



Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Facultad de Letras

Teatro, documento y argumento:

Transiciones y discursos entre el objeto-documento y la obra teatral

El juicio de Vicente Leñero

Tesis que para obtener la Maestría en Estudios del Discurso sustenta

Yunuén Durán Negrete

Asesores:

Dr. en Letras. Raúl Eduardo González Hernández

Dra. Elizabeth Araiza Hernández

Morelia, Mich, Agosto de 2015



*A ti Kaled que llegas y a ti Geli que te vas
su risa, luz, y fortaleza
han inspirado mi propio esfuerzo.*

Agradecimientos:

A mis maestros: Raúl Eduardo, por estar ahí desde el mero principio, Elizabeth Araiza, siempre presente a la distancia, Araceli Enríquez, gracias por tu tiempo, Ariadna Alvarado, Bernardo Pérez, Gabriela Sánchez y Adriana Rovira. A Arno Gimber y Cristina Bravo que acogieron mi estancia en la Universidad Complutense de Madrid, ambos magnificas personas. A mi familia: mi padre y maestro Alfredo Durán, mi tía y ahora maravillosa abuela Angelina Durán, a mi linda mami Tere Negrete y a mi abuelo Alfredo por su sabiduría infinita. Y claro a esas amigas incondicionales, guardianas y guerreras: Fedra Ella Del Río, Elizabeth Ramírez y Annel Estrada. Al maestro Vicente Leñero y su entrañable amigo Julio Scherer quienes recientemente emprendieron juntos el gran viaje. Y por último a todas aquellas instancias que nos permiten investigar, crear y transformar, así como a todos aquellos artistas que viven al día, para el día y en la búsqueda constante de un mundo mejor.

Resumen

El Teatro documental es apenas conocido e identificado en México gracias por una parte al sistema de desinformación y por otra a los escasos estudios teatrales sobre este fenómeno de representación. He comenzado por llamar objeto-documento al testimonio original y fuente de información que constituye la parte medular de este tipo de teatro, objeto sobre el cual se construyen una variedad de mundos posibles y que abre un sinnúmero de interrogantes ¿de qué manera dicho objeto, como referente, se traslada y se resignifica en el texto dramático o el hecho teatral? Los objetivos de esta investigación, están encaminados al discernimiento del origen, desplazamiento y transformaciones que adquiere el objeto-documento en la obra teatral *El juicio* de Vicente Leñero, basada en las actas taquigráficas del juicio realizado a León Toral y la madre Conchita por el asesinato de Álvaro Obregón. Asimismo, a partir de las nuevas teorías funcionalistas del discurso, se estudian las relaciones discursivas entre este objeto-documento y la obra de teatro, de tal modo que es posible realizar un análisis crítico del sistema de justicia mexicano ejercido en el periodo posrevolucionario y de los sistemas artísticos de resistencia creados posteriormente como el Teatro documental de Vicente Leñero.

Palabras clave: Teatro documental, objeto-documento, teatro mexicano, Vicente Leñero, *El juicio*, análisis crítico, resistencia, León Toral, Álvaro Obregón

Abstract

The Documentary theater is barely known and identified in Mexico, because of the lack of information and theatrical studies about this kind of representation, whose central part focuses on an object around which are constructed a variety of possible Worlds. Many questions can arise from this: How is this object translated and resignified as a referent on the script and on the theatrical fact? The present thesis seeks for the origin, developing and transformations that the documentary object acquires in the play *El juicio*, written by Vicente Leñero, based on the stenographic record of the trial of León Toral and Madre Conchita for the murder of Álvaro Obregón. Furthermore, based on functionalist theories of discourse, is performed a study about the relations between this documentary object and the play, in the form of a critical analysis on Mexican Justice system, focusing on the years that followed Mexican Revolution, and about artistic systems of resistance created in subsequent years, like Documenthary plays written by Vicente Leñero.

Keywords: Documentary theater, documentary object, Mexican theater, Vicente Leñero, *El juicio*, critical analysis, resistance, León Toral, Álvaro Obregón

ÍNDICE

Introducción	5
---------------------	---

PRIMERA PARTE: ORÍGENES Y TRANSICIONES

Primer capítulo: Vicente Leñero y el teatro documental	15
I. Dramaturgo y periodista	15
1. <i>El juicio</i> : historia y testimonio fiel	27
2. El documentalista de la escena	32
3. Un ambiente para el teatro documental en México	36
II. Teatro documental: teatro político	38
1. Orígenes, pensamiento y objetivos de un Teatro político	39
1.1 El teatro épico y político en México	48
2. Surgimiento de un Teatro documental y un objeto-documento	52
III. El análisis del discurso	57
Segundo capítulo: transiciones de un objeto-documento en movimiento	59
I. El objeto-documento y el autor	59
II. Movimiento del objeto-documento: efectos de transición	65
1. Cadena de signos	66
2. Cadena mimética	71
3. Cadena intertextual	73
III. Ficción y realidad entre el objeto-documento y el teatro	79
IV. El discurso del objeto-documento en el canal de comunicación	92

SEGUNDA PARTE: EL DISCURSO

Tercer capítulo: la organización del discurso	97
I. Historia y discurso	97
II. Género y registro del discurso	100
1. El género	101
2. El registro: modo, campo y tenor	105
2.1 El modo	108
2.2 El tenor	113
2.3 El campo	116
2.4 Esquema completo	116
Cuarto capítulo: la organización del discurso en la secuencia “los peritos balistas”	119
I. Las teorías de la organización del discurso	119

1. Macroestructuras y microestructuras	120
2. Cohesión y coherencia	121
3. Metodología y unidades teóricas	122
II. Organización discursiva entre el objeto-documento y la obra de teatro	130
1. El ejercicio	135
2. Los resultados	146
Quinto capítulo: organización del discurso en el proceso de la madre Conchita	153
I. La autora intelectual	153
II. Una metodología para tres escenarios distintos	155
1. La gota de agua en la copa llena	155
2. La relación entre León Toral y la madre Conchita	166
3. La madre de una organización criminal	175
III. Un, dos, tres por la verdad escondida	187
Conclusiones	191
Anexo gráfico	199
Bibliografía	201

INTRODUCCIÓN

Un presidente mexicano, celebrando el reciente triunfo de su reelección, es asesinado por un dibujante católico en un restaurante; el asesino es enjuiciado y sentenciado junto con una monja, acusada de haber participado de manera intelectual en la planeación del crimen. La versión taquigráfica de este juicio es publicada en algunos medios informativos, y así difundida a la población, acción que obliga a uno de estos medios impresos a cerrar por motivos de censura; cuarenta años después, dos dramaturgos escriben dos obras de teatro distintas basándose en la versión taquigráfica y documental de dicho acontecimiento.

Sin conocer propiamente a los autores de estas eventualidades, dentro de los estudios teatrales ya pueden suscitarse varias cuestiones: ¿de qué eventos se trata y cuál es el discurso implícito en ellos? ¿De qué manera los autores trasladan los documentos originales al texto dramático o a la representación teatral? ¿Cuál es el resultado de este ejercicio intertextual y qué nuevos discursos expone? Las piezas teatrales referidas fueron catalogadas por sus propios autores como “Teatro documental”, abriendo con ello otras interrogantes: ¿qué se entiende por teatro documental y cuáles son sus objetivos?

Para un primer acercamiento, podemos recurrir a la definición de *teatro documento* expuesta por Patrice Pavis, en *Diccionario del teatro*:

Teatro que en su texto sólo utiliza documentos y fuentes auténticas, seleccionados y “montados” en función de la tesis sociopolítica del dramaturgo [...] Se opone a un teatro de pura ficción, considerado demasiado idealista y apolítico, y se rebela contra la manipulación de los hechos manipulándolos por su parte con fines partidistas. Utiliza frecuentemente la forma del proceso judicial o la investigación, que permite citar informes (1998: 51).

Mediante dichos lineamientos, podemos percatarnos de que el documento original o la fuente de información constituyen la parte medular de este tipo de teatro, cuya finalidad está planteada por la exposición de una tesis eminentemente socio-política, y ejerce una preferencia o inclinación partidista. Al respecto, Judith I. Bisset (1985: 5) comenta que a pesar de oponerse a un teatro de pura ficción, el Teatro documental, “como todo drama [...] se basa en mundos posibles que descansan sobre las estructuras del mundo real”, y aclara que el documento o testimonio original de los hechos, con base en el que se elabora este tipo de teatro, refuerza su función referencial, al conservar sus cualidades esenciales. “Es

tomar el pasado para reflejar nuestro presente”, dice Vicente Leñero (1985: 20); “persigue dos objetivos básicos: entregar los resultados de la investigación histórica hecha por el autor y crear una reevaluación del hecho histórico en el auditorio”, agrega Pedro Bravo-Elizondo (1982: 203).

Si el documento o testimonio vivo es la plataforma sobre la cual se construyen estos mundos posibles ¿de qué manera este referente, este documento, se traslada y se resignifica en el texto dramático o el hecho teatral?

Según Umberto Eco, no es una casualidad denominar al teatro por medio del término “representación”, que también se utiliza para el signo: “llamarla representación acentúa el carácter sígnico de toda acción teatral, donde algo, ficticio o no, se exhibe, mediante alguna forma de ejecución, para fines lúdicos, pero sobre todo para que esté en lugar de otra cosa” (1988: 143). Desde este punto de vista, la representación teatral constituye un espacio compuesto por una inmensa cantidad de signos que se entretajan desde el texto (signos lingüísticos), hasta la puesta en escena,¹ destacando así una de las funciones principales del teatro: representar “algo” por medio de otra cosa.

Esta misma riqueza semiológica del teatro, según Tadeusz Kowzan (1997: 127), explicaría por qué la semiótica teatral, como área de estudio, fue evitada por los teóricos del signo:² riqueza y variedad implican complejidad; debido a ello, existen más libros teóricos sobre la semiología del teatro que análisis semiológicos concretos sobre un espectáculo teatral, “por tanto, en esta dirección deberían orientarse los esfuerzos de los que quieren confirmar la vitalidad de la semiología del teatro” (Kowzan, 1997: 251). Con base en este último comentario de Kowzan, puedo señalar el elevado número de creadores que incursionan de una manera profesional en el fenómeno del hecho teatral, en comparación con el reducido número de investigadores que se dan a la tarea de construir modelos científicos en el área de los estudios teatrales, donde, según el modelo de Jorge Dubatti (2011: 27), se incluyen la semiótica teatral, la lingüística, la poética, la antropología teatral, la sociología teatral, la etnoescenología, la hermenéutica, la filosofía del teatro, entre otras disciplinas. Dicha situación, considero, hace estrecho el campo de conocimiento, y, por

¹ Kowzan señala por lo menos trece sistemas de signos, entre los que destacan: el tono de voz, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el vestuario, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música, entre otros (1997: 132-150).

² Evitada por lo menos hasta antes de los años setenta, pues Kowzan publica su “Introducción a la semiología del arte del espectáculo” en *El signo en el Teatro* en 1968.

consiguiente, de transformación para las nuevas generaciones de investigadores en el estudio científico de las artes y humanidades.

Ahora bien, el documento que se resignifica en la obra de teatro referida al inicio de esta introducción trata de las actas taquigráficas del juicio realizado por el asesinato del general Álvaro Obregón en 1928, quien acababa de reelegirse como presidente de México después de haber realizado una reforma en la constitución de 1917. El asesino, José de León Toral, le propinó varios tiros en el restaurante La Bombilla, impulsado por los conflictos político-religiosos que en ese momento se suscitaban entre Iglesia y Estado. La monja, Concepción Acevedo de la Llata, también fue procesada como autora intelectual de este asesinato, y encontrada culpable de delito. Los periódicos *El Universal* y *Excélsior* fueron algunos de los que publicaron, una a una, las actas taquigráficas del juicio, razón por la cual *Excélsior* fue prácticamente censurado y obligado a cerrar y cambiar de dueño. Finalmente, Leñero es, junto con Jorge Ibargüengoitia (*El atentado*, de 1963), uno de los dramaturgos que habrán de escribir diferentes versiones teatrales de dicho acontecimiento basándose en la documentación difundida. *El Juicio* es la pieza teatral que Vicente Leñero escribe en 1971, asumiéndola como una obra de Teatro documental.

En realidad, el término Teatro documental fue acuñado por el dramaturgo y novelista alemán, nacionalizado sueco, Peter Weiss, que en los años sesenta, junto con otros exponentes como Heiner Kipphardt y Rolf Hochhuth, formaron el llamado *Teatro documento*, un teatro que define sus fuentes basándose en relaciones e informes verídicos para llegar a una concordancia en temas meramente sociales y políticos. Es Peter Weiss quien en 1968 publica las *Notas sobre el Teatro Documento* además de otras conocidas obras de teatro documental, como *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat*, una joya del teatro dentro del teatro, que, después de que el director Peter Brook la llevara al cine en 1966, consagró a Weiss como el más polémico y experimental de los autores de su generación.

El Teatro documental de Weiss, a su vez, sigue la tradición del teatro político de Piscator, surgido durante un periodo políticamente crítico en Alemania, como lo fueron los años veinte. En 1929 el director alemán Erwin Piscator publicó *El teatro político*, donde analiza y explica los montajes que realizó durante su primera etapa en Alemania. Cesar de Vicente Hernando, uno de los más reconocidos investigadores del Teatro político en habla

hispana, comenta en un artículo titulado “La revolución estética de Erwin Piscator”, publicado por la revista de la Asociación de Directores de Escena de España:

El libro se compuso, siguiendo en buena medida el modelo de collage vanguardista, con materiales de diferente procedencia (textos de programas, artículos de prensa, protocolos, indicaciones de escénicas, planos, cuadros de montaje dramático, etc.) con diferentes tipografías y profusamente ilustrado (2001: 135).

