

## El conflicto de conciencias en los dramas de Vicente Leñero<sup>1</sup>

Joan Rea

Mis convicciones religiosas son un combustible potente que activa mi fiebre literaria. En el cristianismo encuentro la caridad indispensable – en el sentido teológico – que el novelista (o dramaturgo) requiere para observar, amar y tratar de entender el mundo que nos rodea para ser movido por – y responder a – la subida y bajada del pecado y de la redención y, de nuevo, el pecado: el conflicto de hoy y siempre.

– V. Leñero. *Narradores ante el público* (187)

A diferencia de otros escritores contemporáneos en los que generalmente predomina una conciencia existencial, en la obra de Vicente Leñero, como se ve en sus propias palabras arriba citadas, su fe cristiana se establece como una base sobre la cual él construye su mundo poético. A fondo, la conciencia religiosa cree que el universo es obra de Dios, es decir, se trata de un mundo “consagrado” en el que es posible sorprender los signos de lo divino, señales de salvación y guía; pero en el que también se agitan las incitaciones del demonio, fuentes de perdición y de culpa. Es un mundo en que las fuerzas del bien y del mal se oponen y en donde el ser humano, caído de la inocencia, tiene que restablecer su papel apropiado y recobrar su lugar dentro del ámbito más amplio de esa creación. Esta conciencia cuestiona las consideraciones básicas de la moral, el bien, el mal, la existencia de Dios y su relación con el hombre. Sobre esa base, Leñero revela, en su narrativa y su dramaturgia, esa dominante conciencia religiosa en conflicto con conciencias ético-morales y existenciales tanto en la estructura de sus personajes como en la problemática de sus temas – conflicto que refleja la dicotomía filosófica que enfrentan sus personajes en diversas situaciones límites. Esta confluencia de distintas orientaciones cognitivas constituye una marca distintiva de su imagen teatral.<sup>2</sup> Sus dramas nos ofrecen escenarios en los que la fe cristiana

es acosada por las presiones constantes de un mundo cada vez más egoísta e interesado, en los que una postura moral y ética sufre injusticias a manos de individuos e instituciones, y en los que planteamientos existenciales sólo garantizan mayor enajenación y anomie en la búsqueda del ser.

Este trabajo examina la obra dramática de Leñero para ver cómo él sondea las motivaciones y el comportamiento humanos, de qué manera los protagonistas resuelven o intentan resolver las presiones externas e internas que ponen en duda su propia existencia espiritual y cómo ese esfuerzo refleja las posibles opciones que plantea el autor de vivir coherentemente en un mundo incoherente. Leñero, en su narrativa, trata los mismos temas, pero la intensidad y la aceleración que exige el teatro en la presentación del conflicto, junto con la naturaleza comunal de la experiencia teatral y del escenario dramático, le permiten a Leñero abarcar mayor extensión en la exposición de interrogativas filosóficas. En sus obras se encuentra una defensa de principios cristianos, específicamente católicos, en un mundo desinteresado y hasta hostil a tal posición y, a medida que desarrolla Leñero a sus protagonistas de un modo realista dentro de un contexto socio-político contemporáneo, también ironiza ese contexto para hacer resaltar el dilema humano y la crisis de conciencia que experimenta el individuo frente a situaciones confusas y, a veces, inverosímiles.

