

Confesión de fe

Estela Leñero Franco

A mi padre y maestro

Vicente Leñero, hombre polifacético que en su búsqueda de la verdad (y no la absoluta) lo ha apostado todo. En la literatura, el periodismo, el teatro, el cine y en su fe, plasma un universo personal, que cala en nuestro inconsciente colectivo. A través de personajes, historias y experimentos formales, da un paso en la literatura de nuestro tiempo. Su influencia como maestro y creador en el teatro mexicano abre nuevos horizontes y marca los corazones de muchos.

La influencia de Vicente Leñero en mi obra dramática y en el teatro en general ha sido fundamental. Aunque mis intereses profesionales estuvieron dirigidos en un principio hacia la Antropología Social, la cercanía con el teatro desde la infancia me hicieron inclinarme poco a poco hacia ese mundo y aprenderlo primeramente por ósmosis y en un segundo nivel por lecturas, por ver mucho teatro y por mi participación en el taller que mi padre llevaba a cabo en el estudio de la casa mientras yo hacía mi tesis de licenciatura. El carácter abierto y plural que él inspiraba en el taller permitieron que su influencia fuera un punto de partida para encontrar mi rumbo y mi propia definición como dramaturga. Decidí tomar distancia y me fui a España a estudiar, ver teatro y confirmar mi vocación, lo que hizo llenarme de otras influencias e incorporar a mi dramaturgia las tendencias que en ese tiempo (1984 y 1985) estaban en los escenarios de distintas partes del mundo. Me impresionó el desasosiego de Beckett y las aplicaciones que el teatro del absurdo podía tener en el realismo en el que me había formado; el minimalismo de Bob Wilson y el teatro épico de Peter Brook dieron a mi formación nuevos horizontes.

Pero mi esencia como dramaturga y gente de teatro se la debo grandemente a mi padre; su posición crítica frente a la sociedad, su incansable experimentación en la dramaturgia por encima de cualquier actitud complaciente frente al público, su defensa por la dramaturgia mexicana, su generosidad, su ser íntegro con una ética congruente entre lo que hace y lo que dice lo han hecho, hasta la actualidad, un ejemplo a seguir. Todo esto no hubiera sido posible si entre sus principios no hubieran estado el respeto y el impulso por el camino individual que cada integrante del taller iba desarrollando en su dramaturgia. Por esto y mucho más, le estoy profundamente agradecida.

Desde la infancia vivimos el teatro como una actividad intrínseca en la familia. Lo disfrutábamos cada fin de semana y no nos conformábamos con eso sino que obligábamos a nuestros padres a ir una y otra vez a ver la misma obra, a que el zapatero remendón del Teatro Orientación nos claveteara nuestros diminutos zapatos antes de iniciar cada función, o que en Casa de la Paz, Jesús González Dávila nos hiciera reír con aquel personaje bonachón que representaba el rey de *El Principito*.

Sus primeros años como novelista y cuentista (de 1959 a 1967) los compartió con mi madre y, a pesar de los premios que obtuvo con su segunda novela *Los albañiles*, vivió el desaliento de la crítica frente a novelas de estructuras más propositivas como *Estudio Q* y *El garabato*. Influenciado por el Boom latinoamericano de aquellas épocas, que se experimentaba con técnicas narrativas de una complejidad inimaginables, Vicente Leñero se incorpora a este movimiento con las manipulaciones literarias y el retorcimiento de las estructuras en las que incursionó en estos primeros siete años de su novelística. Esta actitud lo llevaría, años más tarde, a investigar en el teatro, dentro del realismo, las posibilidades formales que en él se pudieran dar: el manejo de los tiempos, del espacio, del punto de vista, de la identidad de los personajes, de la historia dentro de la historia, etcétera.

Vicente Leñero empezó a escribir teatro cuando sufrió un atorón en su carrera novelística (1), cerrando así un primer ciclo como escritor y abriendo otro en un género que consideraba “una forma literaria que se me facilitaba más”. Con la formación periodística que había adquirido al estudiar, en 1956, en la Escuela de Periodismo Carlos Septién García, mientras estudiaba ingeniería, le llamó la atención el polémico caso del monje Lemercier de Cuernavaca que había introducido el psicoanálisis dentro de su congregación provocando un escándalo entre la jerarquía eclesiástica. Seguramente que su interés también estaba relacionado con la profesión de psicoanalista de mi madre, lo cual los llevó a compartir el caso tanto en su parte investigativa como en la experiencia de la censura que la obra sufrió cuando fue estrenada en 1968 bajo la dirección de Ignacio Retes. . *Pueblo rechazado* se convirtió en noticia pues su posición crítica ponía en evidencia una Iglesia retrógrada e intransigente frente a un personaje, Lemercier, igualmente intransigente y autoritario, pero no por ello víctima del poder.