Según De Vicente Hernando, el teatro político de Piscator, siguiendo los principios dadaístas, da forma a un teatro de estructuración sistemática donde se muestra la transformación social a partir del conflicto de la lucha de clases, la lucha de individuos ocupando un lugar en la producción de las condiciones materiales de existencia, condiciones definidas por la instauración del capitalismo que abre las puertas de la explotación.

En la Alemania de hoy, son muchos los creadores preocupados por el acontecer del Teatro documental; entre ellos destaca el director y artista plástico Roland Brus, reconocido por la creación de una nueva forma de teatro documental-ficcional.

Es una experiencia que pasa de la representación a la investigación. El teatro se convierte en el vehículo para descubrir otras formas de vida y contextos, y se abren nuevos microcosmos. La realidad es cada vez más compleja y el teatro busca reflejar ese movimiento, construyendo varios niveles de contenido y expresión, y a partir del uso de nuevas estrategias artísticas (Brus, 2009: 1).

Brus es el iniciador de muchas creaciones escénicas, entre las que destacan la fundación de la primera compañía teatral de gente sin casa en Europa, los “Ratten” (1992); asimismo, dio marcha al proyecto “aufBruch” (1995) en la cárcel de máxima seguridad de Berlín, donde se generaron obras teatrales, performances, muestras y la primera página web de prisioneros en el mundo. Para Brus, el teatro documental surgió “del hambre por una dosis de realidad”, convirtiéndose en la posibilidad de cuestionar a la sociedad alemana de la década de los ochenta que estaba en un estado de estancamiento.

En México, el Teatro documental es apenas conocido, incluso por el mismo gremio artístico, gracias por una parte al sistema de desinformación y por otra a los escasos estudios teatrales que sobre nuestro objeto de estudio se conocen. Sin embargo, es abordado a partir de los años setenta por varios dramaturgos mexicanos, entre los que cabría

mencionar a Jorge Ibargüengoita, Víctor Hugo Rascón Banda, Jesús González Dávila, Juan Tovar, Hugo Salcedo, entre otros. El Teatro documental de nuestros días se vislumbra como resultado de muchas vertientes; varios son los creadores que se asumen como documentalistas en la escena, algunos desde la dramaturgia, como Humberto Robles, con obras como *Mujeres de arena y Atenco somos todos*, o Javier Bustillos Zamorano, con *Teatro Clandestino*; mientras que otros que se sitúan en el punto mismo del acontecimiento, como lo manifestara Peter Weiss, y es el caso de activistas como Jesusa Rodríguez en el centro del país, o Mariana Chávez y el Colectivo Taltecan, que con una trayectoria de seis años consecutivos trabajando en Tijuana, han presentado obras como *Maquilando*, puesta en escena que habla de la explotación de las mujeres trabajadoras de la industria maquiladora, cuyo reparto fue conformado por verdaderas obreras de la maquila. Por otra parte, Héctor Bourges y Teatro Ojo, que entre muchos trabajos perfilados en la línea de la instalación y manipulación de objetos, llevó a cabo en 2007 el proyecto *SER* “Visitas guiadas: Intervenciones escénicas en la antigua sede de la Secretaría de Relaciones Exteriores en Tlatelolco”, dentro del cual se presentaron proyectos como *Contando borreguitos*: “Proyecto sobre archivos olvidados en la antigua sede de la SRE”. Igualmente, el maestro erudito Jorge A. Vargas, creador del proyecto Transversales, ha combinado el uso de la tecnología con varias técnicas de investigación escénica, para llegar a puestas en escena como *Amarillo*.

Lagartijas Tiradas al Sol es otra agrupación de gran trayectoria cuyo trabajo constituye un verdadero ejemplo de Teatro documental, pues por medio de puestas en escena como *Asalto al agua transparente*, *El rumor del incendio* y, de manera más reciente, *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, han expuesto diversos acontecimientos que afectan de manera directa el rumbo de la sociedad mexicana. Por medio de un nutrido cuerpo de investigación documental sobre cada caso particular, Lagartijas Tiradas al Sol ha analizado y resignificando los hechos y la historia.

La variedad de manifestaciones y formas estéticas, que arrojan proyectos enfocados en diversos ámbitos culturales, políticos, históricos, por mencionar algunos, tal como Roland Brus lo dijera, lleva a algunos directores a trabajar fielmente sobre el documento auténtico, mientras que otros mezclan de modo más equitativo los hechos reales con la ficción; “asimismo, hay obras con actores profesionales que dan la voz a los documentos o

testimonios; y otras en las que intervienen personas reales, especialistas de un fragmento de la realidad” (Brus, 2009: 1).

De este modo, alrededor de los estudios sobre el Teatro documental se distienden muchas cuestiones: ¿es documental una pieza inspirada en hechos reales? ¿Si es un hecho alejado de la ficción, no resulta paradójico su carácter ficcional al trasladarse a la escena o la literatura dramática? ¿Cuál es esa llamada *realidad* a la que hace referencia? ¿En qué sentido posee una tesis sociopolítica?

Los objetivos de esta investigación están encaminados a desentrañar estas cuestiones, así como las expuestas en líneas anteriores por medio de un análisis del Teatro documental, sus orígenes y fundamentos, con la intención de localizar dichas reflexiones en la obra de Vicente Leñero, *El juicio*, y en el material documental que la compone, utilizando como metodología para esto último algunas de las teorías referentes al análisis del discurso, que serán de utilidad para analizar la transformación de un documento en una pieza teatral.

En el marco de los estudios del discurso, Robert de Beaugrande en su apartado “La saga del análisis del discurso”, contenido en la compilación de Teun A. Van Dijk, *El discurso como estructura y proceso* (2000), hace una interesante reflexión en relación con la posición que actualmente ocupan los estudios del discurso como un área de investigación transdisciplinaria, por ser materia de investigación en áreas como la lingüística, la sociolingüística, la psicolingüística, la etnociencia, la sociología del lenguaje, la psicología clínica, entre otras.

A principios del siglo XX, algunas de las escuelas de estudios de la lengua de corte científico y formal decidieron desconectar el lenguaje del discurso, para estudiar el lenguaje por sí mismo, con lo que surgieron varios dominios, como la fonología, la morfología, la lexicología y la sintaxis; sin embargo, la escuela de corte funcionalista llegó a la conclusión de que era imposible estudiar el lenguaje a partir de un sistema de pautas y reglas que desconociera el discurso como una organización de palabras en frases y oraciones determinado solo por una sintaxis, pues también estaba decididamente determinado por el conocimiento que tienen los hablantes del mundo y su sociedad. De este modo, Beaugrande propone definir el lenguaje no como un sistema de signos, sino como “un sistema integrado con el conocimiento de los hablantes acerca del mundo y de la sociedad” (2000: 74). Así

también puede comprenderse por qué hasta hace muy poco el “análisis del discurso” pasó a formar parte del cuerpo de estudios académicos: la descripción de datos auténticos, es decir, los datos lingüísticos de este hombre conectado con su mundo, no se vuelve más desordenada y menos disciplinada, más bien se desordena cuando tratamos de desconectarlos al segmentarlos en unidades teóricas o al formular “reglas subyacentes” o “rasgos”. Ahora bien, esta denominada “saga de la ciencia” por Beaugrande (2000: 78), que como mencioné anteriormente se refiere a aquellas escuelas que desconectaron al lenguaje propiamente del discurso, lleva inserto un mensaje oculto: “La ciencia tiene poder, poder para decir cuáles han de ser las ‘verdades’, a quién le corresponderá decirlas y decidir lo que significan, y quién ha de aprenderlas y dónde” (Beaugrande, 2000: 79).

Josep M.^a García-Bores Espí (1996: 341), desde una perspectiva crítica e interpretativa, señala que algunas corrientes ideológicas, como el positivismo, se encargaron de instaurar la existencia de cierta “interpretación verdadera y correcta” de la realidad, ignorando con ello el marcado subjetivismo con el que la experiencia humana se desarrolla. Estos criterios absolutos en relación con los modos de conducirse y en específico con la manera de utilizar el lenguaje y el discurso explicarían la existencia dominante de un poderoso discurso legitimador sobre los modos de comportamiento humano, así como la coexistencia de algunos cuantos que han acuñado dicho poder, es decir, aquellos que deciden la manera “correcta” de articular estos discursos, apropiándose de ellos. Así, políticos, demagogos, burócratas y explotadores “han usado el discurso para apropiarse del poder y asegurárselo” (Beaugrande, 2000: 82).

La propuesta, por lo tanto, consistiría en la desarticulación de estos discursos hegemónicos que refuerzan el poder de ciertas “verdades absolutas” y que mantienen a las clases opresoras en la cima de la pirámide; para ello habría que analizar el discurso instalado en la interacción humana, tal como propone Beaugrande, y con base en ello idear “estrategias alternativas de integración y cooperación cultural” (2000: 101), estrategias como aquellas desarrolladas por parte de algunas tendencias teatrales, en este caso, el Teatro documental.

De este modo, comenzaré por llamar objeto-documento a toda aquella entidad material que forme parte del cuerpo documental y que por su misma naturaleza referencial con un hecho determinado sea puesta en escena o conforme la obra de teatro. La definición

que utiliza Anne Ubersfeld (1998) en sus estudios sobre semiótica del teatro para definir el “objeto teatral”,³ junto con la relación signo-representación de Umberto Eco referida anteriormente, me han llevado a definir el objeto-documento como aquel instrumento tangible que cumple con una función nominal y es susceptible de representar algo, de aquí su naturaleza implícita de signo. De este modo, la presencia del documento dentro del fenómeno teatral lo convierte en un objeto testimonial, hasta cierto punto tangible, que ejerce una función nominal y además adquiere un doble discurso semiótico: el que proviene de su naturaleza documental –la representación de un hecho o suceso– y el adquirido como objeto en movimiento de transición dentro de la obra teatral.

Así pues, el objeto-documento que analizaré en el transcurso de la presente investigación consta de una versión original de las actas taquigráficas del jurado popular realizado a León Toral y Concepción Acevedo de la Llata, titulado *El jurado de Toral y la Madre Conchita (lo que se dijo y lo que no se dijo en el sensacional juicio)*, que fuera publicado por Alducín y De Llano, A. en P. en 1928, fecha que, sin embargo, la edición no consigna. Con base en ello, la cuestión principal se delinea notoriamente: ¿de qué modo este objeto-documento se transcribe y resignifica en el teatro? ¿Cuál es el objetivo de un autor como Vicente Leñero para escribir Teatro documental? ¿Qué discursos se exponen entre el objeto-documento y la obra *El Juicio*? La tarea de realizar un estudio orientado a un teatro de tipología casi única, poco conocido, poco definido, pero construido con base en una realidad que puede competir a una mayoría, equivale a un análisis discursivo del mismo.

Hoy en día, nos encontramos inmersos en medio de un huracán donde los grandes descubrimientos científicos han modificado en gran medida la manera de concebir e interactuar con el mundo, donde las teorías del psicoanálisis han instaurado una nueva concepción sobre los procesos psicológicos y sociales de un hombre que no está solo sino que cuenta con un inconsciente, donde la industrialización y el desarrollo de la tecnología crean nuevos contextos desapareciendo otros, y donde la sobrepoblación conduce a millones de personas hacia un cambio de nación y cultura; donde los mass-media, el acceso

³ Donde objetos son “...los cuerpos de los comediantes, los elementos del decorado, los accesorios...unos y otros merecen el nombre de objetos...definíamos al *objeto* teatral, en su estatuto textual, como aquello que es sintagma nominal, no-animado y susceptible de una figuración escénica” (1998: 137-138).

a la información y el irrefrenable consumismo dan lugar a fenómenos de homogeneización humana; donde las grandes potencias, infladas por un poderío político y económico, se esfuerzan por ampliar su condición aplastante, dando lugar a la existencia de naciones cada vez más oprimidas; donde la llamada *cultura de la violencia* no sólo es parte de nuestra historia, sino que ahora adquiere el término de *cultura*. Situados en una época donde nacemos y morimos envueltos en un mercado capitalista, siempre en circulación y expansión, mientras nos atiborramos de comida rápida, progreso y desarrollo hasta atragantarnos, me parece emergente salir al encuentro de nuevos lenguajes activos, e incidentales en apariencia, lenguajes que trasladen la realidad de los hechos a un terreno, no sólo de reflexión y análisis, sino de acción y transformación; asimismo, me parece importante elaborar los ecos argumentativos que rescaten tales representaciones, a efecto de adquirir posturas de discernimiento que funcionen como un mapa de refuerzo para no extraviar nuestras facultades en el camino, y para que podamos recordar que antes de ser etiquetados como mercancía hecha en serie éramos individuos capaces de ejercer nuestro propio discurso con libertad y criterio:

Finalizando el siglo XX una serie de acontecimientos artísticos y políticos han renovado la atención hacia la responsabilidad política del artista, el activismo y las estrategias de resistencia en las artes. Una parte importante del arte escénico en Latinoamérica ha estado marcado por la señalización de estas problemáticas, como elección natural para una práctica que ha buscado sostenerse en la acción independiente, al margen de los mecanismos y discursos de poder. Y si bien en este continente hemos vivido complejos procesos de complicidad civil, de miedo y perplejidad ante el ejercicio impune del horror; también es cierto que existe un relato de gestos que asumieron el riesgo para romper la inercia y el silencio (Diéguez, 2007).

Así pues, este trabajo de investigación está orientado al rescate de una obra de Teatro documental, que en el momento de su concepción se atrevió a desafiar el sistema hegemónico imperante en México con la finalidad de ofrecer una versión sobre la situación del país en ámbitos de la justicia durante un periodo que sucede a la legislación de la Constitución de 1917. La obra *El juicio* es un material de tendencia subversiva que viene a recordarnos algunos de los modos y procedimientos sobre los que fue erigiéndose un imperio gubernamental que perduraría por 71 años seguidos y que recientemente ha vuelto a tomar la presidencia del país.