Muchas de las obras dramáticas de Leñero se han clasificado (incluso por el autor mismo) dentro del concepto estético e ideológico del teatro documental o teatro documento-social. Pero el propósito de Leñero en estas piezas va más allá de la mera etiqueta. El emplea técnicas del teatro épico brechtiano contra un trasfondo documental para investigar cuestiones religiosas y ético-morales, a medida que sondea el significado de la realidad, la subjetividad de la verdad y el conflicto entre el determinismo y el libre albedrío. El tema de la búsqueda del lugar del ser en el esquema más amplio de la creación se realiza por una investigación de la responsabilidad moral y filosófica del protagonista – sea el caso de Lemercier en *Pueblo rechazado* (1968), de Sergio en *Los albañiles* (1969), de La Madre Conchita en *El juicio* (1971), del Comandante I en *Compañero* (1970), de Bobby Chacón en *Pelearán diez rounds* (1985), de Morelos en *Martirio de Morelos* (1983), de Jesucristo Gómez en la obra del mismo nombre (1987), o de Hernán Cortés en *La noche de Hernán Cortés* (1992). En cada una de estas obras, el protagonista sufre una crisis de conciencia en una situación límite que le hace cuestionar su fe y su responsabilidad consigo mismo y con el mundo que lo rodea. En otras obras, como en el caso de *La carpa* (1971), *La mudanza* (1979), *Nadie sabe nada* (1988), o *Señora* (1986), por ejemplo, Leñero usa

recursos del teatro del absurdo y del metateatro en una progresiva teatralización que pone en relieve el cuestionamiento de la razones mismas de la existencia y que, en la observación del caos del mundo exterior e interior, muestran, como dice Solórzano hablando del teatro contemporáneo en general, “la inutilidad de toda lucha, el absurdo de todo propósito redentor, sofocado de antemano por el imperativo de la muerte, del silencio” (84).

La representación del mundo en la obra de Leñero es, a veces, creacionista, expresionista o poética, que sacan de quicio los modos “ordinarios,” tradicionalmente realistas: 1) ya sean las repeticiones, interrupciones, nuevos comienzos, y la arbitraria disposición de motivos del teatro del absurdo donde la misma estructura ilustra los temas de irracionalidad, confusión, deformación y despersonalización del ser, 2) o sea un modo poético de presentación que incorpora elementos grotescos, míticos, o rituales en la representación de un mundo ambiguo y laberíntico.

En *Los albañiles*, por ejemplo, la verdadera búsqueda no es por el asesino, aunque ciertamente lo es al nivel literal, sino una investigación filosófica, una exploración de los límites de la moral, de la naturaleza y del saber humanos. Con la estructura de una interrogación policial en *Los albañiles* y un proceso jurídico en *El juicio*, se subrayan la ambigüedad y la indeterminación de lo real y se pone en duda la posibilidad de un saber objetivo. A medida que el detective Mugía de *Los albañiles* intenta descubrir la verdad detrás de la muerte de don Jesús, o que el procurador de *El juicio* interroga a León Torral y a la Madre Conchita, esta ambigüedad e indeterminación se establecen como norma. En *Martirio de Morelos*, la verdadera situación límite del protagonista no es meramente su derrota física y filosófica, sino su conflicto síquico al autocuestionar sus motivos y los medios violentos que utilizó para alcanzar sus fines, y su temor, en última instancia, del juicio de Dios.

En *Pueblo rechazado*, el uso de personaje y coro en contrapunto le permite a Leñero investigar los motivos de la vocación religiosa y, en términos más universales, a cuestionar la autenticidad de una fe en Dios. Los coros de los católicos, los periodistas, los siquiátras y los monjes representan distintas visiones del mundo que están en oposición, pero que, y creo que esto es una idea central en Leñero, tienen que reconciliarse si va a haber una posibilidad reconstructiva para la sociedad. El siquiátra en la obra funciona, en el proceso psicoanalítico, como el detective en *Los albañiles*, el procurador en *El juicio*, o los Inquisidores en *Martirio de Morelos*. Al penetrar la psique del ser humano, se hace más patente el laberíntico espacio interior de la conciencia humana y la imposibilidad de llegar a respuestas absolutas sobre Dios, la fe

o la vida. Ni una fe total e incondicional en Dios, en la ciencia, o en el mito (cualquiera que sea), promete revelar la verdad de la existencia, y todos se establecen como sólo unas ficciones más creadas por el hombre.

