el corazón y que ésta sea la señal de que se ha arrepentido, de que tú le has tocado y le has perdonado.

Sintió un alivio tremendo, "una impresión hermosísima", cuando supo que una de las balas entró al corazón del general. Para él no podía tratarse solamente de una coincidencia o del resultado de la buena puntería, sino de la intervención de Dios.

Otra forma de participación divina es la calma que lo invade en el momento del asesinato:

Yo no sé de dónde saqué esa tranquilidad; es decir, sí lo sé: de Dios. (p. 27)

Supone que la intervención final se realizará en el tribunal. Al preparar su declaración escribe: "Dios me dará sabiduría para contestar lo que deba." (p. 33) Es irónico que mucho de lo que dice Toral no parezca sabio: ofrece información que va en contra del sentido común, se incrimina, habla demasiado acerca de la Madre Conchita. Pero no está consciente de tales yerros; está seguro de que Dios lo ayuda y de que el resultado de su testimonio, aunque sea la muerte, será positivo. Esta aceptación del destino, la entrega total de su propia voluntad, también es un legado eclesiástico. Su ideal es unirse a Dios, ser un instrumento de la voluntad divina, actuar como el agente del Bien contra las fuerzas del Mal: Obregón.

La Madre Conchita, aunque tiene una personalidad más dominante que Toral, también se entrega totalmente a la Iglesia. Su ilusión más grande es ser mártir: morir o sufrir por

la fe. Vocea su deseo en frases como:

Estaba resuelta a morir por Dios, sola o acompañada, como El quisiera. (p. 61)

Porque ella sabía perfectamente que yo anhelaba el martirio, y pensó: "La mezclo en este asunto y le conceden el martirio." (p. 66)

Sería una gloria que (me) mandaran a las Islas Mariás con las demás hermanas, pues allí tenían dónde hacer mucho bien. (p. 86)

Se ha resignado a un destino penoso desde su captura y en la mayor parte de sus parlamentos trata de dar una impresión de aceptación sumisa. Es extraño, entonces, que cuando se examinan los testimonios de Eulogio González y de María Elena Manzano se descubra que, respecto a la actividad política, a pesar de sus comentarios, no era pasiva. Abrió sus puertas a disidentes y seguramente sabía que se tramaban varios planes para asesinar a Obregón. Otra prueba del poder de la Iglesia reside en que esta mujer y sus llamados "seguidores", quienes bajo circunstancias normales profesarían ser enemigos de la violencia, son capaces de condonar el asesinato cuando conviene a dicha institución. El razonamiento que la Madre Conchita usa para explicar sus convicciones es defectuoso:

Matar por matar es un pecado, efectivamente, pero matar por salvar la religión no es pecado, porque primero es la religión y después es el pecado.  
(p. 79)

En sus conclusiones el Procurador General acusará al clero de convencer a gente como la Madre Conchita y los miembros del grupo de Celaya de que pueden asesinar en nombre de la fe. Seguir sin poner en duda y dejarse llevar por razones mal analizadas son síntomas de lo que Leñero llama "enajenación religiosa".

Uno llega a darse cuenta de cómo la enajenación religiosa supera lo posible y cae en lo terrible.<sup>1</sup>

Ignacio Retes agrega que Toral y la Madre Conchita

son prisioneros de una realidad que debería de pertenecerles, pero están sujetos a influencias, a órdenes, a un encierro total y un aniquilamiento con su yo.<sup>2</sup>

Leñero siente la necesidad de presentar el poder de la Iglesia y su consecuencia lógica, la enajenación, para que el público reflexione sobre su propia posición al respecto. Como en Pueblo rechazado y en Los albañiles, no se denuncia la idea de una Iglesia fuerte y unida, sino la de una institución que desapruueba la libre indagación y exige la más estricta devoción a sus seguidores.

Sin embargo, no es posible decir que el fanatismo de los años 20 se limitara a los partidarios de la Iglesia. Una actitud de parcialidad y represión de parte del gobierno se ilustra desde el comienzo de El juicio, cuando se exhiben escenas cinematográficas de la guerra de los cristeros con el comentario de un narrador. Este delata las "ideas anticlericales" del gobierno de Obregón y las severas represiones contra los católicos bajo la presidencia de Plutarco Elías Calles. Aunque el narrador no profundiza en la historia de los cristeros y las medidas dirigidas contra ellos, observa que un sacerdote participa en un intento contra la vida de Obregón. Puede deducirse que para provocar una reacción tan fuerte por parte de un religioso, el ambiente político debió haber sido intolerable. La información que se presenta en la introducción es del autor; aunque niega una interpretación personal del acontecimiento, sus comentarios dan una idea de su punto de vista en cuanto a los abusos del gobierno contra los católicos.

Este fanatismo se ejemplifica ampliamente en otras partes de la obra. Tal vez la manera más obvia sea mediante los testimonios de Toral y la Madre Conchita, donde hablan del ambiente del país en aquel entonces. Toral explica que concibió

la idea del asesinato porque la situación nacional lo exigía:

Siguieron las persecuciones contra la Iglesia cada vez más tremendas; cada día eran mayores las dificultades para los católicos y cada día era más absoluta la indiferencia general. (p. 21)

Las palabras "persecuciones" y "dificultades" no dan una idea de qué tan generalizadas eran las penas que se sufrían. Toral conoció a la Madre Conchita porque las iglesias estaban cerradas y él, un fiel común, necesitaba un lugar donde practicar su fe: "Lo principal fue tener dónde oír misa." La monja también cuenta cómo muchas personas se reunían con ella con el mismo motivo:

... sabía que allí podía ver a sus amigos porque iban a mi casa a oír misa, a la bendición del Santísimo por la tarde. (p. 63)

También habla sobre por qué cambió de domicilio con frecuencia. El Presidente le pregunta:

Presidente: ¿Cuál fue el motivo de sus traslados?

M. Conchita: Miedo a que nos cogiera la Policía.

Presidente: ¿Porque estaban violando la Ley?

M. Conchita: No estábamos violando la Ley. Vivíamos ya vestidas de seglares, ya no era convento. (pp. 57-58)

El hecho de que el gobierno no les permitiera vivir en una comunidad religiosa o vestirse como quisiesen es suficientemente cruel, pero que aun obedeciendo las leyes los católicos estaban sujetos a registros policíacos o a detenciones, revela una atmósfera de intolerancia completa. La Madre Conchita niega que haya sido su influencia la que persuadió a Toral de que debía matar a Obregón:

No, señor Juez, no mi influencia, fue la influencia nacional, los dolores que padece la Patria. El lo ha dicho, fue el ambiente el que lo obligó a pensar así. (p. 59)

No es sorprendente que para los acusados el gobierno aparezca despótico e inclusive fanático, pero es necesario ver los parlamentos del representante del gobierno, el Procurador General Padilla, para comprender hasta dónde llega el celo de los obregonistas. Para Padilla Obregón era más que un político, más que un ser humano:

... no era sólo un hombre, era una montaña de generaciones; una montaña de generaciones humildes, de labradores, de campesinos, de masas holladas sobre las cuales pasea su blanca figura el Cristo Nazareno. (p. 114)

No sería capaz de cometer injusticias; era algo parecido a un santo:

La figura de Obregón era la de un hombre que llevaba en su pecho la virtud socialista de Cristo, que había tenido como misión sobre la tierra despreciar lo que se llama aristocracia en el clero, aristocracia en el capital, y descender a lo que se llama democracia en la religión, a lo que se llama democracia en el reparto de las riquezas. (p. 116)

Padilla es un político astuto; usa el nombre de Cristo para despertar la simpatía de los católicos en el salón de justicia; sin embargo, no todo es retórica. Se exalta mucho pero cree sinceramente que Obregón era un salvador del pueblo. Su entusiasmo llega a tal grado que se puede comparar con el fanatismo de Toral. Ambos insisten en que quieren ver un México en paz, pero ninguno acepta la posibilidad de que el clero y Obregón pudieran haber efectuado cambios juntos.

Es curioso que el gobierno no permita que Toral sea juzgado por un delito político, sino por un acto de fanatismo religioso. Toral mismo niega que haya participado en la política; en cambio, explica que la muerte de Obregón era "indispensable para el arreglo de la cuestión religiosa en México." (p. 30) Más que un cambio de gobierno quería un

cambio de algunas leyes, y sobre todo, de buena interpretación de todas ellas. Que se cumplieran con justicia; que en México hubiera paz por medio de la justicia y caridad, cosas que están por completo apartadas de México. Eso es lo que se llama el reinado de Cristo Rey... (p. 31)

Desde luego la última oración indica la influencia que la Iglesia ejerce sobre él, además de una gran soberbia personal (al pensar que con una sola acción suya se podría facilitar un cambio tan extremo); sin embargo, es evidente que sus motivos eran políticos tanto como religiosos. No hay una línea de demarcación entre los dos campos, aunque los abogados se esfuerzan en encontrarla. El hecho de que dividan el mundo en malo y bueno, negro y blanco, fanáticos religiosos y defensores de un sistema justo, revela una falta de comprensión producida por una indoctrinación tan fuerte como la de la Iglesia. En la sexta audiencia, un grupo de manifestantes invade el salón. Golpean a los acusados y a los defensores y gritan slogans que muestran una visión demasiado simplista de la política que los rige. Obregón encarna la Revolución, la Iglesia la Reacción. El defensor de Toral llega a ser "ese perro reaccionario" y aunque exigen que hable no se lo permiten. No pueden ver ambos lados del asunto; su fanatismo se parece al de Toral, aunque su causa sea otra.

Esta incapacidad para respetar los derechos o las ideas de otros también se manifiesta en el proceso, especialmente cuando se trata de la Madre Conchita. Dado que los datos contra ella no son concretos, los acusadores se ven obligados a recurrir al lenguaje emocional para incriminarla. Se valen del viejo truco de poner en duda su moralidad y su estabilidad psicológica para hacer vacilar la legitimidad de sus otras actividades. Además de insinuar una relación sexual entre ella y Toral y una perversidad de su parte por haberse marcado con un sello, resaltan que la Iglesia la abandonó, y agregan que. "no era de extrañarse su mala acción pues descendía de

padres locos." (p. 115) Para el beneficio de los católicos no decididos, Padilla exclama que la Madre no trabajó para salvar a la Iglesia, sino "en contra de su propia religión", y que era "una máquina infernal." La necesidad de pintarla como un diablo y no como un ser pensante que tal vez tenga buenas razones por sus acciones también revela cierto fanatismo: usarán cualquier recurso para condenarla junto con Toral.

Leñero no oculta ninguna irregularidad en el juicio. Aunque no era su propósito (y tampoco el nuestro) invalidar el juicio en base de los descuidos cometidos en relación a ciertos puntos legales, sirve señalar que el gobierno respalda toda una serie de irregularidades: la tortura que se aplica a Toral; el hecho de que el juez deje de ser imparcial, asuma el papel del procurador y grite a los acusados cuando no les cree; el no cuestionar los nuevos cargos que Orcí presenta contra la monja o no dudar del testimonio a veces confuso de Quintana. Otra rareza consiste en la falta de orden en el salón de justicia; no únicamente los manifestantes sino el auditorio interrumpen el proceso impunemente. Cuando los abogados dan sus argumentos finales hay caos total: aplausos para el Procurador General y risas, siseos, silbidos y abucheos contra los defensores de Toral y la Madre Conchita. En las palabras de Félix Cortés Camarillo:

El juicio de Leñero pone en el banquillo de los acusados a todo un sistema de justicia y represión... ¿Cómo olvidar la imagen de un juez que toma el papel de fiscal incisivo? ¿Cómo no recordar las palabras del licenciado Sodí, defensor de Toral, exigiendo dignamente que los delitos políticos sean considerados como tales?<sup>3</sup>

Pero en esta obra Leñero no solamente condena el fanatismo de la Iglesia y del gobierno. El individuo tiene que aceptar la responsabilidad de sus acciones, no importan cuáles sean las influencias que actúan sobre él. Aunque Toral es víctima de cierta adoctrinación se exhibe tanto en los detalles de su acción que puede descubrirse otro motivo que

no es el de servir humildemente a Dios: Toral es un ser soberbio que, al designarse como el instrumento de la voluntad divina, irónicamente revive el pecado de Lucifer de creerse igual a Dios y el pecado original de Adán y Eva, de pretender alcanzar el conocimiento y el poder de su Creador.