De este modo, la primera parte de este trabajo está destinada a dar cuenta de los orígenes del Teatro documental de Vicente Leñero, así como a establecer reflexiones y teorías en torno a los procesos de transición por los que atraviesa el objeto-documento para convertirse en una obra de teatro. En la segunda parte, abordaremos directamente algunos fragmentos textuales del objeto-documento y la obra *El juicio*, con la intención de analizar los discursos inmersos en ellos, para encontrar y describir los métodos, procedimientos y objetivos que transformaron un texto jurídico en un texto propiamente teatral.

PRIMER CAPÍTULO: VICENTE LEÑERO Y EL TEATRO DOCUMENTAL

I. DRAMATURGO Y PERIODISTA

Justo en el momento en que me encontraba preparando parte de este material de investigación, durante una estancia en la Universidad Complutense de Madrid, me enteré de fallecimiento del maestro Vicente Leñero en la ciudad de México el 3 de diciembre de 2014. La noticia me dejó de una pieza mientras sentía pasar cual ráfaga de viento madrileño, frío y repentino, vi volar y alejarse aquella entrevista que estaba por conseguir con el maestro Leñero al regresar a México y que yo esperaba terminaría por aclararme algunos puntos de opalescencia sobre su Teatro documental. Así, sin despedirse mucho, se fue nuestro escritor, él mismo declaró varias veces que no le era tan placentero hablar en público; y de modo escurridizo, como muchas veces tuvo que hacerlo para escapar del discurso demagógico de aquellos que pretendieron censurarlo, se fue de este mundo sigilosamente para no volver más. La sencillez que lo caracterizaba, el hambre por escribir, la honestidad para comunicar una noticia, la creatividad y versatilidad reflejadas en su obra completa, la buena mancuerna de trabajo que encontró en su esposa Estela, la reflexión provista en sus letras, una reflexión que claramente comenzaba en él y se extendía al receptor hipotético, ello lo colocan en un lugar ocupado por muy pocos dramaturgos, escritores y periodistas; Vicente Leñero, lleno de ingenio y de marcado estoicismo, supo hacer malabarismos con más de una disciplina en el arte de escribir.

Periodista, dramaturgo, novelista, escritor de guiones para cine, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua desde 2010, Vicente Leñero nació en Guadalajara Jalisco el 9 de Junio de 1933 en el seno de una familia católica, religión que terminará por dotar de vida y contexto una gran parte de su obra escrita. Antes de incursionar como escritor, estudió ingeniería civil en la Universidad Autónoma Nacional de México, un poco empujado por su padre y otro poco por la convicción de que estudiar letras era: “condenarme a ser un teórico de la literatura. Además era provocar la burla, no ser nada, morirme de hambre. Por eso, y por las matemáticas, ingresé a Ingeniería” (Leñero, 2006). Sin embargo, también gracias a su padre tiene acceso a una biblioteca muy amplia y desde muy joven empezó a escribir con la finalidad de que sus textos fueran leídos y aprobados

por su progenitor, al igual que los de su hermano Armando, como síntoma de desempeño e inteligencia. Posteriormente ingresará a estudiar periodismo en la escuela Carlos Septién García y en 1956 obtiene una beca para cursar un diplomado en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid. “El diplomado resultó un curso intensivo de adoctrinamiento franquista. Mi suerte fue conocer a Gonzalo Torrente Ballester, un notable escritor, clave en mi vida” (Leñero, 2006: 10). A pesar de trabajar poco tiempo como ingeniero civil, ello le valió para escribir una de sus novelas más conocidas que después será llevada al teatro y cine *Los Albañiles*, con la que obtiene el Premio Biblioteca Breve Seix Barral en 1963, y que prácticamente recrea una parte de su vida como ingeniero civil y retrata de manera contextual, las condiciones bajo las que viven los albañiles y obreros de la construcción en México. En diversas entrevistas Leñero relata que la novela está inspirada en su experiencia haciendo el servicio social en ingeniería sanitaria, “Entré a una compañía de instalaciones sanitarias y me fue mal, sufrí la aspereza de los albañiles, que son duros, y como me veían como un ingeniero inexperto, me ponían unas sanjueneadas terribles. De esos recuerdos quería hacer pequeños cuentos” (Leñero, 2013: 1). En otra entrevista confiesa: “Fue una venganza por lo mucho que me hicieron sufrir. Cuando la llevé al teatro, un maestro de obras gritó a bocajarro que mi obra era ‘un insulto a la dignidad de los trabajadores de la mezcla y la cuchara’. Insistía en que no todos eran borrachos ni asesinos. Tenía razón” (Leñero, 2006: 11).

Leñero cursó talleres con maestros como Juan José Arreola, Arturo Souto y Ramón Xirau. En 1961, tras escribir la novela *La voz adolorida*, fue invitado por Sergio Galindo a publicar en la editorial de la Universidad Veracruzana y así pudo liberarse de hacerlo en la conocida editorial católica JUS. En el ambiente periodístico escribió como reportero para la revista *Claudia*, como columnista en el periódico *Excélsior* y posteriormente, en 1972, comenzó a dirigir la llamada *Revista de Revistas* del *Excélsior*. Es por medio de esta revista que Leñero empieza a relacionarse con personalidades como Jorge Ibargüengoitia, Eduardo Lizalde, Carlos Monsiváis, Luis de Alba y sobre todo con el director del periódico *Excélsior*, Julio Scherer García, con quién posteriormente fundaría una de las revistas más importantes de México, el semanario *Proceso*.

La apertura de *Proceso* surge a partir de un suceso conocido como “el golpe a *Excélsior*” que consiste en la salida de Julio Scherer como director del periódico el 8 de

Julio de 1976, así como varios de sus colaboradores, gracias a un “golpe” al medio informativo dado por el cooperativista Regino Díaz Redondo y en realidad orquestado por el entonces Presidente de la República, Luis Echeverría Álvarez. Respecto a este histórico golpe del gobierno contra un medio de comunicación mucho se ha escrito, incluso de manera reciente fueron difundidos los cables de Wiki Leaks, donde el entonces embajador de Estados Unidos, Joseph John Jova, revela que Scherer había contribuido a legitimar el gobierno de Echeverría. Pero la historia oficial es inicialmente relatada por Vicente Leñero en su novela *Los periodistas*, publicada dos años después del golpe, en 1978.

No he querido recurrir a lo que algunas corrientes tradicionales se empeñan en dictaminar cuando se trata de trasladar a la “ficción” un episodio de lo que llamamos la vida real: disfrazar con nombres ficticios y con escenarios deformados los personajes y escenarios del incidente. Por el contrario, consideré forzoso sujetarme con rigor textual a los acontecimientos y apoyar con documentos las peripecias del asunto porque toda la argumentación testimonial y novelística depende en grado sumo de los hechos verdaderos, de los comportamientos individuales y grupales y de los documentos mismos (Leñero, 1992: 9).

No es la primera vez que Leñero emplea sus dotes periodísticas para crear una historia apegada a la realidad de los hechos y desde su trinchera, sin embargo, la peculiaridad de esta novela es que fue escrita al calor de los acontecimientos y utilizando en efecto los datos y nombres reales de los implicados. El modo en que los eventos se van desarrollando uno a uno, narrados de un modo hasta cierto punto jocoso e irónico, van abriendo una tras otra, las puertas a la madriguera de un aparato gubernamental e institucional cargado de corrupción, medias tintas y censura hacia los medios de comunicación. El periodo de Echeverría que supuestamente se presumía como un gobierno populista y a favor de las clases trabajadoras, los estudiantes y los intelectuales, un gobierno que trataba aparentemente de lavar las heridas de lo recientemente ocurrido en el 68, termina por traslucirse como un periodo donde prevalece la censura y la dominación de los medios informativos a favor del discurso presidencial. A través de *Los periodistas* podemos vislumbrar a un Echeverría que pretende extender su poder, a unos meses de concluir su sexenio, por medio de la instauración de un imperio de medios informativos que den cuenta solo de la historia oficial de los acontecimientos del país; y a un Julio Scherer implacable, un periodista auténtico, el líder que está más allá del miedo y cuya sobrada

inteligencia y perspicacia lo llevan a trascender el golpe a *Excélsior*. Todo plagado del contexto periodístico, intelectual, político, institucional y popular de la época.

La historia De Vicente Leñero como subdirector de la revista *Proceso* es parte de la historia de México en materia política desde finales de los años setenta hasta casi entrado el nuevo siglo. Por más de veinte años *Proceso* se mantuvo en la cúspide en materia informativa, el mismo Leñero comenta: “La investigación era parte de nuestro periodismo, no tratábamos de hacer un periodismo partidista sino uno que buscaba desentrañar la realidad. Este en consecuencia era un periodismo de izquierda...” (Concheiro y Rodríguez, 2014: 1). “Mi mayor disputa con los reporteros era luchar por que se apegaran a la verdad y no tomaran partido. Nunca confundimos los dos terrenos: información y subjetividad” (Leñero, 2006: 15). Cuando recibió el Premio Manuel Buendía a la trayectoria periodística en 1994, dijo utilizando sus dotes de escritor:

El quehacer periodístico es talacha de urgencias, neurosis de presente, pasión por el instante que nos parece eterno a la hora de dar con la noticia y atrapar el secreto de un gran descubrimiento, pero que se diluye pronto [...] la noticia de hoy sólo dura ese día; se volverá envoltorio al otro, o trapo para vidrios, o cenizas o basura (Leñero, 2014: 19).

En muchas entrevistas, el periodista menciona también las constantes amenazas de muerte e intentos de soborno que recibió la revista *Proceso* por parte de los diferentes círculos de poder en diferentes momentos con la finalidad de que no se publicasen ciertos artículos o por lo menos no se les “cargase la mano” y él mismo menciona el hecho de haber tenido que escribir y publicar en una época en que la libertad de prensa era mucho más estrecha de lo que es en la actualidad. “Nacimos como un medio contestatario del poder y hacíamos público lo que no se conocía. Nuestro aliento era hacer un periodismo agresivo, independiente; y en la cúpula sabían que si nos ofrecían chayote, los denunciaríamos” (Leñero, 2006: 15). Así, desde el primer número que empieza por evidenciar el golpe de Echeverría, pasando por aquel “no pago para que me peguen” de José López Portillo que terminó por suspender toda publicidad a *Proceso*, se fueron suscitando diversos enfrentamientos con los tronos presidenciales, de forma tal que incluso el mismo Vicente fue mandado llamar por Salinas de Gortari antes de comenzar su sexenio para cuestionarle de qué modo podría *Proceso* “trascender a Julio Scherer”, extendiéndole como subtexto la invitación a algún tipo de traición como antes lo hiciera Regino Díaz

Redondo en *Excelsior*, a lo que Leñero respondió: “Es totalmente imposible. *Proceso* es Julio Scherer” (2014: 30) y en la crónica replica “me enojó muchísimo que Salinas me tratara de pronto como a un Regino cualquiera” (2014: 30). De este modo, la revista *Proceso* se convirtió en uno de los medios de comunicación más serios del país, mucho de lo oculto fue puesto a la luz a través de sus reporteros “*Proceso* coadyuvó a destapar el autoritarismo, la corrupción, el narcotráfico, el cacicazgo, los reporteros asesinados, el enriquecimiento de los gobernantes. Trataron de silenciarnos, pero nadie nos mató y pudimos seguir” (Leñero, 2006: 16).

Aunque, según el propio Vicente Leñero, su verdadera vocación era la de escritor, su trabajo como periodista le imprimió un sello particular a su escritura en la novela, el cine y el teatro, siempre de un realismo exacerbado, siempre apegado a los acontecimientos de la realidad, siempre de una estructura arriesgada pero sin alejarse demasiado de la ficción que hacía del acontecimiento una historia, leíble, posible y creíble. “Fue fundador del teatro documental” dice la dramaturga y conductora Sabina Berman en una entrevista para el periódico *El Universal*, el día del fallecimiento del escritor. Lo cierto es que su primera obra de teatro, *Pueblo rechazado* escrita en 1968, inicia su etapa como escritor de Teatro documental en México.

Pueblo rechazado relata la historia de Lemercier, un monje de la orden benedictina que trató de incorporar el psicoanálisis en un monasterio de México durante los años sesenta, como una medida ante el daño psicológico que presentaban varios monjes al ingresar a la orden monástica. Como el psicoanálisis estaba prohibido en ese entonces por la Iglesia, se produjo un gran escándalo y Lemercier se vio obligado a renunciar de la orden junto con su grupo de monjes. Leñero conoce a Lemercier cuando toma una celda en el monasterio para escribir la última parte de su novela *Los albañiles* y posteriormente, en 1967, vuelve a entrevistarle un poco antes de la condena que le es impuesta al ex monje por el Santo Oficio, con este material, escribe la obra de teatro.

En su libro *Vivir del teatro* (2012) Leñero relata su impulsivo salto de la novela al teatro tras una conferencia de prensa que dictó Lemercier luego de cortar todo vínculo con la Confederación Benedictina, y decidir formar una nueva comunidad laica “unidos por una confianza común en el medio técnico del psicoanálisis”, comunidad que llevaría el nombre de Emaús, que significa “pueblo rechazado”.

El tema y el ambiente imponían el género: los hábitos de los monjes, los cantos en gregoriano, la posible escenificación de una misa, el conflicto mismo parecían elementos reunidos ex profeso para una pieza dramática, quizás un auto sacramental moderno. Quizá... Dudaba (Leñero, 2012: 23).