Leñero revela, en *Pueblo rechazado*, las fallas de las autoridades eclesiásticas por su falta de valor en enfrentar las interrogativas y las dudas del cristiano que vive en un mundo secularizado y cientifizado. La reticencia y hasta negación de la Iglesia de tratar los problemas del momento contribuye a la implosión y deterioro de su autoridad. Pero, aún con eso, Leñero alaba a la Iglesia por sus tradiciones y valores, apoya su enseñanza, y contrasta la paz de la vida monástica con la violencia del mundo de afuera.

Como se sabe, *El juicio* se basa en el proceso contra José de León Toral y Concepción Acevedo de la Llata por el asesinato del General Alvaro Obregón y hay diálogo tomado directamente del testimonio judicial. Toral y La Madre Conchita podrían verse como personas de Leñero en que representan los hemisferios del dilema filosófico del autor. La imagen dominante, entonces, es la del diálogo moral y filosófico, presentada en interrogativas existenciales: “¿Qué responsabilidad tiene uno por las acciones del prójimo? ¿Existe una justificación para el homicidio? Por un lado León Toral, fanático religioso, admite abiertamente ser el asesino del presidente, pero sostiene que actuó solo, y que mató a Obregón como protesta política. La defensa, notando que la constitución mexicana prohíbe la pena de muerte por crímenes políticos, arguye que Toral cometió el crimen en un ejercicio legítimo de sus derechos y que fue motivado por razones morales. Dice,

José de León Toral, al privar de la vida al general Obregón, infiriéndole lesiones, quebrantó una ley penal violentado por una fuerza moral que le produjo temor fundado e irresistible de un mal inminente y grave en la persona del infractor.

(*El juicio* 19)

Como el estado le había privado del derecho de practicar su fe, él se sentía justificado en sus acciones y declara, “No tengo más que un cómplice, y ese cómplice es Dios” (*El juicio* 41).

La Madre Concepción también es acusada y condenada como la autora intelectual del asesinato, como la que ejerció una influencia moral y espiritual sobre Toral. En el proceso, ella se niega a culpar la acción de Toral, diciendo que no es ella la que debe opinar: “Es que no puedo juzgar . . .” dice “. . . sería la mayor imprudencia para mí según mi religión, juzgar este hecho” (*El juicio* 74).

Leñero ha declarado que hay dos temas que se tratan en *El juicio*, primero, “la mentalidad del magnicida y el choque entre dos fanatismos: el

... religioso de los que asesina al Presidente Obregón y el ... de los políticos.” “El otro tema,” continúa, es “tratar algo tabú en el contexto político mexicano” (Nigro 81).

Al tratar el tema, en *Martirio de Morelos*, de una renuncia de un sistema de represión y de tortura que sigue vigente en todos los regímenes autoritarios del mundo, Leñero cuenta la historia desconocida de Morelos para mostrar como la historia oficial deforma la verdadera personalidad del protagonista para su propio interés. El proceso de mitificación no es nada más que la creación de una ficción a servicio de la nación. En este drama, Leñero presenta, pero no interpreta, los hechos. La ambigüedad e incertidumbre de los motivos y el conflicto interior de Morelos permanecen enigmáticos y sin resolver.

Su drama, *Compañero*, trata las últimas horas de la vida de “Che” Guevara, e intenta una desmitificación del héroe marxista, dejando que el protagonista, desdoblado en personajes antagónicos, se debate con si mismo. Se plantean, una vez más, preguntas sobre la responsabilidad del ser y se presenta un conflicto entre dos visiones del mundo, una basada en la fe en la palabra y las ideas para inspirar cambios positivos, y la otra en la creencia que la acción es el único resorte para un mejoramiento de la condición social.