Al principio Toral se preocupaba por encontrar si lo que sentía era orgullo excesivo de su parte. Habló con la Madre Conchita al respecto:

Recuerdo, entre otras cosas, que le pregunté sobre qué recursos había para dominar la soberbia, le pregunté ciertos detalles sobre los ángeles, le pregunté sobre el deseo de dar la vida por Cristo... (p. 50)

Su miedo fundamental era que el deseo de la gloria humana pudiera manchar el ideal de trabajar por Dios. Más tarde se nota una evolución en su pensamiento. Al declarar que "No tengo más de un cómplice, y ese cómplice es Dios" parece que se está colocando en el mismo nivel que Dios. La palabra "cómplice" indica que los dos se ayudan mutuamente, que comparten responsabilidad y premios, no que uno está subordinado al otro. Cuando le preguntan por qué atacó a Obregón por la espalda, su respuesta lo muestra en el papel de un héroe romántico:

¿Quién en un caso similar obra más noblemente, el que lo mata así, exponiendo su vida, o el que emboscado le tira, salvándose y con peligro de herir a otros? (p. 30)

Que su acción aislada era suficiente para cambiar la situación política en México jamás se duda. Dice al Presidente Calles:

Juro por la salvación de mi alma que yo obré solo. Lo que hice fue para que Cristo pudiera reinar en México.

Ha habido un cambio en su auto-conceptualización: Dios ya no es un cómplice de Toral, sino que se ha beneficiado de la intervención de Toral. El fanatismo de Toral, entonces, es do-

ble: el deseo de servir la Iglesia como un mártir y la ilusión de que ya es un santo.

La Madre Conchita también padece de la soberbia, aunque la manifiesta de una manera distinta. A pesar de su excesiva humildad ("Yo soy una pobre mujer sin letras y sin instrucción...") se cree superior a los seres normales, cuyas acciones, según su testimonio, solamente ha atestiguado. No ha hecho más que "abrir (las) puertas por caridad a todo el mundo" y se niega a opinar sobre la legitimidad de las acciones sediciosas de sus protegidos. Aunque todavía no le conceden el martirio, es una santa sedicente:

Yo nunca me pongo a juzgar a la gente. (p. 58)

Creo que todo el mundo es bueno. Nunca juzgo mal a nadie. (p. 58)

Es que no puedo juzgar; sería la mayor imprudencia para mí, según mi religión, juzgar ese hecho. (p. 73)

No solamente no cierra sus puertas a nadie y no juzga mal a ninguna acción, tampoco peca:

Creo que nunca en mi vida he cometido una acción mala. Pequeñeces y miserias de las que todo el mundo adolece, ¡cómo voy a decir que no!, no soy una santa. Pero cosas grandes, lo que se dice una acción mala, nunca. (p. 71)

Esta afirmación, junto con las otras acerca de su resignación y deseo del martirio, muestran un fanatismo personal, la delusión de que ella es mejor: ni siquiera se molesta en contestar las preguntas de los abogados de una manera comprensible. Su testimonio está lleno de contradicciones pero ella insiste en que dice la verdad. Si los otros no la entienden es la voluntad de Dios, no maldad ni locura.

Al presentarnos las figuras enajenadas de Toral y la Madre Conchita por una parte, y las de Padilla y los manifes-

tantes por otra, Leñero intenta demostrar que el fanatismo de la época no se restringía a ninguna facción; las emociones reinaban en todos lados y la razón no cabía en ninguna parte. Crea un ambiente de fanatismo total en que nadie cree lo que dice el otro y el efecto de una causa llega a ser causa de otro efecto peor. Pero aun más importante es su advertencia implícita: lo que se presenta en el escenario no son asuntos terminados, todo lo sucedido podría volver a suceder.

### La incomunicación

Ejemplos del segundo tema, la incomunicación, se encuentran por toda la obra, pero su manifestación más obvia es que todos los personajes entran en el escenario con su propia manera de ver el mundo, con sus prejuicios personales y con su propia verdad a defender. El epígrafe de El juicio, una cita del dramaturgo Arthur Miller, explica la actitud de Leñero ante el problema de la verdad:

Casi siempre, los que conocen la verdad no la dicen, y los que dicen la verdad no la conocen.

En contraste con el Prior de Pueblo rechazado y el detective Munguía de Los albañiles, ninguno de los personajes aquí investiga a fondo para encontrar una verdad absoluta. La Verdad es su verdad:

Toral:

Que me maten, que me abran el pecho y vean estampado en mi corazón que he dicho la verdad. (p. 38)

La Madre Conchita:

Así es como he estado presa, sosteniendo la verdad. (p. 71)

No he hecho más que decir la verdad. (p. 87)

Procurador:                    ¡Pero para eso estamos aquí!;  
¡para decir la verdad, no para  
repetir imputaciones canalles-  
cas! (p. 48)

Defensor Toral:                Yo desearía en estos momentos  
purificar mis labios con los  
carbones de Isafas, para que  
de mis labios no saliera pa-  
labra alguna que no fuese la  
verdad. (p. 108)

El choque de tantas verdades tan contradictorias resulta en la incomunicación; todos están convencidos de que tienen la razón y no se escuchan. Los abogados no toman en cuenta información importante, los testigos no siempre cooperan, todos tuercen las palabras de los otros en su propio beneficio.

La incomunicación existe aún entre quienes dicen tenerse confianza. Toral habla con la Madre Conchita acerca de los ángeles y la soberbia, pero ella no advierte que planea un asesinato. Los jóvenes del grupo de Celaya saben que la Madre Conchita anhela el martirio pero hasta después de dar sus declaraciones y hablar con ella averiguan que no lo quiere obtener "por medio de caminos torcidos y de la mentira." (p. 70) Lo triste es que nadie entienda qué significado tiene la palabra "mentira" para la monja, porque en su propio testimonio se encuentra una contradicción tras otra.

En el lado del gobierno también hay una falta grave de comunicación, más notablemente cuando los manifestantes, partidarios del gobierno, invaden el salón de justicia. Leñero escribe que "en vano la parte acusadora trata de calmar los ánimos de los intrusos." Tal vez la razón de esta ineficiencia sea que Medina y Padilla no hablan a los manifestantes en un lenguaje que pueden entender. Mientras ellos gritan "¡Viva la Revolución!" y "¡Mueran los cristeros!", Medina se pierde en fórmulas de cortesía:

Compañeros, acatando por un momento los sagrados móviles que os trajeron aquí, yo les ruego...

y Padilla se ahoga en el oratorio:

Hay un hecho formidable en estos momentos que debería alzarse por encima de la calumnia, por encima de los aspavientos... (p. 105)

Por supuesto, la situación es peor entre contrarios. Un buen ejemplo de la incomunicación surge cuando Eulogio González trata de explicar por qué retrajo su declaración primitiva. Dice que su declaración era falsa por varias razones: primero porque en la Inspección de Policía se le obligó a hacer declaraciones falsas (aunque Quintana niega haberle aplicado "la coba", p. 84); segundo, por su poco oído no se daba cuenta de lo que se le preguntaba en el Juzgado; y tercero, por "los sofismas del señor Procurador, que él entendía y yo no." (p. 98) Un instrumento de comunicación se convierte en sonidos cuyo sentido no se puede adivinar.

Pero más que el lenguaje es la diferencia en puntos de vista lo que imposibilita la comunicación entre los dos partidos. Cuando se discute el sello con que la Madre Conchita se marcó, por ejemplo, el Procurador dice exasperado:

Usted me dijo que se lo había mandado hacer y que se lo aplicó usted misma en prueba de gran devoción, o de algo así muy vago que no alcancé a entender, porque yo no puedo entender que alguien se aplique un hierro candente en la forma en que usted se lo ha aplicado... (p. 67)

Tampoco trata de comprender.

En este juicio, como en todos, dos facciones están en conflicto. Se supone que deberían presentar sus argumentos para aclarar alguna dificultad, pero aquí no aclaran y definitivamente no prueban nada con su retórica. Un crítico ha comentado:

Es ante todo... un drama acerca de la incomunicación humana, la cual se da cuando los interlocutores, además de carecer de un lenguaje común, inteligible para ambas partes, llevan también sus parlamentos hechos, es decir, no importa lo que diga la parte contraria, o las pruebas que se deduzcan...<sup>4</sup>

En Los albañiles el público tenía que servir como detective y tratar de descubrir quién mató al velador. En esta obra los defensores y los acusadores procuran convencer al espectador-jurado, sobre el que nuevamente cae la responsabilidad de juzgar. En realidad la única conclusión que se puede sacar de El juicio es que los que entren creyendo que Toral y la monja son culpables encontrarán en la obra justificaciones para su actitud; los que entren con la idea de que son mártires no comprendidos encontrarán en la representación del juicio irregularidades suficientes para mostrar que era una aberración de la justicia. Un crítico anónimo comenta:

El resultado de este tratamiento teatral único en este caso —que tantas pasiones desató en el México de ayer— es prácticamente el mismo que ofrece la vida: cada quien lo ve y lo interpreta según sus ideas previas, conforme a sus prejuicios y a su personal criterio.<sup>5</sup>

Lo que Leñero nos ha comunicado es que la incomunicación existe aun entre los intelectuales que van a ver sus piezas teatrales, y si éste es el caso, ¿qué esperanza hay para evitar que semejantes juicios ocurran ahora y en el futuro?

Leñero califica a El juicio como "un ejemplar del teatro puramente informativo" y declara que "no hay una interpretación mía." Por supuesto no ofrece una nueva versión del asesinato de Obregón pero es difícil creer que la obra presente solamente datos históricos y no asuntos de interés personal al autor. Hay muchos incidentes en la historia mexicana que requieren de una aclaración, pero este caso le ha de haber afectado por los temas que coinciden perfectamente con lo que sabemos son sus preocupaciones de siempre. Leñero vió

en el acontecimiento real problemas que podrían extenderse a muchas situaciones humanas y sintió nuevamente la necesidad de concientizar a su público acerca de sus implicaciones. Su opinión acerca de su propio trabajo deja mucho que desear: desde las observaciones iniciales del narrador hasta sus comentarios al final hay huellas de una interpretación personal. Cada vez que una voz habla desde el pasado o que se ilustra una interacción del pasado delante de los espectadores en el presente, se está subrayando algo. La clave es entender a qué se dirige la atención del público y por qué.

Varios críticos creyeron a Leñero, inclusive Antonio Magaña Esquivel, quien mantuvo que el mantenerse neutral ante el acontecimiento

quizá sea lo que reste méritos dramáticos a El juicio, precisamente porque el teatro implica una toma de conciencia, la recreación de una realidad, y porque el escritor, en términos generales, es el ser que menos que nadie podría permanecer neutral ante los movimientos de nuestra sociedad de consumo.<sup>6</sup>

Insistimos en que hay una toma de conciencia y la recreación de una realidad dentro de la obra; además, aunque fuera Leñero neutral, su actitud nunca podría interpretarse como una de "indiferencia". La decisión de presentar este evento muestra que el autor vio allí algo que valía la pena manifestar. Para Leñero la crítica no tiene que ser explícita para ser válida.

Cuando Leñero y su director, Ignacio Retes, decidieron montar la obra en la capital, se enfrentaron con un obstáculo notorio: la Dirección de Espectáculos tardó meses en aprobar su presentación.<sup>7</sup> Muchos interpretaron esta demora como un intento de prohibir la obra pues su contenido seguramente era inflamable. Mientras Leñero y Retes esperaban una decisión una encuesta se hizo entre varios intelectuales mexicanos sobre la importancia de presentar la realidad nacional, con todos sus defectos, en el escenario.

Héctor Azar opinaba:

El teatro refleja siempre los problemas del tiempo en que transcurre. Si nuestro momento es de profundas preocupaciones humanas, manifestadas particularmente por la política, no debe inquietar al censor el abordaje teatral de la cosa pública cuando las direcciones nacionales procuran y estimulan su discusión franca y abierta.<sup>8</sup>

José Emilio Pacheco vio el problema así:

... su obra trata de un hecho fundamental de la historia de México que es necesario debatir en la escena, si no queremos abandonarla a los vovediles y digestivos o aperitivos de Moya (el jefe de la Oficina de Espectáculos).<sup>9</sup>

Para Pacheco las implicaciones de la demora eran graves y proyectó la posibilidad de más represión en el futuro:

Leñero se atrevió con un tema tabú como lo es todo tema posterior a Díaz. Por las mismas razones no se pudo escenificar El atentado de Jorge Ibargüen-goitia y se enlató La sombra del caudillo. Si persiguen obras y películas que tratan de los asesinatos de Obregón y Serrano, ¿qué pasará cuando a alguien se le ocurra llevar al teatro o al cine las matanzas del 2 de octubre y del 10 de junio?<sup>10</sup>

Es interesante que Salvador Novo, un dramaturgo cuya aportación al teatro mexicano en términos de innovación y aliento a nuevos escritores era inestimable, comentó sobre esta obra:

Tengo entendido que se trata de la reproducción fiel de la transcripción taquigráfica del juicio a León Toral y a la Madre Conchita. Eso no es teatro, y quizá ésta sea la causa por la que es prohibida.<sup>11</sup>

Mientras los otros autores estaban juzgando el derecho de montar una obra que investigaba el pasado mexicano, Novo negó el nombre de "teatro" a una pieza, sin leerla, simplemente porque creyó que iba a ser demasiado fiel al suceso verdadero.