Tras escribirla una de las primeras objeciones que recibió por parte de uno de sus amigos, Ramón Xirau, fue su carácter periodístico, es decir, el peligro que implicaba montar una obra en medio del reciente escándalo de los hechos.

También yo estaba en pañales en cuestiones de teatro documental. Mi conocimiento de Brecht era muy insuficiente y nada sabía entonces de Piscator, de Peters Weiss, de Hochhuth, de Kipphardt. La única influencia de *Pueblo rechazado* era *Asesino en la catedral* de Eliot. Recordaba la magnífica puesta en escena de José Luis Ibáñez en los jardines de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Iberoamericana (Leñero, 2012: 24).

Sin embargo, el mismo José Luis Ibáñez rechazó la propuesta de montarla después de leerla pues su composición no reunía los elementos básicos que caracterizaban al auto sacramental. Después de reescribir algunas escenas de *Pueblo rechazado* que no sólo tenían que ver con la composición genérica, sino con otras observaciones de Ibáñez, Leñero le llevó la obra al director Ignacio Retes luego de ver su versión del *Galileo Galilei* de Brecht. Antes de leerla, tras enterarse por el mismo Leñero, sobre la negativa de Ibáñez para montarla, Retes le comentó: “No le haga caso a esa gente, José Luis Ibáñez vive perdido en el Siglo de Oro. Él no sabe de este tipo de teatro” (Leñero, 2012: 26). A Retes realmente le gustó y entusiasmó la obra y contagió a Enrique Lizalde para protagonizar e invertir dinero en el montaje; ambos iniciaron los trámites para escenificar la obra en el teatro Xola dentro del programa cultural de la XIX Olimpiada. Muy a pesar de los obstáculos que encontraron en el camino para su estreno, relacionados con la naturaleza periodística del contenido alusivo a sucesos recientes, *Pueblo rechazado* fue estrenado en el teatro Xola el 15 de octubre de 1968, pocos días después de los sucesos del 2 de octubre. Por esos mismos días, Leñero estaba de viaje por Europa con Estela gracias a una beca Guggenheim.

En Milán nos enteramos de la toma de la Universidad por el Ejército. En Pollensa, en casa de José Donoso, supimos de la masacre del 2 de octubre en Tlatelolco. Cuando en noviembre regresamos a México, el movimiento estudiantil agonizaba en la cárcel y *Pueblo rechazado* cumplía tres semanas de haberse estrenado en el Xola, en pleno furor olímpico (Leñero, 2012: 33).

La temporada fue un éxito total y el teatro estuvo abarrotado; esto llevó al grupo a conformar lo que se venía masticando en los ensayos, una compañía teatral que presentara obras testimoniales, que “renovara desde sus cimientos el panorama de la escena mexicana”, Enrique Lizalde era el más elocuente, el movimiento, el grupo, se haría llamar Teatro Documental. La temporada cerró con el teatro lleno a pesar de las críticas como las que el propio Leñero recibió de eruditos como Rodolfo Usigli, de esta experiencia se desprenden distintas versiones del propio Vicente; en una entrevista cuenta que a la salida Usigli le comentó: “Ese es teatro como el de los alemanes. Rompe con la tradición del teatro aristotélico” y que después de ir por unos tragos ese mismo día volvió a comentarle “El teatro alemán ha traicionado el realismo” (Leñero, 2013: 3). Sin embargo en sus memorias narra que al terminar la obra, mientras fumaba un cigarrillo, el maestro le dijo: “No me informaron mal. Su obra funciona aunque éste no es el teatro en el que yo creo. Me gustaría que habláramos” (Leñero, 2012: 35), luego entre el whisky y los bocadillos le habló de la importancia de rescatar el realismo mexicano y su base aristotélica, aquel teatro existente “antes de dar el salto al absurdo o a ese teatro que gente como Piscator o Peter Weiss habían propagado por Europa y ahora contagiaba América” (Leñero, 2012: 35). En esta última narración Leñero explica de manera muy lúcida lo que no terminaba por convencer a Usigli; reconocía que era una obra con virtudes, las formas de teatro documento o político alcanzaban fácilmente una favorable respuesta, la crítica residía en el periodo de vida de la obra, habría que pensar qué pasaría con ella una vez rebasado el impacto periodístico.

En 1970, empujado por el grupo de Teatro Documental que encabezaba Enrique Lizalde, Leñero escribe la obra de teatro *Compañero*, inspirada en *El diario del Che en Bolivia*, y en otros documentos de consulta; la obra, a pesar de ser dirigida por José Solé y actuada por el propio Enrique Lizalde y Ofelia Guilmáin, constituyó un rotundo fracaso que casi termina por diluir al grupo. En *El Día*, Miguel Guardia escribió “*Compañero* es un reportaje superficial y plano que no atañe nada a lo que todos hemos leído; obvio y tan ingenuo que la acción está ‘vendida’ desde el principio” (Leñero, 2012: 63) y a él se sumaron críticas determinantes y rara vez halagadoras que provocaron, entre otras cosas, pocas entradas en taquilla, desavenencias en el grupo y el cierre de temporada con apenas

veintisiete representaciones. “El fracaso de *Compañero* puso en peligro de muerte a Teatro Documental. Ni Sergio Bustamante ni Héctor Gómez ni Carlos Fernández quisieron saber de nuevos proyectos. Quedamos en el grupo Enrique Lizalde, Carlos Bracho, Aarón Hernán y yo” (Leñero, 2012: 68). El grupo volvió a reunirse meses después del cierre de temporada, ahora para abrir un centro de investigación y de trabajo para Teatro Documental en la unidad artística del teatro Coyoacán, todos invirtieron en la restauración sobre todo de la sala teatral, pero nuevamente surgieron las rencillas dentro del grupo, sobre todo devenidas del carácter autoritario de Enrique Lizalde, del que según Leñero, todos se quejaban, y que había hecho desertar a Ignacio Retes, Guillermo Murray y José Carlos Ruíz antes del montaje de *Compañero*. Ello provocó que todos desertaran al final y que únicamente Lizalde permaneciera en el Centro Documental que se estrenó con una obra de José María Fernández Unsáin, *Los Rosenberg no deben morir*: “Después de la noche del estreno no volví al Coyoacán y dejé de ver a Enrique durante años. Teatro Documental había muerto definitivamente” (Leñero, 2012: 71).

Pero el teatro documento de Leñero no había llegado al punto final, antes bien, apenas comenzaba. Como dramaturgo estaba al inicio de una gran carrera, después de *Pueblo rechazado* y antes de *Compañero*, había escrito la adaptación para teatro de su novela *Los albañiles* y posteriormente otra adaptación de su novela *Estudio Q*, titulada *La carpa*, que luego se convertiría en el conocido guion cinematográfico mexicano filmado en 1980, *Misterio*. Después le seguirían, *El juicio*, *Los hijos de Sánchez*, *La mudanza*, *Alicia tal vez*, *Las noches blancas*, *La visita del ángel*, *Martirio de Morelos*, *¡Pelearán diez rounds!*, *Señora*, *Jesucristo Gómez*, *Nadie sabe nada*, *¿Te acuerdas de Rulfo*, *Juan José Arreola?*, *Hace ya tanto tiempo*, *El infierno*, *Dramaturgia de Clotilde en su casa de Jorge Ibargüengoitia*, *La noche de Hernán Cortés*, *Todos somos Marcos*, *Los perdedores*, *¡Gol!*, *Caminata*, *El fílder del destino*, *Que pronto se hace tarde*, *Don Juan en Chapultepec*. Una parte de su obra dramática está escrita en un estilo documental, periodístico o testimonial.

La descalificación y la censura, así como el tener que lidiar con la eterna indeterminación y con las medias tintas de autoridades burocráticas encargadas de autorizar sus obras, fueron parte del pan que, para cada estreno, el dramaturgo tuvo que masticar: “En el teatro fue donde viví particularmente un ambiente censor, porque todas mis obras eran censuradas” (Concheiro y Rodríguez, 2014: 1). Ya en el estreno de su primera obra,

Pueblo rechazado, Usigli le había advertido “Si usted ama el teatro lo suficiente como para soportar este maldito medio, si no deja de escribir pase lo que pase, le digan lo que le digan, se hará dramaturgo. De otro modo olvídelo. Escribiendo novelas la pasará mejor” (Leñero, 2012: 35).⁴

En 1972 Leñero publicó la adaptación del libro del antropólogo Oscar Lewis *Los hijos de Sanchez*, por petición del mismo autor, que constituyó según narra Leñero en sus memorias, una de las tareas más difíciles de escribir y para lo cual se retrasó más de un año en terminar, lo cual llenó de indignación a Lewis ante los “la tengo casi lista” de Leñero; lo más irónico del caso es que Lewis nunca llegó a conocer la versión teatral de su estudio antropológico sobre los Sánchez, pues murió de un infarto en diciembre de 1970 en la ciudad de Nueva York, justo después de que Leñero tuviera listo el borrador para empaquetarlo y enviarlo. Fue la esposa de Lewis, Ruth quien dio banderazo al dramaturgo para que publicase y estrenase la obra, no sin antes hacer unas correcciones que ella, sin ser experta en el teatro y sus convenciones, consideraba pertinentes a la línea de Lewis. El camino hacia el estreno de la obra dirigida por Ignacio Retes se tornó sinuoso nuevamente. La obra había sido plenamente aceptada en el teatro Hidalgo del Seguro Social por el titular responsable de los teatros, Federico Mastache, bajo las expresiones “Nos cae de perlas porque es el tipo de teatro que queremos presentar en las salas del Seguro [...] el Hidalgo no está ahora comprometido con nadie y –de ser así– le daríamos preferencia a los *Hijos de Sánchez*” (Leñero, 2012: 126).

Sin embargo, semanas después la obra fue rechazada por Griselda Álvarez, encargada de la Jefatura de Prestaciones Sociales, y su equipo de expertos, Carlos Solórzano, Guadalupe Dueñas y Luis Reyes de la Maza, todos ellos concedores y personas de la confianza de Leñero. No dieron razón alguna. Finalmente consiguieron espacio en el teatro Jorge Negrete, pero fue esta vez la Oficina de Espectáculos la que empezó a pretextar simples fallas de ineficiencia burocrática para dar la autorización a *Los hijos de Sánchez*, después de muchas vueltas e intentos para entrevistarse con el jefe de Espectáculos, Mario Álvarez, éste aceptó recibirlos luego de una serie de denuncias en la prensa que Retes ya

⁴ Según me lo ha hecho ver la maestra Adriana Rovira en sus observaciones al presente trabajo, sería de gran importancia revisar a mayor profundidad las condiciones de censura que los autores dramáticos vivieron a mediados del siglo XX en México. Considero pertinente la realización de dicho trabajo, que por cuestiones de espacio quedará pendiente en esta investigación.

había iniciado. En la entrevista, Retes trató primero de dialogar con Álvarez acerca de lo importante que sería para él, como funcionario, no censurar una obra, cuya versión original ya había superado mil atentados. Álvarez explicó calmadamente, haciendo uso de sus dotes de burócrata en turno, que los problemas con la obra no eran de tipo social, ni político, que el libro de Lewis era:

Un estudio, hecho hace diez años. Las cosas han cambiado mucho desde entonces para acá. El país ha progresado. Ya no se ve esa pobreza que describe el señor Lewis. La gente vive mejor. Han desaparecido esas vecindades. Se ha abatido mucho el desempleo. Hay más educación, más atención médica, más trabajo, más optimismo (Leñero, 2012: 133).

Finalmente Álvarez argumentó que la obra estaba llena de malas palabras y escenas obscenas y esa era la razón para retrasar su aprobación, Retes se comprometió a quitar la mitad de ese lenguaje altisonante y suavizar las escenas sexuales con tal de llegar al estreno, pero Álvarez puso como condición además la supervisión de los ensayos, incluso por él mismo, tarea que llevó a cabo y que no era la primera ni la última vez que sucedía con una obra de Leñero. La obra se estrenó el 21 de julio de 1972.

En *Martirio de Morelos*, publicada en 1981, el dramaturgo pone en juego a uno de las principales figuras heroicas de Independencia en México, José María Morelos, en una entrevista cuenta: “Había encontrado unos documentos del final de la historia de Morelos, en los que Morelos se retracta de todo lo hecho. Entonces yo escribo una obra sobre eso y se me vienen encima un montón” (Concheiro y Rodríguez, 2014: 1). En sus memorias cuenta que la idea de escribirla surgió tras tropezar con una reflexión acerca de lo naturalmente teatral que resultaban los procesos legales y políticos: “Acusación y Defensa peleando a muerte dentro de un escenario único” (Leñero, 2012: 226), de ahí que abundaran las obras “inspiradas en juicios celebres” y narra como ejemplo el juicio a Juana de Arco, el teatro policiaco de Agatha Christie, las obras de Heinar Kipphardt y Peter Weiss; en el teatro mexicano el *Felipe Ángeles* de Elena Garro y la obra de su propia autoría *El juicio*. Esto lo hizo pensar en elaborar una serie de obras que dieran cuenta de algunos juicios teatrales de la historia de México. Decido a comenzar por el periodo de Independencia, en su camino hacia lo que había concebido primero como el juicio a Hidalgo, encontró en Morelos un personaje de tratamiento más dramático. Apoyado por un par de libros que le prestó su amigo López Lara publicados por la Secretaría de Educación Pública en 1927, el

tomo VI de la colección de Hernández y Dávalos y otros documentos, Leñero nos cuenta que leer sobre la historia de los últimos días de Morelos lo sacudió:

Imposible descubrir si Morelos se doblegaba y terminaba delatando a sus compañeros por auténtico desengaño o por temor a la muerte y a la condenación eterna. Imposible saber si los documentos que describían su retracción habían sido amañados por sus verdugos para presentar un Morelos al gusto de los vencedores (Leñero, 2012: 228).