En *Jesucristo Gómez*, obra en tres partes y treinta escenas, el autor vuelve a las preocupaciones de *Los albañiles*. En un paralelo con la vida de Cristo, desde su nacimiento a su resurrección, Leñero desmitifica personajes y situaciones, pero, con la última escena, toma una postura reconstructiva. Dice Leñero que Jesucristo Gómez “trata de ser siempre como un anhelo: un acto de fe en la fe.” (*Vivir* 116). Según Leñero, la siguiente cita del director Ignacio Retes define tanto a Jesucristo Gómez como a él mismo:

Si en muchos dramaturgos es fácil rastrear una temática recurrente, en la obra de Leñero no hay siquiera la necesidad de rastrear huella alguna: el propio autor, de salida, marca

la pauta y no hace el menor esfuerzo por ocultar o maquillar el tema básico de sus trabajos literarios. El misterio religioso y su pasión por hacerlo evidente al traducirlo a la acción, al combate, son piedra capital de sus inquietudes y de su obstinada posición ideológica.<sup>7</sup> (*Vivir* 111)

En la historia de la vida y muerte y resurrección (¿simbólica?) de este albañil que se llama Gómez (¿“todo hombre?”), Leñero postula la posibilidad de sobrevivencia. Aunque la obra “Es la historia de un vencido, de un mexicano vencido, de millones de mexicanos vencidos . . .”, (*Vivir* 111) hay esperanza, porque “esos hombres no mueren nunca. Pueden matarlos,

pero no se mueren. Al contrario, siguen cada día con más vida . . ." (*Vivir* 150).

*La carpa* es una obra que muestra tantos elementos del teatro de ruptura como los del teatro de reconstrucción. La franca teatralidad de la pieza: el escenario es un estudio de televisión en que se ve otro escenario (el de la telenovela que están filmando), y los recursos de repeticiones, interrupciones y duplicación interior establecen la base para una exploración filosófica y psicológica de las posibilidades del destino humano. El uso del estudio de televisión con todo el aparato técnico: luces, cámaras, cables, equipo, y el personal: tramoyistas, asistentes, actores y director, hace resaltar la teatralidad y constituye la imagen dominante de esta obra. Cuando Alex y Silvia, los "actores" de la telenovela, se dan cuenta de su manipulación a manos del Director, saben que su única salvación es escaparse del escenario y lanzarse a lo desconocido en una búsqueda auténtica del significado de la vida. En esta obra, Leñero usa recursos metateatrales para presentar elementos reconstructivos como la primacía de la creatividad de la mente humana, y el triunfo del amor y de la voluntad en medio del caos de lo desconocido.

Mientras que en *La carpa* hay una afirmación del libre albedrío, en *La mudanza* el desorden del escenario refleja el desorden emocional y psicológico de Sara y Jorge que parecen ser incapaces de asumir responsabilidad alguna o de ser pro-activos. Sólo reaccionan a situaciones sin la menor idea de lo que a fondo los perturba. Esta obra es una de las más inquietantes de sus dramas en que los "miserables" que salen del baúl y los acosan hasta la muerte parecen ser fantasmas salidos del inconsciente colectivo, fantasmas que representan el egoísmo y la inautenticidad humanos que es lo que realmente los mata al final. En el estreno, el director, Adam Guevara, modificó la parte final, fundiendo el personaje del Miserable-parlante y el Coro de miserables en un personaje de aspecto irreal, "que aparece al principio de la obra, ocupando silenciosamente la estancia desamueblada, y que sale de la escena . . ." para luego surgir "súbitamente de entre los muebles . . ." atacar y matar a la pareja. Leñero dice que considera válida esta variante propuesta por Adam Guevara y resulta tan amenazante como la versión original escrita (*La mudanza* 123)

*Nadie sabe nada*, drama policíaco, tipo "thriller," se basa en la figura de Concha Urquiza, la poetisa michoacana muerta trágicamente a la edad de 35 años. Con el legado de esta mujer medio extraña y mística, Leñero desarrolla a su personaje, Dalila, una mujer perturbada mentalmente, que se pone a declamar poesía al amor divino. Una simultaneidad de acción en nueve escenarios (técnica ya vista hace más de 50 años, en *The Voice of The Turtle*,

con sus tres escenarios), todos a la vista del espectador, intenta recrear “. . . la riqueza de la vida, ante lo inevitable de la muerte, ante lo entretenido del juego. Aquí. Ciudad, sociedad, donde nadie sabe nada” (*Vivir* 150).