Otro crítico, después de ver la obra, se quejó porque no era suficientemente real para su gusto:

Falta todo lo que le dió categoría dramática a ese hecho. Los actores parecen flotar en un mar de conceptos legaloides o religiosos según el bando, pero sin ningún asidero a lo real, a la autenticidad histórica, que esa sí, fue dramática.<sup>12</sup>

Desafortunadamente, estos dos críticos se basaron en preconcepciones sobre lo que el teatro debería ser o sobre lo que la historia era, sin juzgar a la obra como un mundo en sí. No les importaba que Leñero hubiera decidido dramatizar ese acontecimiento por la temática que estaba implícita, ni que proyectara sus temas con claridad y fuerza.

### Estructura

La obra está dividida en dos actos y cada acto está dividido en varias audiencias (tres en el primer acto y cuatro en el segundo). El primer acto consiste en el juicio de Toral —su testimonio ante el Presidente del tribunal, el Procurador, su propio defensor y el de la Madre Conchita. Es esencialmente un monólogo con pequeñas interrupciones, en que Toral relata sus motivos, sus fuentes de inspiración, el método que siguió para matar a Obregón, y lo que le sucedió después. Los parlamentos de Toral, especialmente al principio del acto, son largos y llenos de información que él ofrece antes de que se le solicite. A pesar de que Toral ocupe la atención de los espectadores por tanto tiempo, el suspenso que se crea es suficiente para que el interés no decaiga.

Hay suspenso en dos niveles: primero, en la descripción del asesinato y segundo, respecto a la posible participación de otros en el crimen. El primer tipo de suspenso es el resultado de dos factores: la necesidad de Toral de ajustarse

al proceder formal del tribunal y su tendencia muy personal de elaborar sus descripciones, de rellenarlas con detalles que proporcionan una mejor idea de su propia idiosincracia y que al mismo tiempo alargan el desarrollo del acontecimiento. El proceder formal consiste en el intento de obtener la descripción de ciertos actos en el pasado, yendo paso por paso para que el jurado pueda asimilar lo que se recuenta. A Toral se le pide hablar "del crimen que cometió" desde los comienzos hasta su realización. Los abogados le formulan preguntas que exigen clarificación, repetición, explicación de incidentes que a veces tienen poco que ver con su propio delito ("¿Supo usted que Manuel Trejo y Carlos Castro Balda estaban fabricando bombas?"). El otro factor es la insistencia del mismo Toral de agregar a su testimonio imágenes ingenuas ("El diablo tiene quien le ponga un freno, y al general Obregón no había quién se lo pusiera"), lógica cuestionable ("En ninguna de mis palabras ni de mis intenciones he ofendido al señor Obregón, fuera de haberle quitado la vida"), e inclusive de exponer sus propias interpretaciones teológicas ("Esa convicción tengo" (que había proporcionado a Obregón una vida mejor) "y en otra ocasión hablaré sobre el particular").

Su testimonio, aunque mantiene una sintaxis normal y no emplea vocabulario ni conceptos difíciles, resulta bastante barroco. El espectador se halla tan enredado en la historia que ofrece Toral que no se sorprende cuando dicha historia se convierte en actualidad, cuando las acciones del pasado saltan al presente. Esta mezcla de tiempos no puede llamarse propiamente "retroceso" porque los personajes están físicamente en el salón de justicia y sólo sus palabras salen del pasado. Como explicamos anteriormente, cada vez que se emplea esta técnica es para dirigir la atención del espectador a algún punto especial, y para hacerle sentir las acciones más próximas. Para traerlo otra vez al presente es necesario que suene la voz del Presidente o alguno de los abogados, o que Toral se aparte de la persona o las personas que trata para acercarse a

uno de los oficiales.

Los elementos que contribuyen al segundo tipo de suspenso, respecto a la participación de otros en el asesinato, se plantean en el primer acto. La referencia a "malévolas versiones" pica la curiosidad del espectador, y cuando se menciona el nombre de Calles en el segundo acto su interés está asegurado. Hay que subrayar que las indicaciones de que hay otra conexión en niveles superiores a Toral o a la Madre Conchita se silencian sin mayor investigación y esta falta de curiosidad indica o la ignorancia de los abogados o un intento de esconder algo importante.

En el segundo acto vemos el juicio de la Madre Conchita, pero a diferencia del juicio de Toral no toda la atención se dirige a ella; también se escuchan los testimonios de Orcí, Quintana y miembros del grupo de Celaya; los argumentos finales de todos los abogados y la sentencia. Aquí el suspenso se crea mediante las contradicciones de la monja, las declaraciones cambiadas de Eulogio González y Elena Manzano, la nueva evidencia de Orcí y el testimonio algo confuso de Quintana. Además hay las mencionadas referencias a Calles. Aquí también los abogados preguntan sobre acontecimientos ajenos al asunto bajo consideración, pero con tanta insistencia que se pone en duda la imparcialidad de los representantes de la justicia. ¿Juzgan a los acusados por un crimen específico, o los consideran culpables de antemano por "asociación"?

Toda la tensión que se crea a lo largo de la obra llega a un punto culminante cuando los abogados presentan sus conclusiones. Mediante los argumentos del defensor de Toral, de que el gobierno se ha negado a considerar el delito como debería hacerlo, vemos la denuncia de la misma institución por parte de Leñero. Se hace hincapié en la injusticia cometida contra la Madre Conchita cuando su defensor declara que "ni moral ni jurídicamente está probado uno solo de esos

elementos de culpabilidad." (p. 112) Mas para que su crítica no parezca unilateral, Leñero presenta inmediatamente la réplica del Procurador General, que aunque apela a muchos conceptos de la religión, y hasta profesa que Toral y la monja cometieron crímenes "en contra de su propia religión", acaba atacando al clero de la Iglesia:

Es el clero el que se ha declarado en rebeldía, y es el clero el que violando las leyes de la República incubaba—en las mismas celdas de la Madre Conchita — las terribles, las dolorosas resoluciones de enviar a los campos de batalla a gente inocente, a morir cegada por un necio fanatismo... (p. 115)

Leñero presenta el gobierno y la Iglesia como dos gigantes, todopoderosos, con objetivos bien definidos, que se aprovechan de la gente débil para llevar a cabo sus proyectos. Toral y la Madre Conchita son víctimas del poder de la Iglesia: están educados para creer todo, para no cuestionar, para obedecer, para matar o morir con el propósito de "salvar la religión" — y después de usarlos la Iglesia los abandona.

En cambio, los espectadores y especialmente los invasores del salón de justicia son víctimas del poder del gobierno. Este coro, aunque tiene una intervención muy limitada, sirve para ilustrar el control del gobierno sobre una gran parte del pueblo, y nos hace reflexionar sobre la explotación de los débiles por causa de los motivos egoístas de los ya fuertes.

Como siempre en las obras de Leñero, el lenguaje es un elemento poderoso: el estilo barroco de Toral, con sus imágenes inocentes y sus muchas referencias a la Biblia, muestra cómo es tanto como su mirada o su manera de vestir; igualmente las respuestas cortas, directas y frías de la Madre Conchita señalan una personalidad más controlada, menos emocional que la de Toral. En la última escena el lenguaje del Procurador General es muy interesante porque tantas alusiones a

Cristo, inclusive comparando a Obregón con Cristo, muestran su deseo de convencer a los católicos ordinarios de que perdieron un salvador cuando murió Obregón, de que sus asesinos son unos nuevos Judas. El Procurador se apoya más en una presentación apasionada que en una recapitulación formal del caso; se vale de palabras incendiarias y recursos histriónicos para difamar a Toral y a la Madre Conchita. Compara la "virtud socialista" de Obregón con la "figura categóricamente (¿por qué?) criminal de los delincuentes heréticos." (p. 116) El suyo es un lenguaje para conmover, no para comunicar.

La yuxtaposición de las conclusiones de los abogados refuerza el tema del fanatismo y muestra que Leñero considera igualmente peligroso el poder de las dos instituciones. La estructura también sirve para ilustrar el tema de la incomunicación — las preguntas y respuestas son una formalidad, nada más; todos ya saben lo que van a decir. Los personajes tienen que desempeñar su papel, no pueden escapar de las palabras y los pensamientos que se les han preparado, están atrapados en un sistema que los utiliza y trata de impedir que actúen independientemente.

## VI. LOS HIJOS DE SANCHEZ

En Los hijos de Sánchez, Vicente Leñero presenta dos temas que le han preocupado anteriormente: la búsqueda de una salida para la vida predeterminada y la incomunicación entre los seres humanos. También se encuentra una actitud que permea toda su producción teatral: la denuncia contra un sistema que no trabaja por el pueblo sino procura mantener un statu quo perjudicial a la mayoría e impedir que haya disensión efectiva. La obra tiene una base documental en el estudio antropológico de Oscar Lewis, quien grabó las historias personales de un hombre y cuatro de sus hijos, habitantes de una vecindad paupérrima en la ciudad de México! Como en sus otras obras documentales, Leñero quiere enfrentar a su público con una parte de la realidad que tal vez sea demasiado fácil de ignorar u olvidar. En el caso de los Sánchez, es desagradable y desconcertante tener que pensar en sus conflictos ordinarios, los de encontrar dinero suficiente para comer y soportar una miseria de la cual no pueden salir. El espectador de clase media podría vivir felizmente sin darse cuenta de la existencia de ellos o de sus equivalentes, los albañiles de la segunda obra de Leñero. Precisamente por esta tendencia a esquivar lo deprimente, Leñero siente la necesidad de proyectar algunas imágenes sobre la conciencia de su espectador, de forzarlo a reflexionar y reaccionar ante esa parte desconocida de su propia realidad.

A primera lectura, la obra es sorprendente por ser tan naturalista, tan intensamente apegada a los seres humanos en vez de a las ideas. Las otras obras de Leñero, inclusive Los albañiles, son intelectualizadas, giran alrededor de una búsqueda ideal e iluminan a algún personaje extraordinario

que emprende una lucha contra fuerzas mayores. Aquí varios personajes quisieran cambiar su vida pero uno, desde el principio, es tan cínico acerca de sus posibilidades de éxito que ni se esfuerza para hacerlo y dos más no se dan cuenta de que están mal encaminados, que al pretender salir de su situación están siguiendo las mismas reglas que los oprimen y que sirven para mantenerlos en una posición inferior. Los demás no tienen ilusiones, no porque hayan fracasado en un intento de escapar, sino porque no están capacitados para ver más allá de sus necesidades básicas. El ambiente psicológico es de abatimiento; los personajes comparten el dolor de otros seres humanos y no tienen la compensación de poder sentirse orgullosos de nada.

Cuando se montó Los hijos de Sánchez, en 1972, algunos críticos atacaron a Leñero por aprovecharse de los pobres para satisfacer la curiosidad morbosa del público sobre cómo vivían. Nuevamente, su intento era todo lo contrario: abrir los ojos del espectador a las injusticias de la vida en su rededor, hacerle reflexionar sobre un sistema que tiene a tantas personas subyugadas para que algunas, inclusive él mismo, puedan gozar de los frutos de su labor.

### Búsqueda de una salida

En cada una de sus cinco obras previas Leñero presenta algún personaje que logra emprender una búsqueda ideal, sea por Dios, por la verdad, por la libertad. En Los hijos de Sánchez nos enseña la otra cara de la moneda, el mundo en que la mayoría vive, en que no hay posibilidad de encontrar algo mejor. En muchos personajes falta uno de los elementos esenciales para crear una voluntad invencible: una educación, la costumbre de trabajar, la conciencia de que hay algo preferible más allá de las murallas que los encierran. Aun cuando todas estas cualidades se encuentran dentro de un personaje, como Consuelo, hay otros factores que trabajan en su contra, como es la concepción errónea (generada por la sociedad)

de que sólo por el camino de la "virtud" puede uno mejorar su situación. En esta obra Leñero se rinde al pesimismo. Parece que su propia conciencia ha sido agudizada, que ha visto que hay obstáculos demasiado grandes para mucha gente. En La carpa Alex logra escapar del pequeño universo del estudio, pero tenía las ventajas de la clase media además de ser un personaje más bien simbólico. Después de montar La carpa, Leñero habló acerca de lo que ya consideraba un error de su parte:

La solución —el final feliz— no es correcta, dramáticamente no se justifica. Como un romántico, tuve deseos enormes de resolver la horrible situación en que se encontraban los actores. Luché largo tiempo por encontrar otra salida...<sup>3</sup>

Si proporcionar a un personaje fuerte una salida es romántico, lo más realista es admitir que para personajes débiles y mediocres no hay oportunidad alguna de escapar. Leñero nos lo hace ver aunque no queramos —la vida para muchos es un sucio callejón sin salida.