La obra estuvo terminada en marzo o abril de 1981 y esta vez decidió publicarla antes que montarla. Lo peculiar del lanzamiento de *Martirio de Morelos* fue que la edición de veinte mil ejemplares apareció en noviembre de 1981, dos meses luego de que fuera destapado Miguel de la Madrid como sucesor de López Portillo para el siguiente sexenio. Miguel de la Madrid era un ferviente admirador de la figura de Morelos, gracias a sus estudios de primaria y secundaria en el Cristóbal Colón, donde también Leñero había estudiado, y donde recibieron verdaderas doctrinas de enseñanza de la figura de Morelos, dictadas por el maestro de historia Federico Müggenburg. De la Madrid, campeón de oratoria en esos años de estudiante, figurando en festejos y celebraciones patrias mediante la pronunciación de soberanos discursos, llamaba ahora al héroe de la Independencia: “organizador excepcional, genio militar y legislador visionario” (Leñero, 2012: 230). Un año antes, en 1980, siendo aún secretario de Programación y Presupuesto, De la Madrid había mandado elaborar una edición especial sobre Morelos: “cien ejemplares en piel y mil quinientos en pasta rígida que el secretario [...] distribuyó como obsequio al finalizar el año” (Leñero, 2012: 230), uno de los cuales había obsequiado a Julio Scherer, quien a su vez dio generosamente como regalo a Leñero en 1981 y de cuyas páginas el dramaturgo seleccionó una imagen para insertar en la portada de su propia publicación. Durante su campaña, De la Madrid expresó su “entusiasta fervor por Morelos”, aludiéndolo como “modelo de estadista y figura clave de identidad nacional”. De este modo, a finales de noviembre de 1981 mientras De la Madrid empapelaba la ciudad completa con carteles y posters de la figura de Morelos acompañada de sendos discursos del candidato: “De Morelos, los mexicanos hemos aprendido que se da la vida si es preciso por la Independencia nacional y por la formación de las instituciones” (Leñero, 2012: 231); *Martirio de Morelos*, a la par, empezaba a distribuirse y a circular en las librerías. Leñero aduce todo ello a una mera casualidad; su obra se había escrito seis meses antes del destape presidencial.

Para el montaje de *Martirio de Morelos*, Luis de Tavira asumió la dirección y el reparto estuvo conformado por Juan José Gurrola, Ignacio Retes, Claudio Brook, Arturo Beristáin y otros actores integrantes del taller de teatro épico. El magnánimo montaje creado por Tavira preparado en el teatro Juan Ruíz de Alarcón, que incluía batallas sangrientas, nubes de hielo seco, caballos y mucha gente, música compuesta por Luis Rivero, disparos de cañón, redoble de tambores, y escenografía de José de Santiago, estaba preparado para estrenar el 17 de septiembre de 1983. Mas no obstante, estaba lejos de escapar de un ambiente mediático y censor, y así, el director llegó el 14 de septiembre con la noticia de que la UNAM iba a prohibir el estreno de *Martirio de Morelos*. Tavira convocó a una junta para dar la noticia a la que no solo llegaron los implicados, sino además otros amigos del medio escandalizados por la noticia entre los que se encontraban Héctor Mendoza, Alejandro Luna, Julieta Egurrola, Fernando Balzaretti, el director español Juan Antonio Hormigón, actores de El Galpón y el mismo Luwik Margules que en ese entonces era director del CUT. De manera inmediata se formó una comisión de ocho para ir a Rectoría, mientras que los actores del taller de Teatro Épico permanecían en posesión del Juan Ruíz de Alarcón y las oficinas de la Dirección de Teatro, para evitar que la escenografía fuera desmontada por los empleados. Como no encontraron a los responsables en rectoría, es decir, al rector Rivera Serrano o al secretario Aguilar Villanueva, se trasladaron a la casa del coordinador de Extensión Universitaria y jefe máximo de Tavira, Alfonso de María y Campos, quien de manera muy penosa les dijo que la orden venía de arriba, no aclaró más, Tavira le extendió su renuncia y todos se marcharon sin una certera respuesta. De regreso al Juan Ruíz de Alarcón esa misma noche, el grupo de los ocho encontró acrecentado al grupo de apoyo que esperaba en las instalaciones “más de doscientas personas del medio teatral [...] a ofrecer su apoyo” (Leñero, 2012: 246). El 15 de septiembre, Fernando Galindo, director de Difusión Cultural, les extendió el documento oficial que ordenaba posponer la obra de manera indefinida, aduciendo razones de seguridad para actores y público, se determinaba la cancelación de ensayos y se solicitaba el material documental de la obra “para fines administrativos”. El grupo no solo dio una respuesta mediante una carta al coordinador de Extensión Universitaria y otra al rector sino además se hizo circular la noticia en todos los medios impresos “¡censura en la UNAM!”. Finalmente varias autoridades de la UNAM, encabezadas por el secretario general

administrativo Coeto Mota, convocaron al grupo representativo de *Martirio de Morelos* a otra junta donde no ofrecieron argumentos claros sobre la reciente prohibición y autorizaron el estreno de la obra con la condición de que se sujetaran las tres primeras funciones a una exhibición privada para “miembros prominentes de la comunidad universitaria”. Casi obligados a aceptar a la prominente comunidad de evaluación –tarea en la que Leñero era ya un experto– el grupo vio la luz del estreno hasta el 24 de septiembre, luego de que muchos escritores como José Emilio Pacheco, Fernando Benítez, Miguel Ángel Granados Chapa, Froylán M. López Narváez, entre otros, desaprobaron los intentos de censura en los medios.

Vicente Leñero no solo vivió la reprobación por parte de los organismos de autoridad en el país, su versatilidad en las letras provocó que no fuera plenamente aceptado por muchos de los pensadores de su época. “Viví al margen, no encajaba: entre los ingenieros era escritor; entre los periodistas novelista; y entre los escritores, ingeniero” (Leñero, 2006: 18). El declararse abiertamente católico fue también un impedimento para ser ampliamente aceptado por el círculo intelectual mexicano “Soy católico y soy escritor. Soy anticlerical, pero jamás anticatólico” (Leñero, 2006: 18). Por ello, muchas de sus obras están impregnadas de temas y personajes religiosos, pero fundamentalmente en ellas se cuestiona el poder clerical y político en el país. “Lo que enojó a la jerarquía eclesiástica y a sus acólitos fue la denuncia del crimen del mentado poder, que convierte a un sacerdote leal en párroco, a un párroco leal en obispo, a un obispo leal en cardenal...” (Leñero, 2006: 18).

En la obra dramática *El juicio*, se conjugan las inclinaciones que caracterizan la escritura De Vicente Leñero, lo periodístico, lo documental, lo eclesiástico, lo político y lo teatral.

1. *El juicio*: historia y testimonio fiel

El objeto-documento que inspiró la obra dramática De Vicente Leñero, *El juicio* (1971), consta de la versión taquigráfica textual del jurado popular realizado a José de León Toral y a Concepción Acevedo de la Llata por el asesinato del general Álvaro Obregón. Tal como lo menciona Leñero en la introducción de su obra, el juicio fue llevado a cabo del 2 al 8 de noviembre de 1928 en el Palacio Municipal de la Villa de San Ángel, y las versiones taquigráficas de cada audiencia fueron reproducidas diariamente por los periódicos *El*

Universal y Excelsior de la época, motivo por el cual el edificio de este último medio informativo fue cerrado temporalmente el 18 de noviembre de 1928 y después vendido por su entonces propietaria Consuelo Thomalén. Tiempo después, las versiones taquigráficas fueron publicadas en dos tomos por Alducín y De Llano, A. en P. en fecha que la edición no consigna, llevando por título *El jurado de Toral y la Madre Conchita (lo que se dijo y lo que no se dijo en el sensacional juicio)*.

El juicio trata del asesinato de Álvaro Obregón, a manos de José de León Toral, quien como ferviente practicante de la religión católica, declaró haber disparado a Obregón con el objetivo de resolver los fuertes conflictos de la época, entre la Iglesia y el Estado. *El juicio* transcurre en siete Audiencias, a manera de actos escénicos, en los que se enjuicia a Toral y a Concepción Acevedo de la Lata “la madre Conchita” como autora intelectual del asesinato. La obra finaliza con el veredicto de culpabilidad en ambos casos y el dictamen de sentencia, donde se imponen veinte años de prisión a la madre Conchita y la pena de muerte a León Toral.

Vicente Leñero llevaba apenas cuatro obras de teatro escritas, dos de las cuales eran adaptaciones de dos de sus novelas, cuando encontró casi por accidente en la biblioteca heredada por su padre, el primer tomo de Alducín y De Llano, A. en P. *El jurado de León Toral y la madre Conchita*. Tal como lo narra en sus memorias, a Leñero le atraía desde la adolescencia la figura de León Toral, incluso había conocido a Luis Billot, que dirigía un grupo de teatro de aficionados y había sido amigo íntimo de Toral, con él y con Manuel Trejo se había iniciado en el teatro; según el propio Billot, él había sido el único amigo a quien Toral quiso ver antes de ser fusilado, Leñero no menciona nada de lo que Toral pudo haberle dicho a Billot antes de morir, seguramente este último no se lo hizo saber. Luego de que Leñero se diera cuenta de que el juicio a León Toral y la madre Conchita constituía una obra de teatro en bruto, se dio a la tarea de escribirla, no solo leyó los dos tomos de Alducín y De Llano, además buscó y encontró otras publicaciones prácticamente desaparecidas del mercado, como *Obregón, Toral y la madre Conchita* de Hernán Robleto, *El conflicto religioso de 1926* de Aquiles P. Moctezuma y un ejemplar de las memorias de la madre Conchita titulado *Una mártir de México*, que la misma “mártir” le envió cuando supo que estaba escribiendo una obra de teatro sobre dicho acontecimiento. Leñero incluso declinó la invitación de ir a conocer a la ex monja antes de escribir su obra, de hecho narra que

decidió no perder tiempo en “divagaciones” revisando otros materiales a los que acudió solo por curiosidad y para empaparse del tema; para adaptar su obra se apegó estrictamente a las actas publicadas del juicio. Antes siquiera de terminarla, ya sonaban las campanas de la censura para ser montada, Leñero recordaba lo que le había sucedido a la obra de Ibargüengoitia *El atentado*, prohibida hasta esa fecha, 1970, por los obregonistas. Una vez terminada de escribir, Ignacio Retes aceptó la dirección de la obra, por ese entonces aún estaban sobre el proyecto del Centro Documental de Coyoacán y Teatro Documental, consiguieron un productor y lo que sería un buen espacio para presentarla: uno de los espacios teatrales ciudadanos que Jorge Landeta manejaba y que de muy buena gana les ofreció. Pero fue el propio Landeta quien sin mucha explicación les retiró días después la propuesta prometida; Retes supuso: “Tal vez la prohibieron [...] en la oficina de Espectáculos” (Leñero, 2012: 93). La obra no había sido aprobada aún para su puesta en escena, sin embargo Retes y Leñero consiguieron con facilidad el teatro Orientación y empezaron los ensayos bajo el siguiente reparto: Aarón Hernán como José de León Toral, Silvia Caos como la madre Conchita, Eugenio Cobo como el Presidente, Salvador Sánchez como el Procurador, José Ramón Enríquez como Castro Balda, Jorge Mateos como defensor de Toral, Graciela Orozco como Ma. Elena Manzano, Willebaldo López como Eulogio, entre otros actores que conformaban un grupo de catorce; la escenografía estaba a cargo de Félida Medina.

Iniciando agosto de 1971, cuenta Leñero, el montaje estaba casi listo, salvo por la aprobación de la Oficina de Espectáculos; el supervisor Víctor Moya argumentó a Retes que la autorización tardaba porque estaban examinando si la obra afectaba la vida de terceras personas “¡Pero cuál vida privada de nadie! –gritaba Retes–. Es un hecho histórico que fue público” (Leñero, 2012: 97). Cuando Retes y Leñero se entrevistaron con la máxima autoridad Luis Del Toro Calero, que ya se había negado múltiples veces a verlos, éste les aseguró que no existía censura alguna y que la obra seguía en proceso de revisión, Retes amenazó con informar a los periódicos y Del Toro Calero les aseguró tener una respuesta para el siguiente viernes, no obstante así pasaron los viernes, sin aprobación alguna y los autores de la obra iniciaron una campaña de denuncia en los diarios. Entre los artículos publicados José Emilio Pacheco escribió:

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 Ibarguengoitia y se enlató *La sombra del caudillo*. Si se 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? (citado por Leñero, 2012: 99).