Su búsqueda por la verdad le quita a su teatro cualquier tinte maniqueo al presentar a sus personajes como seres complejos que aunque tengan la razón no dejan de tener una faceta desagradable. Así, en *Los albañiles*, su segunda obra de teatro, adaptación de su novela, el protagonista, Don José, es un velador olvidado de la mano de Dios pero con una maldad subyacente, que nos provoca sentimientos contradictorios. Desgraciadamente, esta visión no fue compartida por la crítica en 1970 con respecto a la obra *Compañero* dirigida por el maestro José

Solé en el Teatro Hidalgo, ya que la consideraron, en su momento, una “visión cristiana melodramática” (2) que abordaba esquemáticamente la captura y muerte del comandante Che Guevara, en manos del ejército boliviano.

Con el antecedente del “docudrama” originado en los años treinta con las obras del alemán Edwin Piscator y posteriormente desarrollado por sus compatriotas Peter Weiss, Rolf Hochhuth y Heinar Kipphart en los sesenta (3), Vicente Leñero incursiona en el teatro documental, de 1968 a 1972, considerando al teatro como el medio idóneo para poner en la mesa de discusión temas polémicos de actualidad, cuestionando la historia oficial y planteando la imposibilidad de una verdad absoluta. Desde el teatro, él da su versión de los hechos, o la versión de los documentos que ha encontrado del caso. En busca de una objetividad imposible, dota a la realidad de una polifonía de voces para proporcionar al espectador herramientas que le permitan ir más allá del lugar común de la historia.

Una de las cualidades de la obra de Vicente Leñero es en poder captar de la realidad puntos nodales y provocativos para nuestra sociedad. En este sentido, la mayor parte de estas primeras obras fueron censuradas, unas por las malas palabras que usaban, siendo el uso del lenguaje una de sus aportaciones en el teatro, como en *Los albañiles* y *Los hijos de Sánchez* (adaptación de la novela de Oscar Lewis) y otras por los temas que trataba: *Pueblo rechazado* y *El juicio de León Toral y la madre Conchita*. En el caso de *El Martirio de Morelos* en 1981 por tratarse de un personaje histórico que el presidente en turno abanderaba como su ejemplo y que en la obra de Leñero develaba su retractación.

En *El Martirio de Morelos*, estrenada en 1981 bajo la dirección de Luis de Tavira, expone abiertamente esta postura, creando al personaje de “El lector”, que manipula un gran libro que representa la historia mexicana, con el que comenta y discute la relatividad de los hechos que consigna la historia y lo que “realmente” sucedió. Este efecto de distanciamiento del cual echa mano en *El martirio de Morelos* ya había sido utilizado por él en *Pueblo rechazado* a manera de coros: el de los monjes, los periodistas, los católicos y el de los psicoanalistas, reforzando así la idea de la multiplicidad de los puntos de vista; en *Compañero* con la presencia de Compañero 1 y Compañero 2 para mostrar dos facetas de un mismo personaje; y en *La noche de Hernán Cortés* (1991) creando como interlocutor a Gómara o Bernal.

A pesar de su afán de complejizar cualquier historia ideada para el escenario, Vicente Leñero reconoce y reafirma la influencia que Rodolfo Usigli tuvo sobre su obra tanto por su posición de defensor del teatro mexicano, en contraposición a la dramaturgia española que proliferaba en nuestro teatro, como por su concepto de teatro histórico: “Si no en la estética usigliana, yo sí me considero muy ligado a Usigli en dos aspectos: ... en su preocupación por el

realismo... y en la necesidad de que nuestro teatro sirva para revisar la historia. Así yo empecé a escribir un teatro documental.” (4)