Los hijos de Sánchez son una serie de personajes pobres que viven amontonados y sufren las mismas dificultades, pero no comparten una actitud igual ante su situación. El padre y Consuelo, por ejemplo, desean ascender, aunque sea solamente un escalón en la sociedad, pero son víctimas de una adoc-trinación según la cual quien trabaje duro sale ganando. El padre está completamente enajenado: su única actividad es trabajar como una bestia para mantener a los demás. En el prólogo de la pieza nos revela su verdad inmediatamente:

Todo lo que hago es trabajar y cuidar de mi familia.  
(p. 1)

Es el buen ciudadano arquetipo: no peca, obedece todas las leyes de la sociedad, respeta a sus superiores. Del patrón habla con agradecimiento:

El es para mí como un padre. Lo demuestra el hecho de que a mí me permite trabajar parejo, los siete días de la semana y las vacaciones. Respeto a mi patrón y trabajo lo mejor que puedo... (p. 40)

Es ciego a que lo está explotando el mismo jefe, que le da el "privilegio" de trabajar tanto, porque le conviene y no porque sea un hombre bondadoso. Después de treinta años de trabajar, Jesús gana el salario mínimo pero afirma que "el patrón me estima." Por miedo a perder su posición trabaja aunque esté enfermo y admite que inclusive un día después de que murió su esposa fue a cumplir con su patrón. Según una línea de razonamiento la vida no le ha dado alternativas; según otra, pudiera haber creado alternativas como rebelarse y ajustar cuentas con el que lo explota. Pero a pesar de su ambición, es pasivo. "Siempre me he portado dentro del orden" y jamás dará un paso que no sea para hundirse más en su propio bache.

El ideal de Jesús, según lo expresa en su último parlamento, no es muy exagerado;

Yo quiero dejarles un cuarto, es la ambición que tengo. Levantar aquella casita para que vivan juntos... Usted, dentro, es dueño de todo. Será una protección para ellos para cuando yo caiga para no levantarme nunca más. (p. 74)

Para Jesús la salida es tener un lugar donde uno puede ser "dueño de todo" y dentro del cual se puede olvidar del mundo exterior. Pero ese mundo siempre se entrometerá; no hay modo de escaparse de él.

Consuelo sigue el ejemplo de su padre pero no se contenta con esconderse dentro de una casita soñada. Por medio del trabajo quiere salir completamente de la pobreza. Es más contemplativa que Jesús y expresa sus deseos varias veces durante la obra. Por ejemplo:

Siempre he tenido ambiciones de llegar a algo diferente de lo que conozco, fuera del ambiente en que vivo... No voy a dejarme aplastar por el destino. Voy a luchar contra él, voy a triunfar, cueste lo que cueste. (p. 18)

Cuando habla con Jaime, su novio, muestra que para ella la pobreza equivale a todo lo feo en la vida:

Había soñado en que tú me sacarías de este ambiente y me llevarías a otro medio donde se respeta a la mujer, entre gente que desea progresar y vivir me-

jor... donde hay alegría, y amor, y confianza en la vida. (p. 38)

Tiene aspiraciones muy románticas y no advierte que ganar cin cuenta pesos a la quincena no la puede llevar a ninguna parte mejor. Para los otros Consuelo es pretenciosa porque desea avanzar. Jesús la regaña porque quiere ponerse medias:

No quiero que ocupes un plano que no te corresponde.  
Fíjate en mí: yo soy humilde y siempre lo seré, y no recibiré bofetones de nadie. (p. 4)

Pero ninguno de los dos entiende que así como Jesús cumple con la función social de mantener estable la base de la economía, Consuelo desempeña un papel esencial, el de conservar la ilusión de que uno puede progresar un poco. La sociedad le ha implantado un deseo de vestirse bien, y al permitirle que compre medias le ha convencido de que está avanzando. Consuelo no tiene la menor idea de cómo y por qué funciona el sistema que la oprime. Se parece mucho a la maestra de Compañero: cuando Marta le pregunta "¿Por qué tienen que ser las cosas así?" responde "Porque somos pobres". Para ella la pobreza es una causa, no un efecto.

Al presentar este personaje tan adoctrinado por el sistema en que vive, Leñero espera concientizar al espectador respecto a los medios de que se vale la sociedad para mantenerse estable.

El personaje más interesante de la obra es Manuel, el hijo mayor. Es indolente y egoísta, pero en ciertos momentos muestra una lucidez sorprendente para comprender su situación en la vida. Es padre de cuatro hijos, pero rechaza por completo la responsabilidad que su propio padre ha cargado: se emborracha, pierde el dinero jugando a las cartas, golpea a su mujer y la traiciona. Parece un bruto completo, pero cuando empieza a hablar del ambiente que lo circunda muestra que ha estado observando y formulando hipótesis que, aunque no sean originales para el espectador, suenan bastante complejas para una persona tan poco educada. Es el único de los Sánchez que reconoce que está atrapado; que sólo puede avanzar si se

larga de su familia, sus problemas y su país. Al final de la obra entiende que ni así puede liberarse, pues su color y su idioma le impiden el acceso a otra cultura.

Los comentarios que profiere indican una sensibilidad a las injusticias cometidas contra el obrero en la sociedad mexicana. Habla de las mentiras que se le dan de comer:

La clase obrera ya no se las cree, por más que los periódicos pagados lo digan y lo digan... El pueblo es poco instruido, pero inteligente, y no como quiera se le engaña. (p. 35)

En cuanto a las ventajas de estar sindicalizado, muestra escepticismo:

En todos los sindicatos los líderes y los patrones hacen sus arreglos entre ellos y los que nos jodemos somos nosotros. (p. 15)

Se burla de la protección que debe dar la policía:

La policía mexicana es el mejor sistema de gangsters organizados en el mundo. (p. 35)

y ni la Iglesia es sagrada:

El Papa vive en una opulencia portentosa, porque dicen que todas las iglesias tienen que mandar el dinero para allá... Nomás con lo que juntan la Catedral y la Basílica de Guadalupe en un domingo yo podría vivir descansadamente con toda mi familia. Entonces, ¿cuál pobreza es la que vive el Papa?

Se podría creer que Manuel solamente ha aprendido de memoria lo que ha escuchado en contra de estas instituciones, pero la perspicacia que muestra cuando habla de sí mismo nos inclina a creer que ninguna de sus opiniones es tomada de otra fuente que no sea su propia inspiración. Ya que se encuentra atrapado en el papel de "macho", difícilmente puede expresar dudas o angustias, pero en tres ocasiones llega a desahogarse. Al ver el cadáver de su esposa no puede mantenerse estóico como su padre:

Dios no existe. ¡Dios no existe! ... ¡Dios no puede existir! (p. 53)

La muerte de Paula confirma lo que tal vez haya sospechado desde hace tiempo, que además de no contar con un sistema que lo auxilie, tampoco tiene un apoyo espiritual que alivie las penas que sufre.

En la segunda ocasión, habla a su amigo, Alberto, acerca de la culpa que siente:

No es el amor lo que hace que uno derrame lágrimas, compadre, son más bien los remordimientos. (p. 60)

Cuando ya no tolera más desengaño, intenta salir, como Alex, hacia lo desconocido. Explica a su padre:

Tengo que irme. Siento tan estéril, tan inútil y tan infeliz de mi vida, que hay veces que quisiera morirme. He sido de esa clase de tipos que no dejan nada de su paso sobre el mundo, como un gusano que se arrastra por la tierra... Tengo que buscar la forma de salir. (p. 63)

Pero como anotamos antes, ni en el extranjero puede guardar la ilusión de bienestar. Después de la euforia inicial de estar donde todo parece diferente, se da cuenta de que las apariencias se borran y lo que queda es peor:

... los tejanos son unos pinches hijos de la chingada que tratan a los mexicanos como perros. (p. 66)

Por su sensibilidad a los problemas particulares a su clase, Manuel no tratará de escapar más. Ve que cualquier intento es como dar con la cabeza contra un muro. No quiere continuar en el juego, como Alex lo hizo cuando seguía buscando escapes que no eran más que trampas, y como también su padre y su hermana lo hacen, obedeciendo y trabajando sin llegar a ningún lugar.

Leñero ha dirigido su atención a estos tres personajes para enseñar la futilidad que un ser humano siente cuando analiza su situación y busca una salida, solamente para encontrarse atrapado. Los otros hijos no intentan salir. Roberto no cabe en ninguna casilla dentro de su sociedad y aprovecha

toda oportunidad para trabajar contra ella. Su rebelión toma la forma de la delincuencia, principalmente el robo. El sistema lo aguanta por un tiempo pero por fin se venga en él, torturándolo y dejándolo pudrir en la cárcel por un crimen que no cometió. Marta también se rebela pero su rebelión es floja: consiste en quejarse y negarse a trabajar en la casa o afuera. Es consentida por su padre y pasa todo su tiempo en la calle porque sabe que siempre podrá contar con él. ¡Que desengaño sufre cuando Jesús la rechaza después de que ha sido deshonrada! Marta no buscaba un escape, sino un alivio, por medio del amor; lo que encontró fue degradación y desprecio.

Todas las mujeres de la obra sufren mucho por causa del hombre pero Antonia, la media hermana, y Paula, la cuñada, ejemplifican mejor la clásica "mujer mexicana". Son serviles y sufridas. Aceptan sus penas sin cuestionarlas. Consuelo trata de luchar contra esa mansedumbre:

Para los hombres, todo lo que hacemos las mujeres es malo... Ellos son los únicos que tienen derecho a mandar y a hacer lo que se les dé la gana... ¡Mal-ditos hombres! (p. 43)

Antonia le responde: "No seas tonta"; es ansiosa de complacer. Paula, además de cargar con toda la responsabilidad de la familia y la casa, tiene que aguantar los insultos y golpes del esposo. Ni Antonia ni Paula pueden imaginarse en otra situación mejor; están resignadas de antemano a su destino y, a diferencia de Manuel, no se atreven a olvidar su papel. Por supuesto cuando Paula muere y Antonia se va, la responsabilidad pasa a otra mujer y no al desempleado Manuel.

Consuelo reflexiona sobre su familia y encuentra que ninguno puede salir de su situación, por más que quiera:

Siento una gran tristeza por mis hermanos al ver que no quieren salir del estado en que se encuentran. Están satisfechos con tener una ropa pobre

y pasar el tiempo peleando. Y aunque trataran de cambiar, no creo que pudieran. Ninguno de ellos... quizá ni yo. (p. 54)

Emplea una imagen curiosa para ilustrar la impotencia de todos: si se le diera a cada miembro de la familia una piedra, ¿qué haría con ella? Manuel la vería muy brillante y después tendría que verla apagarse, como todos sus sueños. Roberto no sabría qué hacer con ella y Marta la tiraría de manera despreocupada hacia cualquier parte. Consuelo se preguntaría si esa piedra era lo que siempre había buscado; su padre construiría una casita. Pero nadie emplearía la piedra como arma contra el sistema que los tiene aplastados. En Compañero vimos que la única manera en que la mayoría puede superarse es que ocurra un cambio profundo en el sistema, en vez de intentar avanzar dentro de él. En Los hijos de Sánchez nadie posee las cualidades del Comandante para empezar y sostener una lucha tan larga y difícil.

### La incomunicación

El segundo tema que Leñero desarrolla es el de la esencial soledad del individuo, resultado de la imposibilidad de verdadera comunicación con otros. Vimos este tema por primera vez en El juicio, donde todos los personajes vivían en un mundo propio, atrás de una barrera que no les permitía contacto con nadie. Cada uno tenía su propia verdad y, por más que se esforzara, no podía convencer a otros de que su versión de la realidad era la auténtica. La situación es más triste en Los hijos de Sánchez, porque además de tener la misma sangre todos viven en un pequeño cuarto donde siempre están expuestos a los demás. Comen y duermen juntos y están en contacto verbal todo el tiempo; sin embargo, son muy pocas las veces en que hay comprensión mutua. Están conscientes de que los otros tienen problemas pero sus conflictos personales

y los papeles que tienen que desempeñar dentro de la familia les impiden identificarse con nadie. En algunas escenas hay un intento de comunicación, pero siempre se frustra por factores tales como un sentido de la culpabilidad o la incapacidad de explorar más profundamente problemas que duelen.