Mientras tanto, Retes y Leñero ingresaron una demanda ante el Tribunal de lo Contencioso contra la Oficina de Espectáculos, la cual procedió pero jamás prosperó la acusación. En el Departamento del D.F. pidieron audiencia con el jefe Octavio Senties, pero los remitieron con el secretario y licenciado Octavio A. Hernández que prometió resolver el caso a la entera satisfacción de los demandantes en el lapso de una semana, pero no hizo nada al respecto. Finalmente Leñero acudió a Ricardo Garibay quien en ese entonces trabajaba para *Excélsior* y fue el único que cumplió su doble promesa: escribió un artículo en contra de los funcionarios censores y habló con el hermano del presidente, Rodolfo Echeverría. Así, Leñero y Retes fueron invitados a una entrevista con Jacobo Zabludowsky para hablar del caso, y poco después recibieron una invitación a comer, por parte de Octavio Senties, jefe del Departamento del D.F. Tras una larga charla, acompañada de halagos y ofrecimiento de trabajo en labores teatrales por parte de Senties, este dejó para el final lo relacionado con el estreno de *El juicio*, el licenciado señaló la presión que ejercía el grupo obregonista como causa principal para el retraso en la aprobación de la obra y aclaró que solo estaba dando algo de tiempo para que se tranquilizaran los ánimos. Finalmente les dio banderazo para el estreno bajo algunas condiciones, que algunas personas del Departamento pudieran ver un ensayo con la finalidad de llenar un expediente. De este modo, tal como ocurriría con varios montajes de Leñero, un grupo de inspectores acudió al ensayo. Nos cuenta el dramaturgo que ninguno dijo una palabra, únicamente, el jefe de Relaciones Públicas, Amado Treviño, se detuvo para hablar con él. En resumidas cuentas le preguntó al dramaturgo cuánto era lo que ganaba por función para luego ponerse a calcular de manera muy rápida su ganancia por toda la temporada “Treinta mil pesos por una obra de teatro [...] poquísimo, caray. De veras poquísimo” (Leñero, 2012: 102). Después de ser expedida la autorización para la temporada, y de escuchar las explicaciones de Luis del Toro Calero, señalando a Félix González como uno de los funcionarios de la ANDA que se ofreció a impedir que se estrenara *El juicio*; Amado Treviño invitó a Leñero a tomar un café, cuatro días antes del estreno. En esa cita, Treviño le pidió de una manera muy atenta y en honor a

su jefe Octavio Senties, a quien se desvivió describiendo como una excelente persona – según la narración detallada de Leñero– que por favor estrenara la obra cuando se hubiesen calmado los ánimos del grupo obregonista, digamos un año después, ya que el puesto de Senties peligraba al tomar este tipo de decisiones. Treviño ofreció entonces a Leñero, que de aplazar el estreno, éste se montaría después en el mejor teatro, no en ese “teatruchito”, sino “en el más grande” y con todo el apoyo del Departamento, también le ofreció una indemnización que cuadruplicaba la cantidad estimada por la temporada: “ciento cincuenta mil pesos para ti y ciento veinticinco mil para Retes y los actores” (Leñero, 2012: 104). Vicente Leñero rechazó la propuesta y finalmente estrenaron la obra el 29 de octubre de 1971.

La temporada resultó muy bien, con el teatro lleno, de manera que después del teatro Orientación, la obra continuó presentándose en el teatro Jorge Negrete, después de que Landeta les ofreciera de nuevo un espacio ya calmados los ánimos politiqueros. Las funciones rebasaron las cien representaciones estimadas para poner punto final. Cuenta Leñero que a la obra acudían muchos grupos de viejos, a quienes seguramente la obra les traía recuerdos de aquella época, uno de esos viejos se acercó a Leñero después de una función para decirle: “Nunca pensé que después de tantos años volvería a vivir una experiencia tan dolorosa –era sacerdote jesuita y vivía en el extranjero–. Soy hermano de José de León Toral” (Leñero, 2012: 106). No fue la única persona cercana a un personaje de su obra que Leñero conoció, después de estrenar, el escritor acudió a conocer a la madre Conchita como parte de una propuesta que Armando Ayala Anguiano le hiciera, para escribir un artículo especial en el suplemento semanal de *Novedades: Vida Capitalina*. El escritor Luis Rábago lo acompañó para escribir esa crónica del encuentro. Según lo que cuenta Leñero de dicha entrevista con la madre Conchita, quien se había casado uno de los personajes partícipes del acontecimiento Carlos Castro Balda, la pareja vivía en tres pequeños cuartos de una vivienda de renta congelada, justamente sobre la avenida Álvaro Obregón y colindante con el espacio residencial que habitara antes el presidente asesinado, ocupado en ese momento por el Partido Popular Socialista. Según Leñero la entrevista le resultó muy incómoda, no solo por la presencia de periodistas, sino además por la imparable perorata de Castro Balda que intervenía de manera muy demagógica cada vez que se le preguntaba algo a la ex monja: “Concha fue inocente, fue una mártir [...] ¿Qué

culpa pude tener esta pobre criatura que solo daba albergue en su casa a los que planeábamos la muerte de Obregón” (Leñero, 2102: 107) y por supuesto lanzó la frase que según Leñero utilizaban los católicos de aquella época: “Pepe actuó por su propia cuenta, a nadie dijo nada. Nos sorprendió a todos”; la madre Conchita apenas pudo replicar: “Yo nunca supe nada” (Leñero, 2102: 107). A pesar de regresar a verla otras veces, Leñero no obtuvo más información que esta, pero según la interpretación del escritor, en definitiva no era absolutamente clara la inocencia de la madre Conchita; durante la preparación de la obra de teatro, Leñero registró un sinnúmero de incongruencias entre lo que declaró en el juicio, lo que escribió en sus memorias y las declaraciones que hizo al periodista Miguel Gil en las Islas Marías.

Sentada en un sillón de mimbre, envuelta en un chal de estambre que le llegaba hasta el borde de su batón largo, parecía una mujer distinta de aquella brava religiosa de treinta y siete años que en 1928 se defendía de sus acusadores como una leona. Su cuerpo redondo, inmenso, su papada colgante, su cutis blanquísimo, le daban el aspecto de una abuela bondadosa que llegaba al final de su vida sin haber sufrido jamás el menor sobresalto. Parecía una santa. Tal vez lo era. Quién sabe. Por un momento creí sentir que sus ojillos me lanzaban alfileres como si adivinara mis sospechas (Leñero, 2012: 108).

Terminadas las representaciones, Leñero tuvo la idea de escribir un guion cinematográfico basado en una parte de *El juicio* que específicamente se refería al momento en que León Toral acechaba a Obregón con la intención de asesinarlo; con el entusiasmo y apoyo del actor y productor Antonio Aguilar, el guion fue escrito como un thriller de suspenso, llevando el nombre de *Magnicidio*; sin embargo, a pesar de que el actor y productor pagó puntualmente lo acordado con Leñero, nunca lo llevó a la pantalla.

2. El documentalista de la escena

Desde su primera obra de teatro, *Pueblo rechazado*, de corte documental, Vicente Leñero refiere no haber estado enterado de las corrientes de Teatro documental del grupo de Peter Wiess, ni del teatro político de Piscator, de lo que podemos deducir que fue seguramente su condición de periodista la que lo condujo a la escenificación del testimonio o documento. Antes de escribir su primera obra de teatro, las únicas obras que habían pertenecido a su autoría eran las que escribía junto a sus hermanos cuando niño para un teatro de marionetas al que llamaban “La Mariposa”, así que tal vez Leñero revivió aquellos recuerdos como

hacedor de un teatro vivo y estimulante y por ello más tarde se convirtió en un documentalista teatral.

Lo cierto es que el periodismo y la actividad teatral guardan ciertas semejanzas y coincidencias en su forma y contenido. Mario E. Roche Morales (2004), en un artículo para la Universidad de Puerto Rico, concibe tanto la idea de un “teatro periodístico” como la presencia de cierto rasgo de teatralidad en el ejercicio de comunicación periodística mismo. Después de hacer una reflexión sobre una serie de similitudes en tanto que ambos –teatro y periodismo– son actividades dedicadas a dar una interpretación determinada del mundo al igual que establecen lazos de complicidad con un público receptor, Roche Morales se inclina por la postura de George Steiner que favorece el discurso producido por los artistas, pues éste “constituye una apuesta a favor de la trascendencia, (mientras que el periodístico) en tanto *metatexto*, carece de la fuerza de la expresión artística que es su razón de ser” (Roche Morales, 2004: 316).

Por otra parte, las reflexiones de Luis Albert Chillón (1999) en *Literatura y periodismo*, en torno al lugar que ocupan el periodismo y la literatura como producto de una actividad creativa, resulta muy estimulante. Inclinado hacia las teorías de Wilhem von Humboldt que establece un nexo inseparable entre pensamiento y lenguaje, es decir, “que no hay pensamiento sin lenguaje, sino pensamiento en el lenguaje; y que, al fin de cuentas, la experiencia es siempre pensada y sentida lingüísticamente” (Chillón, 1999: 24); Chillón reflexiona sobre el canon de excelencia que han marcado al periodismo y la literatura. El periodismo, nos dice, ha estado prácticamente condicionado por un arcaísmo que lo encuadra bajo tres corolarios. Primero, “la retórica de la objetividad”, el mito de la “objetividad periodística”; ante dicho corolario, Chillón lanza una cuestión: ser objetivos ¿respecto de qué?, y ante la conciencia actual de que el periodismo es más bien una interpretación de la realidad, entonces dicha búsqueda de una supuesta objetividad vendría a dictaminar un periodismo parcial y fragmentado:

Viene a decirnos que los comunicadores no pueden prescindir de sus particulares ideologías, sentimientos, actitudes [...] que su tarea está constreñida por múltiples condicionamientos relativos a las rutinas productivas, a la cultura profesional imperante y, entre otros factores más, al extendido uso de las formas y procedimientos expresivos que componen la retórica de la objetividad (Chillón, 1999: 47).

Y asimismo pone como ejemplo la diferencia de interpretación de los hechos entre la realidad representada por el diario *The Kansas Star* en torno a los crímenes que exterminaron la vida de la familia Clutter en 1959 en Holcomb, Kansas, en comparación con aquella realidad evocada por el escritor Truman Capote en *A sangre fría* (1965) sobre el mismo acontecimiento. El segundo corolario se refiere a la “condición retórica de la comunicación periodística”, donde Chillón argumenta que la connotación no puede ser un atributo específico del texto literario, es un factor común en mayor y menor grado, perteneciente a todas las formas de lenguaje. El tercer corolario tiene que ver con la “deconstrucción de la noción de ‘realidad’” y se relaciona un poco con el primer corolario en tanto que el periodismo arcaico se había estado sujetando a la búsqueda de una “realidad objetiva” como si esta, señala Chillón “fuese independiente de y anterior a la existencia de los medios de comunicación, y como si éstos, no formando parte de la misma entraña de tal realidad, se limitasen a apostarse frente a ella para captarla y trasmitirla a las audiencias” (1999: 53); con base en ello, Chillón se inclina por el uso de una dialéctica de naturaleza lingüística devenida por “tradicción cultural”, es decir, la libre elección del uso de expresiones y enunciados que terminan estableciendo ese diálogo entre “realidad” y “medios”.

Por otra parte en sus reflexiones sobre el lugar que ocupa la literatura, Chillón critica de manera mordaz la existencia del “canon literario” que se aventuraba a dictaminar qué era literatura y qué no, lo que en años pasados había dejado fuera de cuadro muchas de las formas literarias existentes, algunas devenidas del mismo ejercicio periodístico. El canon literario además estaba ceñido a considerar el requisito “ficción” como parte integra e indispensable de la literatura, dejando fuera todo aquello que tuviera carácter testimonial o documental; fue hasta los años sesenta, apunta Chillón, que las diferencias entre escritura de ficción y escritura de no ficción fueron cuestionadas. De este modo el autor resume que la noción de literatura no debe ser limitada a obras escritas e impresas, no debe ser restringida al rasgo de “ficción”, tampoco confinada al canon literario ni descansar en la oposición de lengua literaria y lengua estándar, no es posible que se defina por su función poética ni debe monopolizar la connotación, en resumen no es algo determinado ni dado, es actividad y noción socialmente configurada. “La literatura es un modo de conocimiento de naturaleza estética que busca aprehender y expresar lingüísticamente la calidad de la

experiencia” (Chillón, 1999: 70). Independientemente de estar de acuerdo o no, con esta definición de literatura que proporciona Chillón, las bases están encaminadas a estrechar los lazos entre periodismo y literatura, de este modo, se puede explicar la existencia de formas literarias de tipo testimonial como la autobiografía, las memorias, las confesiones y dietarios, el género epistolar, la crónica y el relato de viajes, la biografía, la semblanza, el retrato, el cuadro y el artículo de costumbres, el ensayo, el documentalismo cinematográfico y por supuesto el teatro documental.

Ahora bien, regresando a Vicente Leñero y desde esta óptica, a pesar de que el escritor pertenecía tal vez a la arcaica escuela de un periodismo de “realidad objetiva”, tan criticada por Chillón, en contrapunto, Leñero hace uso de un lenguaje someramente tradicional en su obra, da pie a una plena identificación del lector mexicano en cada una de sus oraciones, sus palabras se deslizan como una pequeña compañía de ágiles bailarinas que con ligereza y a la vez demostrando diferentes grados de intensidad e intencionalidad, establecen esa danza amigable entre su propia interpretación de la realidad y el medio informativo, ya sea la novela, el drama o el artículo periodístico. Leñero es ese periodista capaz de trascender el medio periodístico, y, a la manera de Truman Capote, escenifica la noticia misma, no solo la convierte en drama o novela, sino que la persigue hasta sus últimas consecuencias, hasta el escenario teatral, vivo, único, incandescente; es ahí donde, como Chillón lo dijera, se muestra el periodismo polifacético y plurívoco, que fuerza a la reflexión, indagación y contextualización. La “realidad objetiva” de la que el mismo Leñero habla en muchos momentos, se ve paradójicamente desaliñada mediante la pluralidad de discursos expuestos en obras como *El juicio* o *Pueblo rechazado*. Su particular interpretación de los hechos lo hizo enfrentarse más de una vez a sus propios personajes, que como si hubieran emergido de las páginas o saltado del escenario manifestaron su conformidad o inconformidad de los hechos. El mismo Lemercier y el Dr. Quevedo, psicoanalista del convento de la orden Benedictina, le reclamaron al dramaturgo porque en muchas partes de *Pueblo rechazado* no estaba claramente explicado el método y los objetivos del psicoanálisis y porque definitivamente ellos “no dirían eso”; la esposa de Lewis le hizo modificaciones a la obra *Los hijos de Sánchez*, aduciendo razones de objetividad con la obra de su esposo y que finalmente no se respetaron en el montaje; el mismo Sánchez en persona fue a ver a Leñero a su oficina con la intención de obtener

alguna regalía por utilizar su persona en la obra; un grupo de funcionarios cubanos invitados a la cena que la embajada de Cuba ofreció al dramaturgo, le reclamó la interpretación de una deplorable figura del Che en *Compañero*, que estaba muy lejos del hombre a quien ellos habían conocido; la madre Conchita jamás reconoció ante el dramaturgo su intervención en la muerte de Obregón. ¿De qué realidad objetiva, pues, podríamos hablar? El teatro documental de Leñero está puesto más allá de estas connotaciones, está, como dijera Roche Morales, a favor de la trascendencia, instalado en medio de la noticia pero plagado de significados vivos que superan el simple hecho de informar, que sacuden las eventualidades y las colocan en otros planos de realidad, la del personaje, la del autor, la del espectador, la del lector. “El periodismo [...] es oficio de hombres actualísimos que a dentelladas muerden el presente y se mueren con él. Como el teatro, que vive y se consume en el lapso que dura cada función, el quehacer periodístico es por definición efímero” (Leñero, 2014: 19).