Siendo fiel al espíritu innovador de la literatura del Boom latinoamericano, Vicente Leñero no deja de experimentar, en esta primera etapa de su dramaturgia, con sus propuestas estructurales y los espacios escénicos que utiliza. Su narrativa no suele ser lineal y fragmenta el espacio y el tiempo de varias maneras. Recurre a los sueños, al recuerdo, al teatro dentro del teatro, al documento dentro del documento, al efecto de distanciamiento y a los espacios múltiples. Entre sus obras más complejas se encuentra *La carpa*, inspirada en su novela *Estudio Q* y dirigida en 1971 por Ignacio Retes en el Teatro Reforma, donde, utilizando un set de televisión como espacio único nos cuenta la realidad de un actor, que es filmada por un director, llevando a la confusión al primero por no poder distinguir cuándo está actuando y cuándo está viviendo su realidad. Aun cuando sus retos formales eran de sumo interés, esta obra es considerada por Vicente Leñero como un experimento que, según él, “no cuajó” y que poca resonancia tuvo en su tiempo.

Por el contrario *Pueblo rechazado*, *Los albañiles* y *El juicio* fueron y siguen siendo de gran envergadura para el teatro mexicano. Son obras que todavía se recuerdan y que han dado mucho de qué hablar tanto a nivel nacional como internacional y por las que se le considera pionero del teatro documental, y algo más, en nuestro país.

Nosotras, como hijas, vivimos aquellas obras como una fiesta. Íbamos a los estrenos vestidas de terciopelo y botones brillantes con el pelo restirado y nos sentábamos hasta adelante para ver sudar a los actores. No entendíamos de lo que se trataba, pero sabíamos de la importancia del acontecimiento. Ahí estábamos en el camerino viviendo la tragedia cuando Aarón Hernán, que interpretaba a León Toral en *El juicio* se enfermó y por poco se frustra el estreno o cuando mi padre y Alejandro Luna discutían al ver cómo la genial propuesta del uso del disco giratorio en el Teatro Negrete para la obra de *Los hijos de Sánchez* hacía un ruidajal tal que ni se escuchaba a los actores y rompía cualquier intento de ficción. En ese tiempo sólo éramos espectadoras y cómplices por añadidura.

Después de *Los hijos de Sánchez* (estrenada en 1972 bajo la dirección de Ignacio Retes) mi padre dejó de escribir teatro por cinco años y se dedicó al periodismo y a la narrativa. Trabajó como director de *Revista de Revistas* y en 1977, después del golpe al Excélsior, inició su labor como subdirector en el semanario *Proceso*. Escribió en ese tiempo *Redil de ovejas*, *Los periodistas* y *El evangelio de Lucas Gavilán*.

En 1974 abrió su primer taller de dramaturgia en el Centro de Arte Dramático AC (CADAC) que dirigía Héctor Azar, y sus primeros discípulos, que lo seguirían hasta la fecha,

fueron Leonor Azcárate, Jesús González Dávila y Víctor Hugo Rascón Banda. Ahí permaneció hasta el 1977 pero lo dejó porque “me parecía un contrasentido impulsar la creación dramática en un ambiente nacional donde los responsables del teatro no quieren oír hablar de obras nacionales” (5).

Desde los sesenta, podemos decir que hasta la fecha, el teatro mexicano ha sido dominado por las propuestas de los directores de escena, los cuales impusieron su visión del teatro de imagen sobre el teatro de texto, el teatro extranjero sobre el nacional, tanto en su nicho de creadores como en los puestos administrativos que ocuparon en el teatro institucional y universitario, con lo que los dramaturgos se vieron marginados y condenados a transitar con su obra bajo el brazo buscando quién se interesara en ella. Así, *La mudanza*, escrita en 1976, pasó de mano en mano sin ningún éxito: la tuvo Ignacio Retes, Rafael López Miarnau, Julio Castillo y José Solé, hasta que, en 1979, la estrenó Adam Guevara en el Arcos Caracol de la UNAM con la iluminación y escenografía de Alejandro Luna y tuvo que conformarse con el concepto del director que excluía la escena final, llena de lirismo que hacía una alegoría de cómo un matrimonio burgués sumido en sus pequeños problemas, era invadido por diversos personajes miserables hasta matarlos. El director representaba a este personaje colectivo con la presencia de un hombre de traje, maquillado de blanco que circulaba mágicamente por el lugar. El autor, poco podía hacer frente a este tipo de decisiones que trastocaban el sentido original de la obra.