Un buen ejemplo de esta comunicación truncada es el cariño convertido en amor que Roberto siente hacia Antonia, frustrado porque tienen el mismo padre. Roberto se metió en el ejército porque no le era posible comunicar a ella este sentimiento. Cuando regresa siente la misma frustración pero esta vez trata de hablar de lo que sufre. Paula los descubre y los calla con el reproche: "Eso es un pecado muy grande", al cual Roberto no puede contestar más que "Soy un cabrón". Jamás pueden intentar comunicarse porque ambos saben que es "malo" hablar de algo tan prohibido.

En otra escena Marta ataca a Manuel por tener una amante, y lo hace en presencia de su esposa, Paula. Más tarde trata de disculparse con ésta. Paula empieza a comunicar algo de lo que siente acerca de su vida con Manuel, pero lo poco que puede contar es humillante. Siente que no vale la pena rascar más su llaga. Termina la conversación con palabras resignadas: "Ya qué se le hace"; no tiene fuerzas para analizar su situación y mucho menos para comunicarla.

Un tercer ejemplo se da en una escena que ya se describió, cuando Manuel se despide de su padre para irse a los Estados Unidos. Deja caer la máscara de bruto que siempre ha llevado y se da a conocer completamente. Su padre se conmueve y le da su bendición, pero es obvio que no comprende cómo Manuel puede abandonar a sus hijos. Tienen prioridades tan diferentes que nunca podrán entenderse.

En estas escenas se presenta la posibilidad de comunicación, mas hay varios factores que hacen imposible consumarla. En otras escenas parece que hay una necesidad alarmante de ser escuchado, pero nadie quiere hacerlo. El contacto entre

los Sánchez consiste de riñas en que se insultan, se humillan a propósito. El padre pone el ejemplo que todos siguen dentro de la casa. Siempre presenta una fachada dura, aunque sabemos al verlo solo y oír sus monólogos que es capaz de sentir cariño y dolor. Está consciente de su incapacidad para expresar afecto y parece que quisiera ser diferente pero no puede:

No sé si porque a mí me faltó cariño en mi niñez o porque me faltó dinero, o porque nunca supe hacerme a la vida de las vecindades de la gran ciudad, tan diferente a la de mi pueblo... (p. 4)

A veces trata de compensar lo que ha hecho, como cuando regala un suéter a Marta. Esta se alegra tanto que lo besa, pero él, apenado, se seca la cara con la mano y la regaña: "No me echés tu saliva". Los incidentes como éste provocan el comentario de Consuelo:

Es como una persona que en lugar de hijos tiene varios animalitos, y les da de comer, y les proporciona casa y abrigo, pero todo arrojado sin cariño, sin amor, sin fijarse que estos animalitos también piensan, y sienten... (p. 46)

Expresar dolor es aun más difícil que expresar cariño. Cuando averigua que Marta se ha ido con Crispín se siente tan decepcionado que no puede hablar más con ella. La ignora totalmente por el resto de la obra. Esta incomunicación llega a tal grado que Marta por fin le ruega:

Papá... ¿por qué no me dices nada? Pégame, pero dime algo. (p. 55)

Jesús se queda sentado, sin decir nada. Esta es su posición típica: inmóvil, introvertido, impenetrable. Seguirá manteniendo a Marta y a todos, pero nunca les manifestará sus sentimientos.

De una manera perversa, todos creen que pueden contar con su padre y con los demás en tiempos duros, pero no se confían lo suficiente para hablar de sus necesidades básicas. Es iró-

nico que Roberto sólo pueda sincerarse con una prostituta:

Cuando uno ama a alguien y es correspondido, es algo grande; más que grande, sublime. Todas las cosas, por muy insignificantes que sean, se ven bajo otro aspecto... El amor significa Dios, significa bondad, comprensión, cariño mutuo. (p. 58)

Todos buscan este amor pero ninguno lo encuentra en la casa; todos requieren de consejos pero no se atreven a pedirlos. Se irritan, se lastiman e inclusive se dejan morir.

Leñero no presenta la realidad de los Sánchez como un fenómeno aislado, sino para recordarnos que mucha gente sufre de los mismos problemas. Por medio de Manuel, critica varias instituciones que en vez de ayudar al pobre procuran mantenerlo en su lugar. Pero el propósito de Leñero es crear conciencia crítica en su público, no abrumarlo con su propia interpretación de la sociedad y de cómo funciona. Por eso parece extraño que Félix Cortés Camarillo lo haya criticado por hacer solamente "un drama barato sobre una familia pobre". Según Cortés Camarillo, no hay análisis por parte del autor sobre el por qué de la pobreza:

No ha querido meterse a hacer del medio ambiente un personaje, el antagonista principal de todos los personajes dentro y fuera de la escena; se salió por la puerta de la facilidad y el melodrama.<sup>3</sup>

Aquí se nota otra vez el mal empleo del término "melodrama". Si la obra está basada en la realidad y no hay exageración, no se puede clasificar así. En cambio, hacer más obvia la influencia del medio sobre los personajes sí sería melodramático. Como en Los albañiles, el propósito de Leñero no es dar una explicación simplista de la miseria que sufren los Sánchez, sino hacer que el espectador encuentre sus propias razones. Para poder formar una hipótesis personal hay que tomar en cuenta varios aspectos del problema y es esta reflexión lo que Leñero quiere provocar.

## Estructura

La obra está dividida en un prólogo y tres actos. En el prólogo el padre de familia, Jesús Sánchez, se presenta al público, describiendo cómo se ha sacrificado por sus hijos y cómo ellos le han salido mal. Antes de que nos hable tiene que salir de un estado meditabundo en que se encontrará muchas veces durante la obra. Mientras habla de sus hijos, ellos aparecen en el escenario y siguen con mímica la acción que se les atribuye. No tiene nada bueno que decir de ellos: "Manuel es bueno para nada...", "Cuando Roberto no anda metido en problemas es porque está en la Penitenciaría...", "Consuelo me ha hecho sufrir porque es muy rebelde como su madre...", "Marta anda todo el día en la calle". Tal vez la información más importante que nos proporciona sea que la ayuda económica es para él la mejor que uno podría dar a sus dependientes:

Creo que en la mayoría de los hogares los disgustos tienen una base económica; porque si uno necesita cincuenta pesos diarios y no los tiene pues anda molesto, anda preocupado... (p. 4)

Yuxtapuesta con esta creencia está su confesión de que no ha sido muy cariñoso con sus hijos. En esta pequeña escena Leñero nos da mucha información sobre cómo Jesús ve el mundo; lo que éste nos dice en el resto de la obra será solamente un eco de su plática inicial.

En el primer acto vemos cómo se relacionan estos personajes y las preocupaciones de cada uno. La acción se desarrolla por gran parte dentro del cuarto que comparten. El acto comienza en la mañana y se ve que desde el amanecer hay constantes altercados: quién tiene el derecho de dormir en la cama, quién entra primero al excusado, etc. No hay lugar, no hay intimidad, no hay paz para meditar. En el prólogo averiguamos las opiniones del padre acerca de sus hijos y aquí ve-

mos cuales son las reacciones de unos con otros. El ambiente no es agradable pero en comparación con el último acto, cuando menos es animado; todos manifiestan su presencia, no están rotos todavía. Aunque los papeles que desempeñan son diferentes, hay una unión precaria entre ellos, basada en el hecho de que todos reconocen en los otros sus propias deficiencias. Manuel y Marta, por ejemplo, se pelean y cuando Manuel le grita "Qué mala sangre tienes" su respuesta es "La misma que tú". No se soportan porque nadie quiere ver un reflejo de su propia imperfección o ineficacia tan cerca y tan incesante.

Tenemos la oportunidad de ver a Manuel, Jesús y Consuelo fuera de la casa, donde pueden ponerse otra máscara. Manuel tiene éxito con sus transas en el mercado; Jesús logra regalar una casa a Lupe, y Consuelo empieza un flirteo con un muchacho decente. Todos pueden estar orgullosos de algo, pero cuando regresan a casa a medio día no se nota orgullo alguno. El ambiente es de quejas y acusaciones; la forma de desahogarse es degradar a los demás.

En el segundo acto vemos un aumento de tensión, resultado de la decepción o frustración que cada uno experimenta fuera de la casa. En este acto los conflictos verbales se transforman en violencia física. Manuel golpea a Paula salvajemente, Roberto tironea a Consuelo en la fiesta de la vecindad, Consuelo se arroja contra Marta y la pega porque se entregó a Crispín. Jesús se muestra cada vez más autoritario, llevando a Antonia a otra casa, prohibiéndole a Manuel que duerma con su propia esposa y rompiendo la taza en que Marta le sirvió café. El cuarto llega a ser un pequeño infierno en que la muerte de Paula, en vez de recordarles que deben cuidarse y apreciarse más, provoca más acusaciones y alejamiento.

El tercer acto empieza con las reflexiones de Consuelo sobre qué harían los otros personajes con una nueva oportunidad. Aquí vemos que la vida de cada uno parece cambiar un poquito, pero el cambio se debe no a nuevas esperanzas sino

a la desesperación. Al final del acto todos los hijos se hallan en una situación peor y piden ayuda a su padre. Este ya no los escucha; está tan perdido en sus propios pensamientos y planes para el futuro que el ahora no tiene importancia. Irónicamente habla de cómo los ha mantenido, y cómo nunca les han faltado alimentos, pero no entiende que su reacción de ahora es sólo una repetición del pasado; lo que realmente necesitaban de él era menos ayuda económica y más aliento y respeto. La obra termina con un ambiente de desolación y perplejidad. No hay un clímax ni una solución. Leñero nos recuerda que la vida no funciona como una pieza de teatro bien hecha; todo queda pendiente y de color gris.

### Escenario

El escenario es mitad realista y mitad imaginario. La vivienda de los Sánchez es demasiado verosímil: un pequeñísimo cuarto donde ya no caben más. Los personajes están continuamente despertándose y molestándose; rara vez se encuentra uno en paz. Fuera de la casa hay tres plataformas que funcionan para ilustrar lugares frecuentados por miembros de la familia. La "zona cama" sirve como la casa de Lupe, un hotel para Marta y Crispín y otro para Graciela y Manuel, el cuarto de una prostituta, y la casa de Consuelo y Mario. El hecho de que todos usen la misma cama nos hace entender que su universo realmente es muy limitado y que no hay nada que cambie para ellos, donde quiera que estén. La "zona mesa" y la "zona calle" funcionan de un modo parecido. Leñero escribe del conjunto:

Tanto su ubicación como el diseño de todo el cuerpo de plataformas en el que se localizan, contribuyen a justificar escénicamente los cambios de tiempo y de espacio que de continuo se producen en el transcurso de la obra. (Notas sobre la Escena)

Cada acto consiste en muchas escenas cortas que se presentan de tal manera que nos sentimos aturridos. Vemos tantos conflictos, uno tras uno, sin descanso, que no nos sorprende que los personajes no puedan comprenderse ni superficialmente. Si el espectador, que es omnisciente, encuentra difícil identificarse con todos los Sánchez, para ellos, que no se ven fuera del contexto del cuarto, es imposible entender todas las dificultades que los otros experimentan.

Se cambia de un lugar a otro por medio de la iluminación. Los cambios son rápidos pero no bruscos; se efectúan por medio de la disolvencia, que deja ver una relación entre un personaje y otro, una preocupación y otra. Pero aunque el espectador pueda ver qué influencias hay entre los familiares, qué causas y efectos existen, siempre está consciente de la soledad de cada individuo, ya que ninguno sabe lo que pasa con el próximo al otro lado de las paredes de su vivienda común.

### Estilo

Como mencionamos antes, el drama comienza con una descripción por parte del padre de sí mismo y de sus hijos, y éstos actúan según la narración que él ha hecho. Esta técnica brechtiana se emplea dos veces más en la pieza, cuando Paula describe el amor entre Manuel y Graciela, y cuando Consuelo reflexiona sobre la piedra. Las demás escenas consisten en diálogos sencillos donde no hay ni conciencia de referencia al público, o al hecho de que lo que se presenta es otra cosa que la realidad.

De acuerdo con el estilo realista, el lenguaje que usan los personajes refleja precisamente su posición y sus sufrimientos en la sociedad. Igual que el de Los albañiles, es un lenguaje de dolor y frustración. Muchas de las palabras y frases que profieren con ofensivas para los oídos del público;

sin embargo, reemplazarlas con algo más refinado o menos vulgar sería traicionar la intención del autor de mostrar su vida tal como es. Como siempre, varios críticos reaccionaron de una manera exagerada al lenguaje, sin considerar que presentar un drama naturalista con un lenguaje falsificado equivaldría a un engaño.