3. Un ambiente para el teatro documental en México

A pesar de que en sus memorias contenidas en *Vivir del teatro*, Vicente Leñero menciona no estar aún muy enterado del teatro de Brecht, Piscator y Weiss cuando escribió *Pueblo rechazado*, en una entrevista para la revista *Letras Libres* (2013) comenta: “Mi preocupación fundamental la pasé al teatro, ese teatro lo hacían los alemanes en ese entonces, había una corriente que Peter Weiss cultivaba y de la que me influí. Ese fue mi camino en el teatro”. Lo cierto es que después de montar *Pueblo rechazado*, como mencioné anteriormente, se conformó el grupo de Teatro Documental como una idea de activismo teatral al que Ignacio Retes y Enrique Lizalde se sumaron, en un año clave como lo fue 1968. Dicha conformación no fue un hecho fortuito, al iniciar la segunda mitad del siglo XX, tal como lo refiere Armando Partida (2000), el teatro y la dramaturgia se vieron transformados en relación con los cambios operados dentro y fuera del país, por un lado el mundo atravesaba por una época de posguerra, reflejada en política y economía, por otro lado se hacía notar el dominio estadounidense por medio de la guerra fría y por otro Latinoamérica era parte de una lucha anticomunista. En México los patrones ideológicos

existentes sobre el movimiento de Revolución estaban cambiando, gracias en parte a movimientos intelectuales anteriores como el del teatro de Rodolfo Usigli, y por otra parte:

Ante el advenimiento de la nueva política económica del régimen alemanista, como la renuncia al modelo social revolucionario, por el establecimiento de un modelo económico desarrollista, el monopolio de una política nacional por un partido, la tutela estatal ejercida sobre la iniciativa privada, y la instauración de un clima ideológico conservador que respondiera a las exigencias del nuevo modelo político económico y a los intereses estadounidenses (Partida, 2000: 10).

De este modo, el teatro y la dramaturgia respondieron a los cambios en los modos, las formas y los contenidos dramáticos, estas transformaciones, nos dice Partida, se encuentran estrechamente vinculadas con el estreno de Salvador Novo en 1955 de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, que vino a modificar el contenido aristotélico-usigliano imperante hasta ese momento. Luis Mario Moncada atribuye dichas transformaciones a tres tipos de antecedentes. Primero la llegada a México de maestros extranjeros como Seki Sano que a mediados de 1939 y después de trabajar con Stanislavsky y Meyerhold, introdujo en nuestro país el concepto de “puesta en escena” y con su versión de *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams en 1948, se desarrolló el concepto de “el director de escena”; así también sobresale Louis Jouvet con una compañía de teatro clásico francés en 1944 y las labores en estilo que hiciera André Moreau proveniente de esta misma compañía; Charles Rooner en 1942 estrena en México las primeras obras de Brecht en su idioma original y en funciones privadas; pero sobre todo se destaca la llegada de Alejandro Jodorowsky en 1959 con su efímero pánico y revolución de las formas. El segundo factor de transformación, Moncada lo atribuye a la creación de instituciones públicas destinadas al desarrollo, profesionalización y divulgación del ejercicio artístico, entre ellas menciona al INBA en 1946 y el papel ejercido por la UNAM en este mismo sentido. El tercer factor, nos dice Moncada, son lo que él llama el surgimiento de “teatros de bolsillo”, es decir, los pequeños recintos teatrales que empezaron a dar cabida sin el auxilio de la Federación Teatral, espacios como la sala Latino, el Caracol, La Capilla, el Caballito, comenzaron a operar liberados de gastos mayúsculos y con nuevos objetivos estéticos.

El movimiento Poesía en Voz Alta, surgido en 1956, como propuesta de Juan José Arreola, fue otro de los movimientos de innovadoras propuestas relacionadas más bien con una labor interdisciplinaria. La llamada generación de los cincuenta, es decir, la integrada

por los dramaturgos alumnos de Usigli como Emilio Carballido, Sergio Magaña, Luisa Josefina Hernández, Héctor Mendoza, Jorge Ibarguengoita, Hugo Argüelles y otros como Elena Garro y Juan José Arreola, por mencionar solo algunos, se entregaba tanto a las antiguas formas de un teatro realista usigliano, como a las nuevas corrientes venidas de Europa y Estados Unidos. Por supuesto, como Armando Partida lo mencionara al inicio, el estreno del teatro del absurdo de Beckett por Novo en 1955 junto con el estreno de *La cantante calva* de Eugene Ionesco en 1959 por Antonio Passy, y las primeras obras de Brecht en México, entre las que cabe destacar la puesta en escena de Héctor Mendoza de *Terror y miserias del III Reich* en 1960, determinaron cambios en la concepción del arte teatral. El teatro épico y el teatro del absurdo, aunque fueron duramente recibidos al principio, trascendían todas las formas conocidas hasta entonces, sobre todo en términos de composición dramática. De este modo, los acontecimientos del 68 no solo acompañaron el estreno de la obra de *Pueblo rechazado* y el surgimiento del grupo Teatro Documental, también durante la Olimpiada Cultural en el marco de los Juegos Olímpicos, se presentó *El príncipe constante* de Jerzy Grotowsky que trazó nuevos caminos en el arte de la experimentación escénica, así se abre una puerta al advenimiento de los años setenta, inmersos en un mar avasallante de propuestas experimentales en los modos de representar y de madurez creativa en la dramaturgia mexicana. Desde su trinchera, Leñero salta de idea en idea, de diario en diario, de noticia a noticia, de obra en obra, de documento en documento. Su profesión como documentalista teatral, no sería algo único y meramente fortuito, el teatro documental ya se venía originando en Alemania durante los años sesenta y setenta como un descendiente directo del teatro Político de Piscator.

II. TEATRO DOCUMENTAL: TEATRO POLÍTICO

Más allá del periodo posrevolucionario que buscaba institucionalizar la seguridad de la nación mexicana y que trataba de instalar un modelo económico y político de corte capitalista, los acontecimientos que se suscitaban fuera de los límites del país también tuvieron repercusiones en el arte y la cultura a partir de los años cincuenta del siglo pasado. De hecho, el siglo XX casi en su totalidad estuvo marcado por múltiples fracturas y rupturas en el arte tradicional, lo que propició, entre otras cosas, el desarrollo de la llamada “vanguardia histórica”, a la que según el investigador Richard Schechner (1994: 4-8)

pertenecen múltiples movimientos que fueron revolucionarios en su momento: surrealismo, simbolismo, futurismo, expresionismo, etc., y que dieron lugar a algunas corrientes en las artes escénicas, como el teatro pobre, el teatro ambientalista, el teatro alternativo, el teatro documental, entre otros. Durante los años sesenta y setenta se vivió una gran explosión de energía en el arte-experimental. Por un lado, estaba el arte conceptual proveniente del *ready-made* de Marcel Duchamp y su exposición de los urinarios y otros objetos que habían modificado el concepto de la obra de arte, dejando de lado el estatus de lo bello y su importancia como objeto de valor, para dar paso a la idea que puede contener y por lo tanto al proceso de creación del artista; por otro lado se encontraba el movimiento suscitado por la “action painting” de Jackson Pollock. Paralelamente, en el teatro, se retomaban las propuestas manifestadas por Antonin Artaud durante la primera mitad del siglo XX, y su búsqueda por encontrar de nuevo el significado religioso y místico de un teatro que pudiera expresarse con todos los sentidos y que no sólo hiciera uso de la palabra. Importantes estudiosos de la estética del arte de vanguardia, como Michael Kirby (1976) expusieron la necesidad de crear otros términos para distinguir las manifestaciones de este “nuevo teatro” respecto del llamado “teatro tradicional”. Entre otras expresiones, se irguió un teatro genuinamente intercultural y pluridisciplinario, lleno de propuestas significativas y unificación de ideas, un teatro que sustraía técnicas lo mismo del área cultural euro-americana, que de África, Asia o América Latina.

El Teatro documental de Peter Weiss, Heiner Kipphardt y Rolf Hochhuth, en los años setenta, nace provisto por este significativo contexto, sin embargo, es heredero directo del Teatro político, cuyos orígenes se remontan a finales del siglo XIX.

1. Orígenes, pensamiento y objetivos de un Teatro político

El trabajo de investigación del español César de Vicente Hernando, recientemente publicado en *La escena constituyente: teoría y práctica del teatro político* (2013), persigue entre otras cosas fundamentar de modo científico el origen, desarrollo y objetivos del Teatro político y el Teatro documental; su estudio, como el mismo autor lo aclara, no trata de hacer una historia del tema, sino un análisis detallado de los discursos que lo han estipulado. Para comprender la estructura medular de un Teatro documental habría que comprender primero las estructuras y objetivos que componen al Teatro político.

Para comenzar habría que establecer algunas observaciones en la historia del teatro occidental hasta antes del surgimiento del Teatro político. Así, Hernando señala la supremacía de un teatro genuinamente burgués cuatro siglos antes del surgimiento de un Teatro político en el siglo XX, donde el personaje, el héroe, estaba definido por la figura del hombre burgués. Tanto en la comedia de Molière, como en el teatro humanista de Maquiavelo, Shakespeare o Schiller, el personaje del burgués era presentado de diversas maneras como la idea o el signo del modelo social de vida: “la construcción de este personaje se realiza atendiendo a su ocupación social, a su estatus, a su mentalidad y a sus ingresos” (De Vicente Hernando, 2013:11). Sin embargo en el siglo XX, a partir de un proceso de naturalización de la ideología burguesa, se aterrizó en la idea del ser humano y la “representación de la vida”. A partir del comienzo de un antagonismo estético, mediante los diferentes movimientos artísticos que datan de principios del siglo XX, se hizo necesario también el establecimiento de un teatro que representara las relaciones sociales en donde el grupo burgués “no preexiste al conflicto sino que se funda en el conflicto mismo” (De Vicente Hernando, 2013: 12).

Ahora bien, también hasta antes del siglo XX el teatro occidental se instauró en un modelo de construcción, evidentemente aristotélico, que Augusto Boal (1982) define como un “poderoso sistema Intimidatorio”. A pesar de que diversos autores han clasificado una parte del teatro clásico como “teatro político”, Hernando aduce razones contrarias: el teatro griego por ejemplo, gira en torno a los “caracteres” de los personajes; “lo esencial no es la *relación de poder* sino la formación y acción *moral* del héroe” (2013: 29). El héroe es, pues, la figura en quien se concentra el análisis, no un colectivo, no un pueblo. Todo ello no implica que la tragedia griega no posea temas políticos, como sucede en *Antígona*, donde existe una “estructura escénica de conflicto político” (De Vicente Hernando, 2013: 29) que sin embargo termina por diluirse en un conflicto moral. Por otra parte, en el teatro de Aristófanes, la acción se concentra en defender las antiguas costumbres así como las tradiciones campesinas en dirección opuesta a las “nuevas costumbres”; así, a la existencia de un conflicto antagonista propiamente político, Aristófanes sobrepone la existencia de un antagonismo cultural e ideológico. El teatro de Shakespeare tampoco tiene una estructura política; puede más bien observarse en este una condición histórica de sucesión del poder manipulado por una proyección del alma humana, una “caracteriología”, una “teoría del

comportamiento”: los actos morales se abren al diálogo, el hombre deberá decidir a partir de su entereza o parcialidad con que asume el desafío; se muestran los efectos de las pasiones humanas, los vicios y defectos, “la historia es solo un telón de fondo, no como en el Teatro Político, en donde el ‘nuevo héroe [...] es la época misma [...], el destino de las masas” (De Vicente Hernando y Piscator, 2013: 34).

Uno de los problemas que impide la existencia de un Teatro político hasta el siglo XVII, nos dice De Vicente Hernando, es que la política misma no era diferenciada o distinguida en sí, sino relacionada con otros términos; incluso, cuando toma posición como ciencia social, se le considera una técnica y un cuerpo institucional. El pensamiento de Maquiavelo constituye un factor que básicamente preparó el camino para una racionalización del término, que permitiría después el surgimiento de un campo político. Tal como lo refiere Althusser: “estamos obligados a hacer que surja una nueva determinación, hasta ahora silenciada: la práctica política. Hemos de decir entonces: los elementos teóricos solo están centrados en el problema político de Maquiavelo, en la medida en que este problema político está, él mismo, centrado en la práctica política” (citado por De Vicente Hernando, 2013: 35).