Con *La mudanza*, Vicente Leñero inicia una nueva época dentro de su dramaturgia, para unos de obras domésticas y para otros de obras originales. Lo primordial es cómo él inicia un sendero donde investiga a profundidad las posibilidades del realismo. Su propuesta se ve influenciada por los nuevos caminos que Harold Pinter incursionaba en el teatro y que implicaban un mayor rigor y al mismo tiempo una mayor libertad. La obra no necesariamente contaba una historia sino que presentaba una situación, los personajes no se explicaban a sí mismos ni era necesario dotarlos de antecedentes. Repetían frases, no respondían a las preguntas que se les planteaban, hablaban entrecortado, a veces hasta incomprensiblemente, se manejaban los silencios y las pausas con diferentes significados y el suspense era uno de los elementos que guiaban subterfugiamente a la obra.

Todos estos descubrimientos nos los transmitió en el taller que reabrió en 1980. Sus discípulos lo buscaron y le pidieron continuar trabajando juntos. Él accedió para que se reunieran en su casa y semanalmente se diera lectura a una obra para proceder al análisis. Temporalmente participaron Sabina Berman, José Ramón Enríquez y Bruce Swancey pero, finalmente, el taller se mantuvo hasta 1990 con la constancia de Leonor Azcárate, Cristina Cepeda, Jesús González Dávila, María Muro, Víctor Hugo Rascón Banda, Tomás Urtusástegui y la mía. En ese tiempo

cada uno de nosotros fue investigando diferentes posibilidades del realismo. Y si por una parte unos trabajaban el teatro documental, otros ahondaban en un realismo más poético y al mismo tiempo lleno de crudeza pues se intentaba abordar la problemática de los desposeídos. Pinter caló profundo dentro del taller y en mi caso, que pertenecía a una generación más joven que la de ellos, me llevó a escribir obras (varias de ellas premiadas bajo seudónimo) a veces cuestionadas pero respetadas por los mismos compañeros. El espíritu de apertura que imperaba nos permitió trabajar estructuras no aristotélicas, formas fragmentadas, experimentos para ahondar en los sueños, las ilusiones escénicas y muchas veces en el realismo mágico y hasta en el surrealismo.

Además de habernos inducido con su ejemplo por el emocionante y divertido camino de la experimentación (por lo que en ocasiones nos metimos en callejones sin salida), otra de sus principales enseñanzas ha sido la idea de que sólo se aprende a escribir escribiendo (por eso su defensa del taller frente a los “cursos”) y que el arte de escribir consiste en la reescritura. De nada vale un borrador, una primera idea sobre la obra creyéndola acabada. El oficio, insiste, está en el pulimento, en su corrección, en el saborear ese aplicar los recursos teatrales a conciencia, en revisar el lenguaje, en manejar mañosamente a los personajes y la situación sabiendo ya hacia dónde vamos.

En el taller no solamente se leían las obras que llevábamos sino que se compartían también los avatares que cada uno vivía en el proceso de montaje de las mismas y la realidad de marginación que sufríamos los dramaturgos. Enfrentábamos las críticas de la llamada “cortina de nopal” y nos impulsábamos a seguir adelante.

A Vicente Leñero el realismo lo llevó a interesantes obras extremas como *La visita del ángel* y *¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola?* (Entrevista en un acto todavía sin estrenar), donde una situación era trasladada tal cual al escenario. Eran obras hiperrealistas que sucedían en un espacio único y el tiempo escénico se apegaba estrictamente al tiempo real. Así, la primera sucedía en el tiempo exacto en que se cocina una sopa de verduras: desde que se lavan los ingredientes, se pican, se sazonan y se hierven, hasta que el espectador podía oler aquel guiso. Al escribirla calculó exactamente el proceso mientras el personaje de la nieta llenaba de palabras y vitalidad la casa de los abuelos. Pero el maestro no olvidaba la esencia del teatro, lo que lo distingue de la realidad y al final comprendíamos la singularidad de ese día, lo que lo hacía diferente a todos los demás, dándole a la obra un significado trascendente y cotidiano a la vez: la muerte del abuelo.