Lo que Leñero intentó hacer en Los hijos de Sánchez fue evitar toda mentira, reconocer que estos personajes no gozan de la misma energía que los que presentó anteriormente. Si aquellos podían seguir en su lucha era porque empezaron con ciertas ventajas que les permitían ver hacia donde querían llegar y soportar las consecuencias que, naturalmente, les iban a afligir. Podían escoger entre alternativas y conscientemente ejercer su libre albedrío. Los Sánchez están privados de dichas alternativas; están realmente atrapados dentro de sueños incumplidos o rotos. Al final de la obra no queda ni un personaje que siga luchando; como el director en La carpa preveía para Alex, es una escena donde los personajes son forzados a aceptar su destino. Los hijos de Sánchez es una inversión de lo que Leñero presentó antes: muestra el sentido trágico de la vida en vez de fe en la capacidad del hombre para superarse. Leñero exige al espectador que participe en este ambiente siquiera un rato para darse cuenta de que no todos los problemas de México están resueltos todavía, y que hay mucho que hacer antes de que uno pueda sentirse complacido o satisfecho de su sociedad o de sí mismo.

## CONCLUSIONES

### Temas

A lo largo de este trabajo hemos visto cómo en las seis obras teatrales de Leñero se encuentra un factor común: la lucha de un individuo por alcanzar lo absoluto, o al menos por conseguir algo más trascendente de lo que su sociedad le ofrece. Leñero enfoca su atención sobre un personaje central, o acaso dos (uno de los cuales es más fuerte o resistente que el otro) y muestra la oposición constante entre sus anhelos por la verdad, la libertad, o la justicia y los medios opresivos que emplea el sistema para evitar que su búsqueda amenace el desequilibrio social en que fundamenta su existencia y su perpetuación.

En Pueblo rechazado hay dos protagonistas: el Prior que decide buscar a Dios en lugares no convencionales, y el Analista que lo guía por el camino del psicoanálisis. La investigación que emprenden alarma a la Iglesia porque implica un arriesgo: que se pongan en duda las mismas enseñanzas que la han hecho fuerte. Quien investigue demasiado puede descubrir contradicciones entre la teoría y la práctica que debilitan la fe. El Obispo expresa los sentimientos de Leñero al declarar:

El discurso analítico forma parte de la cultura humana, impone una renovación del concepto del hombre y suscita problemas que antes ni siquiera se sospechaban. (p. 62)

Enfrentarse a esos problemas y vencerlos es un reto que el Prior acepta, pero la Iglesia prefiere soslayarlos, e impedir que alguien se ocupe de ellos

Para poder seguir en la búsqueda de Dios, de una verdad absoluta, el Prior necesita independizarse de la Iglesia, continuar solo. El Analista no tiene la confianza del Prior en su propio proyecto y sus últimas palabras nos muestran que se rinde ante fuerzas mayores; la presión de sus colegas. Sin embargo, por medio del Prior Leñero manifiesta que ciertas personas pueden hacer frente a su sociedad con buen éxito.

En Los albañiles se presentan varios personajes que están atrapados dentro de un esquema social sin posibilidad de mejora. Sergio, el ex-seminarista, es el símbolo de muchos que procuran avanzar y fracasan. La sociedad trabaja en contra de ellos porque necesita explotar sus fuerzas a un nivel dado; Leñero denuncia a esa estructura incapaz de advertir las necesidades de estos seres humanos. Su crítica es aún más fuerte cuando se trata de un hombre fuera de la construcción, que tiene varias ventajas que no gozan los albañiles y que como el Prior sufre represalias por causa de su interés en la verdad: el detective Munguía no se contenta con escoger a una víctima y fabricar post facto pruebas de que es un asesino; se afana por descubrir al culpable real, aunque sus superiores lo presionan para que trabaje más de prisa y menos cuidadosamente. Para ellos lo importante no es descubrir la verdad, sino satisfacer un requisito burocrático. Por eso quitan a Munguía del caso en vez de alentarlo. El cuestionamiento del detective es incómodo; ¿quién sabe qué secretos perjudiciales podría descubrir? Y además, ¿para qué? ¿Cuál es la diferencia entre un culpable real y uno que simplemente cubra el expediente? El sistema tiene que librarse de una amenaza y Munguía, para poder hallar lo que quiere, necesita abandonarlo.

En Compañero, el protagonista se encuentra limitado por todo un sistema socioeconómico que aplasta a la mayoría de la gente en la América Hispánica. El Comandante reconoce que la libertad y la seguridad que sueña no serán otorgadas por nin-

gún gobierno tal como éstos existen; la única manera de obtenerlas es luchar contra el mismo sistema que las deniega. Si los gobiernos se enriquecen e incrementan su poder a base de la explotación, no pueden permitir que haya cambios. Por lo tanto la voz del Comandante debe ser callada. Este pretende asegurar el bienestar del pueblo y lucha no solamente contra el gobierno sino también contra una tendencia dentro de sí mismo que sugiere que la colaboración con otras facciones sería oportuna. El protagonista se esfuerza por mantener pura su lucha y aunque muere al final, sus ideales sobreviven en sus seguidores.

La confianza de Leñero en que el individuo puede superar los obstáculos que sus circunstancias le enfrentan se muestra más fuerte y por última vez en La carpa. El director, que dirige y predetermina la vida de los actores, no quiere que éstos escapen ni que hablen entre sí acerca de sus frustraciones dentro del mundo cerrado del estudio. No obstante eso, Alex lucha por el dominio sobre su propia vida, así tenga que salir a lugares desconocidos y aterradores para ejercerlo. La obra es una alegoría del conflicto universal entre el hombre y el centro de poder y, nuevamente, Leñero muestra optimismo cuando proporciona a Alex (y a Silvia, aunque ésta recibe menos su atención) una manera de liberarse.

En su últimas dos obras el autor manifiesta un cambio de actitud en cuanto a las posibilidades del individuo de salir victorioso contra el sistema prevaleciente. José León Toral y la Madre Conchita se rebelan — ¿o son forzados a rebelarse? — ante la persecución que el gobierno ejerce contra los católicos: Toral cree que solamente por medio del asesinato de Obregón terminará la violencia contra los fieles. En El juicio Leñero presenta lo que sucede cuando dos instituciones poderosas se enfrentan, mas dirige su atención de nuevo a los individuos. Las fuerzas en conflicto son la Iglesia, el Estado y la conciencia de los protagonistas. Toral y la Madre Con-

chita ¿han sido utilizados para cometer un crimen a cambio de la "gloria" del martirio, o han actuado de acuerdo con los dictados de su propia conciencia? En todo caso, si Toral cree estar actuando de acuerdo con su conciencia, no debemos olvidar que dicha conciencia ha sido formada, o deformada, por esos mismos poderes que se benefician, o piensan beneficiarse, con su acción.

En Los hijos de Sánchez el conflicto tiene las mismas bases que en Los albañiles y en Compañero: los marginados contra un sistema al que interesa mantenerlos desvalidos. Jesús y Consuelo están engañados al creer que pueden llegar a otro nivel de vida: las reglas que siguen se han creado precisamente para impedir su mejoramiento. Lo que anhelan es sólo seguridad y respeto; sin embargo, como carecen del apoyo social adecuado, no tienen posibilidad de obtenerlos: están derrotados antes de empezar a luchar.

En todas sus obras Leñero muestra una preocupación profunda por los derechos del ser humano y las consecuencias que sufre cuando pretende corregir las contradicciones en su alrededor. El hecho de que sea más pesimista en sus últimas dos obras es interesante porque se trata de aquellas en que las tramas fueron dictadas más directamente por la historia. Pueblo rechazado y Compañero también forman parte del "teatro documental", pero en ellas el autor estaba más interesado en el aspecto simbólico de los personajes principales, y prefirió destacar lo "noble" en vez de lo "realista" de sus experiencias. Es importante recordar que después de montar La carpa Leñero confesó que la resolución feliz del conflicto planteado en la obra no se podía justificar; solamente por ser "romántico" encontró una salida para los actores. Las últimas dos obras no le permitían semejante lujo.

Aunque el objeto central de este estudio es la temática del teatro de Leñero y la manera en que este dramaturgo utiliza el teatro para despertar la conciencia del público, no

es posible dejar de mencionar algunos aspectos relevantes de la estructura de sus obras, de su técnica dramática y del lenguaje que emplea.

### Estructura

Lo más interesante de la estructura de su teatro es su manejo de muchas pequeñas escenas que no proporcionan ninguna continuidad de tiempo, lugar o personaje, pero que, en conjunto, nos permiten ver varios aspectos de los problemas en consideración. Como en una pintura cubista, donde se ve el sujeto desde varios ángulos al mismo tiempo el teatro de Leñero, con su acumulación de impresiones distintas y directas, nos enseña que ningún incidente es aislado, que además de varias causas cada acción tiene un sinnúmero de repercusiones, que todo está relacionado aunque no se vean en seguida los nexos.

Para Leñero no hay reglas de ordenamiento; la estructura es determinada por el contenido. Un tema como la culpa, por ejemplo, requiere de una ilustración de los factores que contribuyen a que todos los personajes sientan remordimiento. Esto se logra mediante la presentación de recuerdos, lo cual a su vez implica una indiferencia al tiempo y lugar. De igual manera, para proyectar la confusión de los Sánchez ante el mundo exterior y entre sí, es preciso presentar su realidad en fragmentos; las escenas son cortas y rápidas para manifestar cuántas influencias determinan la conducta de un individuo y cuántas más la interacción de varios miembros de un grupo.

La aparente excepción es El juicio, donde toda la acción se lleva a cabo en un tribunal y no hay cambios abruptos de

lugar o de personaje. Pero aquí hay otro tipo de flexibilidad: los personajes pasan de un tiempo a otro sin moverse físicamente. Con esta técnica el autor subraya ciertos sucesos que merecen la atención del espectador y que de otro modo se perderían. La forma desconectada, entonces, sirve un segundo propósito, el de destacar los elementos absolutamente esenciales a cada historia, a diferencia del teatro tradicional en que muchas veces lo que se escucha o se presencia es de sobra. Aunque a veces el espectador no esté seguro de cuándo o dónde ocurren ciertas escenas en el teatro de Leñero, al final de cada obra ha recibido la información necesaria para enfrentarse al por qué de los acontecimientos que se presentan, una pregunta mucho más importante.

### Técnica

En cuanto a la técnica de Leñero destaca en todas sus obras alguna influencia de Brecht, aunque no sea tan intensa como en las obras de otros dramaturgos: Carballido o Castellanos, por ejemplo. Esta influencia incluye el uso de coros (Pueblo rechazado) y música (Compañero), tiempo simultáneo y finales que recuerdan al lector que no presencia la realidad (Los albañiles y Compañero), alusiones al espacio teatral y al público (La carpa) y proyecciones de escenas cinematográficas con el comentario de un narrador (El juicio). Sus escenarios son interesantes porque proporcionan solamente lo esencial para crear el ambiente deseado: una luz intensa, por ejemplo, en el área policial, o una plataforma elevada para sugerir las montañas de los guerrilleros. No hay nada que distraiga la atención de los pensamientos y emociones de los personajes. Por supuesto en La carpa abunda la utilería de un estudio de televisión pero sirve para crear un efecto de mecanización y enajenación totales. De igual manera el cuarto de los Sán-

chez está lleno de cosas que podrían parecer superficiales, aunque en realidad nada sobra: cada accesorio contribuye a la creación de un ambiente asfixiante.

### Lenguaje

Los sentimientos que Leñero quiere destacar se expresan de una manera muy apropiada en cada personaje. Las palabras del Prior vacilan entre inocentes cuando habla con Dios o feroces, cuando se defiende contra la multitud. El habla de los coros de Pueblo rechazado refleja su función en la sociedad: los católicos repiten lo que sus superiores han indicado, los periodistas gritan como voceros, los analistas se pierden en jerga técnica. En Compañero el Comandante muestra su nobleza con las frases elegantes que profiere sobre qué y cómo debe ser el revolucionario, mientras que Alex, en La carpa, es el hombre común, con nada en su habla que lo distinga del espectador que lo observa. En cada obra y con cada personaje, este efecto se consigue merced a la adecuación lingüística que Leñero busca afanosamente y que, en Los albañiles y Los hijos de Sánchez provoca que el lenguaje llegue a ser ofensivo para muchos espectadores y en su caso actúe como una barrera que imposibilita la identificación completa de dichos espectadores con los personajes.

### El futuro

El manejo hábil de la técnica y el lenguaje, junto a su empleo de temas como la búsqueda de lo trascendente, la comunicación y la denuncia de los sistemas que someten al in-

dividuo, que son eternos y además muy al día en la América Hispánica, indican que Leñero debe contarse como uno de los dramaturgos verdaderamente importantes de esta época y este continente. Además, su valor al señalar las contradicciones de su sociedad y su insistencia en el uso del teatro como un medio de concientización hacen que merezca más estudio. Una pregunta que no se ha hecho en esta tesis es digna de investigación en el futuro: a pesar de que el teatro de Leñero presenta temas que todavía son relevantes, ¿por qué sus obras no se han vuelto a montar? Un análisis de los factores que determinan el éxito comercial y literario de una obra en general, mas un estudio de la reacción del público, los críticos y las autoridades a estas obras específicas serían muy instructivos: tal vez explicarían por qué tampoco se han llevado al escenario otras dos obras que el autor tiene listas. Hay tan poca gente capaz y dispuesta a escribir para el teatro en México que Leñero no debe ser ignorado u olvidado.