Otra obra basada en un acontecimiento contemporáneo es ¡*Pelearán diez rounds!* La esposa del boxeador, Bobby Chacón, protagonista de la pieza, se suicida porque no puede soportar la inseguridad, la corrupción y la explotación de la vida del boxeo. De carácter esencialmente simbólico, el mundo pugilístico es metáfora para la realidad mexicana en que víctimas (Bobby y el pueblo) y victimizadores (el Manager Hernández y la autoridad irracional) chocan, y en que el pueblo, desgraciadamente, queda vencido.

En 1991, Leñero retoma una figura histórica en *La noche de Hernán Cortés*, siguiendo sus preocupaciones de siempre, las de la “dialéctica negativa” (como dice Luis de Tavira) entre ficción y realidad, entre mitificación y desmitificación, entre enmascaramiento y autenticidad (*La noche* 14). Cortés, figura altamente mitificada, entre héroe y malvado, aparece en esta obra joven, maduro y viejo en sucesivos y simultáneos escenarios. Leñero no sólo desmitifica su figura, lo trata lúdicamente, irónicamente en una reescritura de historia documentada en parte por el protagonista mismo, y en parte por las voces de los “fantasmas” que lo rodean. Cortés es revelado desde el punto de vista mexicano y, como tal, cae fácilmente del pedestal sobre el que la historia occidental lo ha sostenido.

Por último, su obra *Señora*, que tuvo una lectura dramatizada en 1986, se basa libremente en una anécdota de su juventud de periodista como escritor “fantasma” para Dolores del Río. El conflicto anímico de esta obra es entre crear una realidad, creer en ella y vivirla entregándose a la ilusión y ficción, o en cumplir con el deber y las reglas de una sociedad inauténtica que no es, a final de cuentas, sino otra ficción. Tanto en *Señora* como en *La mudanza* la temática se ha secularizado, pero la búsqueda de comprensión, de amor de “completarse” en el otro, las lleva a un nivel filosófico.

Vemos que la preocupación de tratar temas referentes a dilemas cristianos es una constante en la obra de Leñero. Sus obras revelan varias facetas de esa crisis particular y cada una contribuye a la totalidad: primero, hay una defensa de la fe y de los principios católicos; segundo, sus protagonistas luchan con el mundo y consigo mismos para entender y vivir de acuerdo con estos ideales; y, tercero, sufren las consecuencias de mantener una postura cristiana en el mundo moderno. Pero, por encima de todo, Leñero enfatiza la dimensión humana de sus personajes rechazando toda idealización de carácter. Sus protagonistas son héroes en el modo irónico, con debilidades y fracasos reconocibles. Muchos emprenden una búsqueda de Dios (o de un

“absoluto”), es verdad, pero es un Dios difícil de encontrar en medio de la confusión y duda de la existencia contemporánea.

En la espiritualidad convulsa de nuestro tiempo, ¿ofrece Leñero soluciones al hombre contemporáneo en su búsqueda? ¿Resuelve los conflictos de conciencia presentados? A mi parecer, aunque no presenta ningún “remedio” absoluto, sí dice que la “actitud” cristiana es auténtica y debe mantenerse a pesar del sufrimiento y contratiempos de la vida. En una postura reconstructiva, Leñero propone la necesidad de caridad y de amor como una afirmación de la creación y como única posibilidad de redención humana, pero, al mismo tiempo, matiza esta posición con una buena dosis de ironía.

Todas las conciencias expuestas en la obra poética de Leñero tienen un punto en común, a pesar de que están codificadas desde ángulos muy distintos, y ésa es la contradicción entre realidad y ficción, una constante en su obra, desde su inicial teatro documental histórico y su teatro “hiperrealista,” hasta su teatro metateatral. En ellas, nos muestra que la realidad actual, tanto como la realidad histórica, no son sino postulados, suposiciones, conjeturas, ficciones, en fin, simplemente más “historias para ser contadas.”