La visita del Ángel fue llevada al escenario en 1981 en el Teatro Sor Juan Inés de la Cruz bajo la dirección y la actuación del maestro Retes y tuvo su reposición en 1995 donde la nieta era

interpretada por Eugenia Leñero, mi hermana, que también cayó irremediablemente en las garras del teatro.

La investigación en el hiperrealismo lo llevó a su novelística cuyo resultado fueron dos obras fundamentales en su trayectoria: *La gota de agua*, escrita en 1984 y *Asesinato*, en 1985. La primera es autobiográfica pues abordaba la carencia de agua en nuestra casa de San Pedro de los Pinos y la segunda, mi favorita entre todas sus novelas, es una investigación exhaustiva de los documentos y las diferentes versiones que se suscitaron alrededor del caso del doble homicidio de los Flores Alavéz.

Frente a la embestida del cine como lenguaje visual preponderante, Vicente Leñero considera que la alternativa del teatro es encontrar lo que sólo puede expresarse en teatro, utilizando los elementos esenciales del mismo: el espacio escénico único y la palabra. Esto lo dice mientras, apenado, reconoce haber cometido muchos pecados (6), entre los que reconocemos grandes obras que han marcado la forma de hacer teatro en México: *Nadie sabe nada*, *El infierno* y *La noche de Hernán Cortés*.

En *Nadie sabe nada* su principal desafío fue el manejo de los espacios múltiples y simultáneos donde el hilo conductor eran unos documentos dentro del ambiente periodístico. El reto era sumamente complicado y en 1988 Luis de Tavira lo tomó en sus manos para llevarlo a escena con la compañía del Centro de Experimentación Teatral del INBA que en ese tiempo dirigía. José de Santiago propuso un dispositivo escenográfico donde pudieran tener vida, al mismo tiempo, once espacios: la redacción de un periódico, la oficina de la procuraduría, una cantina, un cabaret, la calle, un callejón y hasta un vapor. Fue necesario un trabajo dramático entre el autor y el director al que yo me incorporé ya que durante cinco años fui asistente de dirección en esa compañía. Así trabajamos un sin fin de historias que sucedían en cada espacio mientras se llevaba a efecto la escena principal de la trama. Estructurarlo fue bastante complicado y el resultado escénico fue un éxito de público. La obra fue censurada, entre otras cosas, por las referencias directas que se hacían a los personajes políticos del momento y, aunque el director de teatro de aquel tiempo, Germán Castillo, se hizo cómplice de las autoridades, la oposición de la compañía y la solidaridad de la comunidad, logramos que la obra se siguiera representando y cerrara temporada con teatro lleno.

El infierno fue otro experimento que escribió en 1989 y que aún no se ha llevado a escena. Es una paráfrasis de *El infierno* de Dante donde los espacios van desde la entrada a una cueva, un lodazal, una pradera, un valle sembrado de agujeros, hasta un poeta que transita por ahí de la mano de Juana Inés. Su idea era realizarla en las piedras volcánicas del Espacio escultórico y que el espectador circulara por aquel lugar acompañando al poeta, pero esto nunca

pudo ser posible y se quedó sólo en un libro publicado por la UNAM que ya va en su segunda edición.

La noche de Hernán Cortés es una obra en donde culminan cantidad de inquietudes y búsquedas dramáticas. Ahí, todo ocurre en un cuarto de Sevilla donde Cortés, ya viejo, recuerda e intenta reconstruir su historia. Estrictamente es un espacio único, pero en realidad se multiplica en la medida en que Cortés trae a la memoria momentos culminantes de su juventud: en Coyoacán, Cempoala y Cuba. Pareciera ser una obra épica, pero en realidad es un proceso introspectivo de un hombre que va perdiendo la memoria. Sus obsesiones las proyecta en un Secretario, Escudero, en un Gómara o Bernal que han dado testimonio de sus obras. Con esta obra inicia un recorrido hacia el interior de su alma para mostrarnos aquellas obsesiones que le aquejan.

“CORTÉS (A Secretario): Nunca vas a terminar de escribir esta historia. Todo lo olvidas, siempre estás distraído. No conservas en orden mis papeles. Pierdes las llaves. No sabes dónde pusiste los lentes. Dejas que venzan las letras y los pagarés. Tachoneas mis cartas. Confundes las fechas y la pronunciación de los nombres. Pierdes la memoria. Ése Bernal: ése es tu problema. Estás perdiendo la memoria”. (7).