## NOTAS

### I N T R O D U C C I O N

1. Carlos Solórzano. El teatro latinoamericano en el siglo XX. Editorial Pormaca, S.A. de C.V., México, 1964, p. 138.
2. Eric Russell Bentley. The Theatre of Commitment and Other Essays on Drama in Our Society, Atheneum Publishers, New York, 1967. p. 203.

"El verdadero nihilismo destructor que se llevó a cabo en los campos de exterminio, se expresó en forma artística únicamente en obras como Fin del juego y Esperando a Godot de Beckett, en las cuales el hombre desnudo, desamparado, se ve reducido al papel del cómico, indefenso, desesperado, impotente, que habla y habla y habla para aplazar por un rato el silencio de su propia desolación."
3. Agustín del Saz. Teatro social hispanoamericano. "Nueva Colección Labor", Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1967.
4. Martin Esslin. An Anatomy of Drama. Temple Smith, London, 1976. p. 29.

"Los hombres en el escenario, como los hombres en el púlpito, encuentran sus oportunidades histriónicas acrecentadas al máximo, mientras que aquellos que están en los asientos acojinados o las bancas de madera de la iglesia se encuentran en una posición de máxima vulnerabilidad. Un máximo de elocuencia y magia de los que mandan con un público o congregación al cual no se le permite replicar."

5. Carlos Solórzano. op. cit., p. 136.
6. Eric Russell Bentley. op. cit., p. 208.  

"El autor de la pieza histórica más estrictamente investigada y documentada, se imagina los detalles, la tensión emocional, los sentimientos de los personajes, y luego da a sus fantasías forma artística."
7. John Gassner. Teatro moderno. Editorial Letras, México, 1967. p. 8.
8. Alejandro Ariceaga. "Leñero habla del teatro prohibido". El Universal, 10. de septiembre de 1971, p. 12.  
 (Ver discusión en la nota 8 del capítulo sobre El juicio.)
9. Enrique González Casanova. "Teatro, Estado y Sociedad". conferencia sostenida en el Centro de Arte Dramático, Coyoacan, México. 10 de octubre de 1977.
10. Miriam Ruvinskis. "El juicio o los cómplices de Dios". Diorama de la Cultura, suplemento cultural de Excelsior, 7 de noviembre de 1971, p. 14.
11. ibid.
12. Martin Esslin. op. cit., p. 106.
13. Anónimo. "Hasta marzo presentarán la nueva obra de Vicente Leñero". El Nacional, 18 de enero de 1970, p. 12.
14. Antonio Magaña Esquivel. "Vicente Leñero". El Universal, 12 de junio de 1969, p. 8.
15. Anónimo. "Para Vicente Leñero La carpa es su mejor obra". El Día, 20 de junio de 1972.
16. Carmen Aguilar Zinser. "El teatro en México es inexistente: Vicente Leñero". Excelsior, 8 de agosto de 1971, pp. 17B y 22B.

17. Carlos Solórzano. op. cit., p. 137.

18. Martín Esslin. op. cit., p. 46.

"Es necesario, por lo tanto, un elemento de suspenso para cada escena o sección de la acción, sobrepuesto al objetivo principal o al ímpetu de suspenso de toda la obra teatral."

19. Anónimo. "También Leñero descubrió que el teatro lleva a un compromiso inmediato al escritor". Excelsior, 31 de marzo de 1970, p. 23A.

20. Gerardo de la Torre. Revista Mexicana de la Cultura, suplemento cultural de El Nacional, 13 de septiembre de 1970, p. 2.

21. (Ver nota 19)

I. PUEBLO RECHAZADO

1. Rodolfo Usigli. "Hombre al Teatro". México en la Cultura, suplemento de Novedades, 9 de febrero de 1969, pp. 3 y 7.

II. LOS ALBAÑILES

1. Vicente Leñero. Pueblo rechazado. Cuadernos de Joaquín Mortiz, México 1969. p. 36.
2. *ibid.*, p. 53.
3. Malkah Rabell, "El dramaturgo del año: Vicente Leñero". El Día, 3 de julio de 1969, p. 13.
4. John Gassner. Teatro moderno. Editorial Letras, México, 1967. p. 70.
5. Agustín del Saz. Teatro social hispanoamericano. "Nueva Colección Labor", Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1967. p. 87.
6. Carlos Solórzano, "¿Quién dió muerte al velador?". La Cultura en México, suplemento de Siempre, 23 de julio de 1968, p. xiii.
7. Manuel Capetillo Robles Gil. "Los albañiles: dos actos de inquietud social." Diorama de la Cultura, suplemento de Excelsior, 15 de febrero de 1970, p. 16.
8. Antonio Magaña Esquivel. "Vicente Leñero". El Universal, 12 de julio de 1969, p. 8.
9. Antonio Magaña Esquivel. *op. cit.*

10. Malkah Rabell. op. cit.
11. Antonio Magaña Esquivel. "Dos nuevos locales". Revista Mexicana de la Cultura, suplemento de El Nacional, 20 de julio de 1969, p. 7.
12. Ignacio Solares. "Los albañiles: un problema teológico". suplemento de Espectáculos de El Heraldo de México, 13 de julio de 1969, pp. 3 y 5.
13. Ignacio Solares. op. cit.
14. Malkah Rabell. op. cit.
15. Julio Ortega. "Los albañiles: matar al padre". El Día, 11 de julio de 1969, p. 13.
16. ibid.
17. Ignacio Solares, op. cit.
18. Julio Ortega. op. cit.
19. ibid.
20. Ignacio Solares. op. cit.
21. ibid.
22. Martin Esslin. An Anatomy of Drama. Temple Smith, London, 1976, p. 23.
23. (Ver nota 11)
24. ibid.
25. Malkah Rabell. op. cit.

III. COMPAÑERO

1. Antonio Magaña Esquivel.  
Novedades. Artículo citado en Teatro mexicano 1970, pp. 194-195.
2. Malkah Rabell. "Un teatro documental: Compañero".  
El Día, 18 de marzo de 1970, p. 15.
3. La maestra cuenta una anécdota acerca de su abuela. Según ella, la abuela juró que si su nieto se portaba mal, le atravesaría la mano con un atizador caliente. El muchacho se portó mal, pero la abuelita, en vez de lastimarlo, se atravesó su propia mano. La maestra compara a su abuela con Jesús y con el comandante. El comandante replica: "¡No! Yo vine con un fusil. Estoy aquí porque me agarraron, porque se me trabó el gatillo... No vine a regalar mi vida ni la he regalado aún." (p. 223)
4. Miguel Guardia. "Compañero: ¿Cristo o Adán?". El Gallo Ilustrado, suplemento de El Día, 22 de marzo de 1970, p. 4.
5. Gerardo de la Torre. "Diálogo con el compañero Vicente Leñero". Revista Mexicana de la Cultura, suplemento de El Nacional, 13 de septiembre de 1970, p. 2.
6. *ibid.*
7. Marco Antonio Acosta. "Revelaciones de un dramaturgo inquieto". El Día, 15 de abril de 1971, p. 13.

IV. LA CARPA

1. Marco Antonio Acosta, "Revelaciones de un dramaturgo inquieto". El Día, 14 de abril de 1971, p. 13.

2. Felix Cortes Camarillo. "Una obra magistral". La Cultura en México, suplemento de Siempre. 19 de mayo de 1971, p. xv.
3. *ibid.*

#### V. EL JUICIO

1. Miriam Ruvinskis. "El juicio o los cómplices de Dios". Diorama de la Cultura, suplemento de Excelsior, 7 de noviembre de 1971, p. 14.
2. *ibid.*
3. Félix Cortés Camarillo. "El juicio o la fuerza dramática de la historia". La Cultura en México, suplemento de Siempre, 24 de noviembre de 1971,
4. Anónimo. "El juicio de Vicente Leñero". El Nacional, 1o. de noviembre de 1971, 2a. sección, p. 5.
5. Anónimo. "El juicio". El Heraldo Cultural, suplemento de El Heraldo, 27 de febrero de 1972, p. 10.
6. Antonio Magaña Esquivel. "Aquel drama de 'La Bombilla'". Revista Mexicana de Cultura, suplemento de El Nacional, 14 de noviembre de 1971, p. 7.
7. Ignacio Solares. "Moya, estulto censor, guillotina las mejores cabezas". La Cultura en México, suplemento de Siempre, 25 de agosto de 1971, pp. vii-ix.

El licenciado Luis del Toro, de la Oficina de Espectáculos, trató de explicar la demora en una entrevista con Ignacio Solares:

Lo acaecido con la obra de Vicente Leñero, El juicio, se ha prestado a un mal entendimiento. Por principio de cuentas, cuando hace cuatro meses se presentó por primera vez para su aprobación, no había teatro dónde montarla,\* por lo que hubo que esperar un tiempo, al cabo del cual se pidió a Ignacio Retes y a Vicente Leñero que presentaran una nueva solicitud. Ahora bien, la aprobación no ha podido expedirse por una sencilla razón: hay personas — entre ellas mencionaré a Fernando Torreblanca— que protestan que lesiona intereses de terceros.\*\* Y esas personas tienen derecho a esa protesta, y eso es lo que actualmente se está ponderando. Pero esto de ninguna manera significa que El juicio se haya prohibido.\*\*\* Por otra parte, el problema no atañe al contenido de la obra — contenido que sólo el público podrá juzgar— sino únicamente a su aspecto jurisdiccional.

Ignacio Retes se indignó y respondió a las declaraciones señaladas con un asterisco así:

\*El licenciado Del Toro miente. Ha perdido la cabeza, ha perdido la documentación, o ha perdido la vergüenza. Desde abril de este año cuento con un teatro...

\*\*Idénticas razones podrían argüir los oristeros, pero, ¿le corresponde a Espectáculos el papel de pilmama, alcahueta o cómplice de obregonistas o cristeros?

\*\*\*Si la obra no está prohibida, ¿por qué no ha sido autorizada en cuatro meses? La demagogia y la burocracia se dan la mano para atentar contra la libertad de expresión.

Leñero también se irritó:

La tristemente célebre Dirección de Espectáculos, entonces, se convierte en una oficina de censura que no sabe decir "no". Y eso es lo malo, porque ni siquiera existe la valentía suficiente para decir "Eso está prohibido". Existe el clásico pretexto de "Vamos a turnar este asunto a otros funcionarios", y así, va de un funcionario a otro y mi obra está en ese irritante proceso de análisis, de censura, de gentes que todos conocemos sólo como fantasmas y no hay todavía ninguna decisión.

(Alejandro Ariceaga. "Leñero Habla del Teatro Prohibido". El Universal, 10. de septiembre de 1971, p. 12)

Pero después de aprobada la obra, solamente habló de cómo el miedo de censura le había afectado:

Cuando escribía la obra me daba cuenta poco a poco de que no podía resultar inconveniente para nadie. Se trata de hechos concretos. Temía que algunos grupos católicos tradicionalistas se sintieran aludidos, pero imagino que no ha sido así. Y fíjate lo que son las cosas: por entonces, estas simples hipótesis que yo me hacía provocaban un fenómeno de autocensura. Tuve que sobreponerme a mis aprensiones y a las de mis amigos...

(Beatriz Reyes Nevares. "Censura 'blanda'". Siempre, 10. de diciembre de 1971, pp. 56-57.)

8. ibid.
9. ibid.
10. ibid.
11. ibid.
12. Anónimo. "El juicio de Vicente Leñero". El Nacional, 10. de noviembre de 1971, 2a. sección, p. 5.

#### VI. LOS HIJOS DE SANCHEZ

1. Oscar Lewis. The Children of Sánchez. Penguin Books in association with Secker and Warburg, London, 1964.
2. Sarah Sloan. "Dramática lucha por salvar una obra extraordinaria". Vida Capitalina, suplemento de Novedades, 9 de mayo de 1971, p. 1.
3. Félix Cortés Camarillo. "Antropología de la taquilla". La Cultura en México, suplemento de Siempre, 16 de agosto de 1972, p. xv.