*Rice University*

## Notas

1. El uso de la palabra “conciencia” en este contexto se refiere a la estructura síquica completa de un individuo que comienza en los niveles anteriores a la reflexión mental (el inconsciente y el pre-consciente) y que termina en los estratos mentales más altos, es decir, en aquellos del conocimiento racional, comunicable. Según esto, podemos distinguir dos grandes niveles en la conciencia: uno no conceptualizado “anterior a la palabra” y otro conceptualizado “a nivel de la palabra.” De los cuatro tipos de conciencias que se revelan en la literatura latinoamericana, dos corresponden plenamente al nivel anterior a la palabra: el mítico y el religioso, mientras los dos restantes, el ético-moral y el existencial, ofrecen rasgos tanto de este nivel como del estrato conceptualizado. Como hemos dicho, todas residen primariamente en un nivel pre-consciente que es anterior a la reflexión mental, pero todas a su vez, suben al nivel racional y comunicativo para manifestarse en la acción de la obra dramática. Desde hace algún tiempo me ha interesado la relación que existe entre la orientación o conciencia del dramaturgo, la imagen teatral dominante de su obra, y la estructura dramática y modos dramáticos empleados. Creo que el tipo, o tipos, de conciencia que posee el escritor se proyectan a través de todo el contenido de su mundo dramático e informan la percepción particular de la realidad que tiene.

2. La conciencia ético-moral reside básicamente en un nivel reflexivo y en ella el mundo se ordena de acuerdo con ciertas normas de conducta que permiten distinguir claramente entre una postura correcta, verdadera y apropiada, y una incorrecta, falsa, mala, o inapropiada, en un intento de postular un modo de comportamiento que aspira hacia el alcance de metas y valores positivos en la existencia humana. La conciencia existencial, al contrario, relaciona el hombre a sí mismo y no a factores externos, y le ofrece la oportunidad de elegir un modo de ser auténtico o inauténtico. Este cuestionamiento del ser, esta posibilidad fundamental de una elección del ser, es el rasgo definitivo de una vida existencial. Las múltiples y diversas formas del teatro de desorden o ruptura, con su constante yuxtaposición de



autenticidad e inautenticidad, de apariencia y realidad, de verdad y falsedad, de vigilia y ensueño, operan como el trasfondo interior de un mundo y un saber precario. [Véase mi artículo, "The Theatre of Disruption and Reconstruction," *LATR* 13.2 (1980): 31-36]

## Bibliografía

- Leñero, Vicente. *Los albañiles*. México: Ed. Joaquín Mortiz, 1970.
- \_\_\_\_\_. *El juicio*. México: Ed. Joaquín Mortiz, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Magnicidio: El juicio a León Toral y a la Madre Conchita*. México: Editorial Agata, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Martirio de Morales*. México: Seix Barral, 1981. *Narradores ante el público*. México: Ed. Joaquín Mortiz, 1966.
- \_\_\_\_\_. *La mudanza*. México: Ed. Joaquín Mortiz, 1980.
- \_\_\_\_\_. *La noche de Hernán Cortés*. México: Ediciones El Milagro, 1994.
- \_\_\_\_\_. *¡Pelearán diez rounds!, Los hijos de Sánchez, Nadie sabe nada*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Pueblo rechazado*. México: Ed. Joaquín Mortiz, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Teatro completo I. Señora*. México: Editorial Agata, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Teatro documental*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Tres de teatro: Nadie sabe nada, Jesucristo Gómez, Martirio de Morelos*. México: Aguilar, León y Cal Editores, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Vivir del teatro II*. México: Joaquín Mortiz, 1990.
- Nigro, Kirsten. "Entrevista a Vicente Leñero." *LATR* 18.2 (1985): 79-82.
- Solórzano, Carlos. "El teatro de Maruxa Vilalta." *LATR* 18.2 (1985): 83-88.