La puesta en escena llevada a cabo por Luis de Tavira con la Compañía Nacional de Teatro en 1992, era un gran y bello espectáculo y la actuación de Fernando Balzaretta interpretando a Cortés, es memorable. La escenografía de Alejandro Luna, tantas veces discutida con el director, tratando de encontrar el concepto, era impecable; pero pesadísima. La obra programada para estrenarse en el Festival de Cádiz casi requería de un avión para transportar una plataforma gigantesca de aluminio, preciosa y significativa: el universo de plata de Cortés, pero completamente impráctica para viajar. También fue a Colombia y a Nicaragua; y yo como asistente de dirección sí que la sufrí. Fui de standing, corrí por la bolsa de clavos al aeropuerto pues sin ellos, nada podía armarse, acomodé espadas, cascos, penachos y un sin fin de utilería y al mismo tiempo disfruté una obra contemporánea de calidad. Viví en los teatros durante las giras y me emocionó escuchar una y otra vez un texto profundo dicho por personajes de carne y hueso, siempre diferente, viviendo una situación, compartiendo una experiencia con el público. La puesta en escena de *La noche de Hernán Cortés* fue algo importante y maravilloso, pero como comenta mi madre a mi padre, perdió ese aspecto íntimo de un hombre atribulado y solo poco antes de morir.

Así también, dentro de esta búsqueda más íntima de su producción se encuentran *Hace ya tanto tiempo* (escrita en 1984 para una antología del ISSSTE y estrenada por primera vez en

1990) y *Qué pronto se hace tarde*, (escrita por encargo de Blais Braidot y Raquel Soane para la compañía de Contigo América en 1996). Ambas son obras que suceden en un espacio único, que recuerdan el hiperrealismo de *La visita del Ángel* y los diálogos crípticos y sin algún sentido explícito. A partir de la sencillez de un acontecimiento y de la forma de contarlos, surgen estas dos obras de un bordado fino sorprendente que toca las fibras más sensibles del espectador. “Ya no se trata de grandes retos para la experimentación”, comenta Leñero en una entrevista; “ahora lo que me interesa es la sencillez narrativa, la claridad”. (8).

La carrera de Vicente Leñero como dramaturgo nos hace pensar en las palabras de Víctor Hugo Rascón al expresarse de él como “el hombre más joven de los jóvenes que he conocido”.

El camino de mi padre es rico en veredas, riscos y campiñas; valles y senderos hacia muchos o hacia ningún lugar. Su presente lo pinta de cuerpo entero: siempre investigando, siempre leyendo, siempre escribiendo, siempre queriendo conocer más, aprendiendo un poco más de la vida y siempre enseñándonos, con su ejemplo, una forma de ver la realidad y de ser congruente con ella.

- (1) Esther Seligson. “Leñero: Todos somos responsables”. En *La cabra*. Revista de Difusión cultural de la UNAM. Tercera época. No. 2, 1978.
- (2) Frank Dauster. “Vicente Leñero o el texto como pretexto.” En *Lecturas desde fuera*, compilación de Kirsten Nigro. Ediciones El Milagro y UNAM, 1997.
- (3) Jacqueline Bixler. “La (des) autorización de la historia en *Martirio de Morelos*”. Ibid.
- (4) Ramón Layera. *Usigli en el teatro: Testimonios de sus contemporáneos, sucesores y discípulos*. Coedición de la UNAM y del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), 1996.
- (5) Esther Seligson. *Op. Cit.*
- (6) “Vicente Leñero, Escritor y maestro”. Video documental de la serie *A escena*. Producido por Difusión cultural y TVUNAM, 2002.
- (7) Vicente Leñero. *La noche de Hernán Cortés*. Teatro’19, publicado por El Público y el Centro de Documentación Teatral, Madrid, España, 1992.
- (8) Jorge Luis Espinosa. “Mi literatura tiene mucho de realidad”. Entrevista en *El Universal*, domingo 1 de enero de 2006.

Publicado en el libro
Lecciones de los alumnos. Antologado por Luis Mario Moncada. Editorial Anónimo drama. 2006 México DF.
La Revista de la Universidad UNAM, 2007