B I B L I O G R A F I A

- Bentley, Eric Russell. The Theatre of Commitment and Other Essays on Drama in Our Society. Atheneum Publishers, New York, 1967.
- Brustein, Robert Sandford. De Ibsen a Genet: La rebelión en el teatro. Editorial Troquel, Buenos Aires, 1970.
- Debray, Régis. El diario del "Che" en Bolivia y el proceso de Camiri. Ediciones Síntesis, Buenos Aires, año no indicado.
- Esslin, Martin. An Anatomy of Drama. Temple Smith, London, 1976,
- Gassner, John. Teatro moderno. Editorial Letras, México, 1967.
- Gorostiza, Celestino. Teatro mexicano del siglo XX. (volumen 27). Fondo de Cultura Económica, México, 1956.
- Guevara, Ernesto "Che". Obra revolucionaria, Editorial Era, México, 1976.
- Kitto, H. D. F. Poiesis, Structure and Thought. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1966. (I. Criticism and Chaos, pp. 1-32) (traducción al español de Felipe Garrido)
- Leñero, Vicente. Compañero. Obra publicada en Teatro mexicano, 1970 editado por Antonio Magaña Esquivel, Aguilar, México, 1973.
- El juicio. Teatro del Volador, Editorial Joaquín Mortiz, S.A., México, 1972.

- . La carpa. Obra publicada en Teatro Mexicano 1971 editado por Antonio Magaña Esquivel, Aguilar, México, 1974.
- . Los albañiles. Teatro del Volador, Editorial Joaquín Mortiz, S.A., México, 1970.
- . Los hijos de Sánchez. Obra inédita. 1971.
- . Pueblo rechazado. Cuadernos de Joaquín Mortiz, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1969.
- Lewis, Oscar. The Children of Sánchez. Penguin Books in association with Secker and Warburg, London, 1964.
- Lukács, Georg. Significación actual del realismo crítico, Ediciones Era, S.A., México, 1963.
- Magaña Esquivel, Antonio. Teatro mexicano del siglo XX. (volumen 26). Fondo de Cultura Económica, México, 1956.
- Monterde, Francisco. Teatro mexicano del siglo XX. (volumen 25). Fondo de Cultura Económica, México, 1956.
- Rall, Dietrich. "Brecht in Mexiko" en Eitel, W. y Hösle, J. (editores), Beiträge zur vergleichenden Literaturgeschichte. Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1972, (pp. 355-374) (traducción al inglés de J. Charles Alderson)
- Saz, Agustín del. Teatro social hispanoamericano. "Nueva Colección Labor", Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1967.
- Solórzano, Carlos. Teatro latinoamericano en el siglo XX. Editorial Pormaca, México, 1964.

HEMEROGRAFIA

1. Acosta, Marco Antonio. "Compañero: teatro documental de última hora". El Nacional, 5 de abril de 1970, p. 11.
2. -----, "Revelaciones de un dramaturgo inquieto". El Día, 15 de abril de 1971, p. 13.
3. -----, "Los hijos de Sánchez". Revista Mexicana de Cultura, suplemento de El Nacional, 10 de septiembre de 1972, p. 7.
4. Adame Correa, María Luisa. "Los albañiles y su crítica social". Novedades, 7 de julio de 1971.
5. Aguilar, Héctor. "Pueblo rechazado". El Día, 15 de noviembre de 1968, p. 14.
6. Aguilar Zinser, Carmen. "'El teatro en México es inexistente': Vicente Leñero". Excelsior, 8 de agosto de 1971, pp. 17B y 22B.
7. Alcaez, José Antonio. "Seremos, yo el autor, en un instante, tú el teatro, y el hombre el recitante". El Herald Cultural, suplemento de El Herald, 2 de mayo de 1971, pp. 4-5.
8. Anónimo. "Para Vicente Leñero La carpa es su mejor obra". El Día, 20 de julio de 1972.
9. -----, "Hasta marzo presentarán la nueva obra de Vicente Leñero". El Nacional, 18 de enero de 1970, p. 12.
10. -----, "También Leñero descubrió que el teatro lleva a un compromiso inmediato al escritor". Excelsior, 31 de marzo de 1970, p. 23A.
11. -----, "El juicio de Vicente Leñero". El Nacional, 10 de noviembre de 1971, segunda sección, p. 5.

12. ----- . "El juicio, obra teatral". El Heraldó Cultural, suplemento de El Heraldó, 27 de febrero de 1972, p. 10.
13. ----- . "Clarín (de Buenos Aires) compara Vicente Leñero con Rulfo y Paz". Excelsior, 27 de septiembre de 1974, p. 4B.
14. Ariceaga, Alejandro. "Leñero habla del teatro prohibido". El Universal, 1o. de septiembre de 1971, p. 12.
15. Aviles, René. "Entrevista con Vicente Leñero: el escritor y sus problemas". Revista Mexicana de Cultura, suplemento de El Nacional, 9 de marzo de 1969, p. 4.
16. Capetillo Robles Gil, Manuel. "Los albañiles: dos actos de inquietud social". Diorama de la Cultura, suplemento de Excelsior, 15 de febrero de 1970, p. 16.
17. Cortés Camarillo, Félix. "Antropología en la taquilla". La Cultura en México, suplemento de Siempre, 16 de agosto de 1972, p. xv.
18. ----- . "En medio del engaño, negarse al auto-engaño". La Cultura en México, suplemento de Siempre, 27 de octubre de 1972, p. xvi.
19. ----- . "Una obra magistral". La Cultura en México, suplemento de Siempre, 19 de mayo de 1971, p. xv.
20. ----- . "El juicio o la fuerza dramática de la historia". La Cultura en México, suplemento de Siempre, 24 de octubre de 1971.
21. Cova, Arturo. "Los hijos de Sánchez en la adaptación dramática de Vicente Leñero". El Nacional, 25 de julio de 1972, segunda sección, p. 5.
22. E. del C. "Viñetas y Anotaciones". Revista Mexicana de Cultura, suplemento de El Nacional, 20 de junio de 1971, p. 4.
23. Espejo, Beatriz. "Entrevista con Vicente Leñero". Ovaciones, Suplemento 176, 23 de mayo de 1968, pp. 4-5.

24. García Galindo, Miguel. "Leñero y los jóvenes". El Día, 27 de marzo de 1969, p. 13.
25. González Casanova, Henrique. "Autores y libros: Los Albañiles". La Cultura en México, suplemento de Siempre, 20 de enero de 1971, p. xi.
26. Guardia, Miguel. "Compañero: ¿Cristo o Adán?". El Gallo Ilustrado, suplemento de El Día, 22 de marzo de 1970, p. 4.
27. Harmoney, Olga. "¿Qué pasa con el teatro mexicano?". Diorama de la Cultura, suplemento de Excelsior, 25 de noviembre de 1973, pp. 10-11.
28. Krinsky, Dora. "¿Para qué sirve la crítica teatral?". La Cultura en México, suplemento de Siempre, 5 de mayo de 1971, pp. viii-ix.
29. Magaña Esquivel, Antonio. "Vicente Leñero". El Universal, 12 de julio de 1969, p. 8.
30. ----- . "Dos nuevos locales". Revista Mexicana de la Cultura, suplemento de El Nacional, 20 de julio de 1969, p. 7.
31. ----- . "Aquel drama de 'La Bombilla'". Revista Mexicana de la Cultura, suplemento de El Nacional, 14 de noviembre de 1971, p. 7.
32. ----- . "Leñero y su teatro antropológico". Revista Mexicana de la Cultura, suplemento de El Nacional, 6 de agosto de 1972, p. 7.
33. Manjarrez, Héctor. "Un juicio sobre El juicio". La Cultura en México, suplemento de Siempre, 8 de marzo de 1972, p. xii.
34. Mendoza, Héctor. "Los albañiles: los propósitos comerciales". Diorama de la Cultura, suplemento de Excelsior, 20 de julio de 1969, p. 7.
35. Mendoza, María Luisa. "La gran aportación de Leñero al amor de Dios y del teatro". El Gallo Ilustrado, suplemento de El Día, 20 de octubre de 1968, p. 4.

36. ----- . "Los albañiles: obra frutal, de fruta ácida". El Gallo Ilustrado, suplemento de El Día, 13 de julio de 1969, p. 4.
37. Murray, Guillermo. "Diario de Pueblo rechazado (II)". El Heraldo Cultural, suplemento de El Heraldo, 4 de mayo de 1969, pp. 12-13.
38. Masacchio, Humberto. "Pueblo rechazado, obra unánimemente aceptada". Revista Mexicana de la Cultura, suplemento de El Nacional, 5 de octubre de 1969, p. 7.
39. Morales, Dionicio. "Dionicio Morales dialoga con Vicente Leñero". El Heraldo Cultural, suplemento de El Heraldo, 7 de febrero de 1971, pp. 4-5.
40. Navarrete, Marciano. "Nuevos valores: Vicente Leñero". Revista Mexicana de la Cultura, suplemento de El Nacional, 3 de noviembre de 1968, p. 1.
41. Ortega, Julio. "Los albañiles: matar al padre". El Día, 11 de julio de 1969, p. 13.
42. Rueto, Francisco, "Leñero, católico agónico". Diorama de la Cultura, suplemento de Excelsior, 10 de noviembre de 1968, pp. 3-4.
43. Rabell, Malkah. "Pueblo rechazado". El Día, 4 de diciembre de 1968, p. 14.
44. ----- . "El dramaturgo del año". El Día, 3 de julio de 1969, p. 13.
45. ----- . "Un hombre en busca de sí mismo: Vicente Leñero". El Gallo Ilustrado, suplemento de El Día, 20 de julio de 1969, p. 1.
46. ----- . "Un teatro documental: Compañero". El Día, 18 de marzo de 1970, p. 15.
47. ----- . "El juicio y el caso de Aarón Hernán". Revista de la Universidad, mayo de 1972.

48. Reyes Navares, Beatriz. "Censura 'blanda'". Siempre, 10. de diciembre de 1971, pp. 56-57.
49. Reyes de la Maza, Luis. "Los gritos de Los albañiles". México en la Cultura, suplemento de Novedades, 6 de julio de 1969, p. 4.
50. ----- . "Buen compañero". México en la Cultura, suplemento de Novedades, 29 de marzo de 1970.
51. ----- . "La defensa del pobre como modus riquerendi". México en la Cultura, suplemento de Novedades, 30 de julio de 1972.
52. ----- . "El juego dentro del juego". México en la Cultura, suplemento de Novedades, 9 de mayo de 1971, p. 5.
53. Rodríguez C., Rafael. "Vicente Leñero: 'Soy artesano ¿y?'". Diorama de la Cultura, suplemento de Excelsior, 2 de agosto de 1970, pp. 8-9.
54. Ruvinskis, Miriam. "El juicio o los cómplices de Dios". Diorama de la Cultura, suplemento de Excelsior, 7 de noviembre de 1971, p. 14.
55. Sánchez Gaeta, Omar. "El juicio de Leñero: la enajenación mística". Diario de México, 15 de noviembre de 1971, p. 8.
56. Seligson, Esther. "Leñero: Todos somos responsables". La Cabra, noviembre de 1978, pp. 14-15.
57. ----- . "Apuntes sobre Berthold Brecht: Teatro para despertar la conciencia". Proceso, 27 de noviembre de 1976, p. 12.
58. Sloan, Sarah. "Dramática lucha por salvar una obra extraordinaria". Vida Capitalina, suplemento de Novedades, 9 de mayo de 1971, p. 1.
59. Solana, Rafael. "Ovaciones a los premios". Revista de la Semana, suplemento de El Universal, 8 de febrero de 1970, p. 10.

60. Solares, Ignacio. "Los albañiles: Un problema teológico". Suplemento de Espectáculos de El Heraldó, 13 de julio de 1969, pp. 3 y 15.
61. ----- . "Entrevista a Leñero". Suplemento de Espectáculos de El Heraldó, 11 de abril de 1971, pp. 2-3.
62. ----- . "Moya, estulto censor, guillotina las mejores cabezas". La Cultura en México, suplemento de Siempre, 25 de agosto de 1971, pp. vii-ix.
63. Solórzano, Carlos. "¿Quién dió muerte al velador?". La Cultura en México, suplemento de Siempre, 23 de julio de 1969, p. xiii.
64. ----- . "El teatro. Más comercial. Menos experimental". La Cultura en México, suplemento de Siempre, 6 de enero de 1971, p. xi.
65. Torre, Gerardo de la. "Diálogo con el compañero Vicente Leñero". Revista Mexicana de la Cultura, suplemento de El Nacional, 13 de septiembre de 1970, p. 2.
66. Usigli, Rodolfo. "Hombre al teatro". México en la Cultura, suplemento de Novedades, 9 de febrero de 1969, pp. 3 y 7.
67. Villaseñor, Raúl. "Pueblo rechazado". El Heraldó Cultural, suplemento de El Heraldó, 31 de agosto de 1969, p. 15.

(La consulta del material hemerográfico fue posible gracias a las facilidades de consulta que me brindó el Centro de Estudios Literarios, Universidad Nacional Autónoma de México.)