De este modo, es a partir del siglo XVIII que se puede observar una legitimación de la ideología burguesa, misma que es proyectada en el teatro de manera que se pasa del héroe al mundo –ya no se trata de monarcas, reinas o emperadores–, el mundo de la burguesía propiamente como clase dominante. La Revolución Francesa evidentemente produjo un sinnúmero de procesos revolucionarios en torno a ella; se crean las condiciones para que el individuo concientice su existencia como algo históricamente condicionado. La revolución industrial y la revolución política democrática surgieron con el objetivo de derrocar el viejo sistema social basado en la tradición y la costumbre; de este modo el pueblo se constituyó como un nuevo actor social. Así, el poder pasó de ser una legitimidad del monarca a ser parte del *contrato social* (Rousseau); el pueblo comenzó a figurar como el protagonista del conflicto dramático en la escena.

De este modo, De Vicente Hernando señala cinco factores que implican un salto para la instauración de un Teatro político:

Hacer de la escena una crítica de lo instituido simbólicamente, ideológicamente, e iniciar una dramaturgia con posibilidad de articular los elementos de antagonismo capaces de

representar la dinámica de la lucha de clases, el movimiento de transformación del mundo [...] En segundo lugar, la aparición de las masas [...] sin dimensión aún, sin sentido histórico pero sí dramático, en tanto que funcionan para el desarrollo del conflicto escénico. En tercer lugar, el hecho de establecer un conflicto social, aunque este deriva de la situación *estática* de orden, una situación injusta más que de poder; unas condiciones no un funcionamiento [...] Pues estas situaciones conflictivas concretas sirven “para que la gente aprenda”. En cuarto lugar, la idea del *material histórico*. Finalmente, algo fundamental en el discurso del Teatro Político y es la que pone en juego Schiller en sus cartas sobre La educación estética del hombre, donde se señala lo que va a significar la función del teatro en la nueva sociedad nacida de la revolución: “el tránsito del estado pasivo de la sensación al activo del pensamiento y de la voluntad, se verifica, pues, pasando por un estado intermedio de libertad estética [...] *la condición necesaria para alcanzar un conocimiento y una conciencia. En una palabra: no hay otro camino para conseguir que el hombre pase de la vida sensible a la racional que darle primero una vida estética*” (2013: 38).

Ahora bien, el argentino Federico Irazábal, en su publicación *El giro político: una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles* (2004) propone repensar el concepto del término *político* para entender las diferentes formas de teatro político que se han producido en la historia. Y para ello habría también que discutir sobre las cuestiones de soberanía, ¿quién posee la soberanía, sobre quiénes y para qué? Jaques Derrida, nos dice Irazábal, explica que en este mundo de globalización dicha soberanía estaría representada por entidades como las Instituciones, los conceptos y las prácticas arcaicas de la ética, de lo jurídico, de lo político, etc. Pero las artes, como el teatro, son disciplinas que han sabido responder como actividades de resistencia, reelaborado los discursos y sus propias estrategias de manifestación. Según Ana Arendt, “la política se basa en el hecho de la pluralidad de los hombres [...] los hombres se organizan políticamente según determinadas comunidades esenciales en un caos absoluto o, a partir de un caos absoluto de las diferencias” (citado por Irazábal, 2004: 42). Ahora bien, aunque el trabajo de Irazábal, cuestiona principalmente la base de una ideología posmoderna, sus reflexiones se internan en descifrar el contexto moderno y posmoderno al que en su momento hace frente el teatro político. De estas reflexiones podemos rescatar las apoyadas en Michael Hardt y Antonio Negri (2002), que conciben la base de la modernidad en el concepto Estado-nación, donde se construye la idea homogénea de pueblo e identidad nacional, “pero que oculta la propia diferencia constitutiva de lo local” (Irazábal, 2004: 239), construyéndose así entidades internas y entidades externas de carácter homogéneo amalgamadas por un contrato social por el cual se produce el carácter de trascendencia y representatividad de una soberanía

establecida por el acto de delegar los poderes individuales a un poder soberano representado por el sujeto Estado-nación. La existencia de este Estado-nación depende de un sistema binario donde el sí mismo se enfrenta a otro, el dominante al dominado. Y donde ambos tienen un aspecto idealizado, en concordancia con su situación homogénea que dista mucho de ser auténtica, real o tangible. Los intereses individuales de esta sociedad quedan, pues, superados por una síntesis de “intereses generales” que se concentran en el ámbito político-estatal (Grüner, 1997). Ahora bien, el posmodernismo ideológico analizado por Hardt y Negri va contra el sistema binario moderno y contra el desplazamiento de los dominados u oprimidos; los autores posmodernos se manifiestan a favor de la liberación política, pero, según Hardt y Negri, los objetivos del posmodernismo son prácticamente imposibles, puesto que subyacen a los límites de la ideología del estado moderno. El posmodernismo es pues una lógica cultural del capitalismo avanzado (Jameson, 1995); la estructura de la soberanía y su lógica de poder es inmune a las ideas liberadoras de una posmodernidad de la diferencia (Hardt y Negri, 2002).

Con base en lo anterior, Irazábal hace un recorrido sobre varias de las teorías devenidas de la posmodernidad, como, por ejemplo, la mirada alienada de Antonio Gramsci (1983), las teorías filosóficas que hablan de una realidad construida a partir del lenguaje, las mismas teorías devenidas de los aportes de Hegel y Marx, los posicionamientos teóricos que han demostrado que la Historia y la historia son simples artefactos teóricos que pueden ser interpretados desde distintos ángulos, “el fin de la historia” de Fukuyama (1989), las contribuciones del textualismo que evidencian el carácter ficticio y discursivo de aquellos discursos “naturalizados”, hasta llegar a la noción de Baudrillard donde todo lo que nos rodea es ficción, un mero simulacro.

El punto al que intenta llegar, en conclusión, Irazábal es a la observación de que muchas de las teorías filosóficas devenidas de la modernidad y la posmodernidad han sido desconstruidas y mal utilizadas, es decir, que los diferentes usos que los pensadores, escuelas y corrientes del pensamiento del siglo XX les han otorgado de manera extrínseca han provocado que se reformulen una serie de postulados exentos a la naturaleza interior de estas teorías, de tal modo que el intelectual Roberto A. Follari ha agrupado y analizado algunas de estas “teorías frágiles” en su libro *Teorías débiles* (2002). Así, pues, la propuesta de Irazábal es tomar una conciencia de uso de las distintas corrientes de teatro

político como parte del cuerpo de estas “teorías débiles”, teorías surgidas desde Brecht hasta el teatro de los noventa en Argentina, las cuales no serán tema para este apartado; sin embargo, me es oportuno enfatizar las ideas principales de estas reflexiones: “no son en sí las teorías débiles sino los usos [...] esos usos no son casuales sino intencionales [...] y detrás de ellos hay un fin [...] Rescatar y utilizar estas teorías puede devenir un claro gesto político” (Irazábal, 2004: 37).

Por su parte, De Vicente Hernando distingue de manera muy clara el objeto del Teatro político: proponer un discurso por medio de la crítica política que exponga “los mecanismos de poder como las formas de dominación *en la sociedad del contrato social*” (2013: 42); este tipo de teatro se encarga por lo tanto de desmontar y, como consiguiente, de desmitificar públicamente la estructura que genera la nueva sociedad para organizar la dominación; para ello pone en funcionamiento “un discurso contra el poder a partir del horizonte de la realización de las sociedades sin poder (anarquismo), del poder común (comunismo) o del poder social (socialismo)” (2013: 42); la contradicción en el ambiente de la politicidad de diferentes entidades (Estado-Pueblo, campo-ciudad, etc.), es decir el sistema binario al que hacían referencia Hardt y Negri, no es lo esencial para el Teatro político, sino “la manera política en que esa contradicción se resuelve en términos de poder” (2013: 42).

En un momento histórico en que Marx y Engels escriben el *Manifiesto comunista* y el antagonismo ha cambiado para darse entre burgueses y proletarios, se articula también *La ideología alemana*, donde se constituyen los fundamentos sobre los cuales se levanta el Teatro político y que se resume en los siguientes puntos:

Contra el humanismo como construcción ideológica idealista [...] Contra el efecto teatral como ilusión sensorial [...] Contra los desarrollos ideológicos y morales de las problemáticas sociales [...] Contra la cultura o la moral como elementos fijados para siempre (De Vicente Hernando, 2013: 43-44).

En términos de la estética que da origen al Teatro Político, es el naturalismo la principal fuente de inspiración que le da forma, ya que a diferencia del realismo burgués, el naturalismo incorpora criterios científicos para conformar su discurso estético; escribe, pues, desde una trinchera científica y por ello Piscator indica: “El propio naturalismo seguía la bandera: ‘¡Verdad nada más que verdad!’ [...] el descubrimiento del cuarto estado social, del pueblo, en beneficio de la literatura” (2001: 67). Sin embargo, el naturalismo —tal y

como lo plantea Emile Zola, en cuanto a tomar la historia de uno o varios hombres de la vida real, registrando sus actos con toda fidelidad, para derivar todo ello en una obra literaria que tendría el mérito de una observación exacta, una profundo análisis y un encadenamiento lógico de los hechos, haciendo de ella una obra impersonal de un autor que no juzga ni saca conclusiones— es traducido en el teatro como una descripción fiel de la vida, llevando a directores como Stanislavski a producir una representación exacta de la realidad por medio, entre otras cosas, de la ambientación y los decorados; o a Piscator a reproducir una representación contextual de los hechos, por medio de su proyecto de *teatro total*. El naturalismo cabría así dentro de las llamadas “teorías débiles” a las que Irazábal hace referencia, en tanto que no se comprendieron del todo los objetivos fundamentales. Dichas tendencias son también las que llevan a Bertolt Brecht, a instaurar su realismo crítico, “como reacción a una falla en el discurso naturalista: *el ilusionismo*” (De Vicente Hernando, 2013: 55), y por ello incorpora el *Verfremdungseffect*, el “efecto de extrañamiento”. Regresando a los términos estéticos del Teatro político, podemos resumir que su discurso efectúa una ruptura con la estética dominante, lleva a cabo una construcción del objeto y busca validar la representación escénica en su correspondencia con la realidad.

Ahora bien, abriendo un poco más el campo en relación con el objeto del Teatro Político, de acuerdo con De Vicente Hernando diremos primero que el tema no es lo que hace político al teatro, como sucedía con el teatro clásico o con el de Shakespeare o Schiller; tampoco es el problema humano; lo político recae en la estructura social a partir de una relación de poder.

Steven Lukes concibe tres maneras de acercarse al poder desde enfoques distintos (unidimensional, bidimensional y tridimensional), concluyendo su teoría mediante la siguiente definición:

Poder es, por tanto, una capacidad generalizada de garantizar el cumplimiento de obligaciones vinculantes por parte de unidades dentro de un sistema de organización colectiva, cuando las obligaciones se legitiman mediante la referencia a su repercusión en las notas colectivas y donde, en caso de actitudes recalcitrantes, se presume la ejecución mediante sanciones situacionales negativas, cualquiera que sea el agente efectivo de tal ejecución (1985: 31).

Por otra parte, De Vicente Hernando considera las reflexiones de Chantal Mouffe en relación con los términos “político” y “poder” aduciendo que lo político tiene que ver con “la dimensión de antagonismo inherente a toda sociedad humana. Esta dimensión afecta siempre las condiciones en que se desarrolla la política” (citado por De Vicente Hernando, 2013: 72); así, en comparación con lo “social”, nos sigue diciendo Mouffe, que se refiere al campo de las prácticas que se dan por sentadas y que encubren “los actos originales de su institución política contingente”, lo político se refiere a “actos de institución hegemónica”. Ahora bien, su enfoque del poder está también relacionado con el sistema binario: “No deberíamos concebir el poder como una relación externa que tiene lugar entre dos entidades previamente constituidas, sino más bien como un elemento constituyente de las propias identidades (hegemonía)” (citado por De Vicente Hernando, 2013: 72).

Según el planteamiento de Pierre Bourdieu, habría que pensar al poder como un campo específico:

Un campo es un campo de fuerzas y un campo de luchas para transformar las relaciones de fuerzas. En un campo como el campo político o el campo religioso o cualquier otro campo, las conductas de los agentes están determinadas por su posición en la estructura de la relación de fuerzas característica de este campo en el momento considerado [...] el problema político radicaría, entonces, en saber cómo dominar los instrumentos que tuvieron que ser puestos en marcha para dominar la anarquía de estrategias individuales y producir una acción concertada (citado por De Vicente Hernando, 2013: 75).

De este modo, podemos deducir que la situación de poder a la que hacemos referencia para la existencia de un teatro político tiene que ver con un espacio acordado, donde coexiste una relación de fuerzas contrarias, supeditadas una a la otra por una distribución de tipo hegemónico, y amalgamadas por medio de un contrato social, donde además queda entendida la carga de consecuencias y repercusiones de no seguir dicho contrato.

Desde este ángulo, Hernando consigue decir que el teatro político es una forma productiva, no de imitación ni representación, sino de análisis crítico, que tiene:

- a. como objeto específico de indagación: el poder,
- b. una forma de presentarlo: mostrando las relaciones sociales que lo determinan,

- c. y una teoría. Así, la práctica no sería, por tanto, sino un momento subordinado a la teoría, la teoría convertida en método (modo de trabajo: cf. técnicas de distanciamiento, epicidad, etcétera).
- d. una problemática (De Vicente Hernando, 2013: 70).

Estas consideraciones, son parte del trabajo teatral de Piscator y Brecht, que llevó al primero a tratar lo político “como estructuras sociales externas a los individuos, hechas cosas; mientras que Brecht estudia las estructuras sociales internalizadas, en los individuos, hechas *habitus*” (De Vicente Hernando, 2013: 77).

Para Irazábal la especificidad del teatro político radica también en que el acto de politización no está completo sin el lector o receptor y su correspondiente lectura de la obra, y en este sentido el teatro político no sería una poética en sí, sino una modalidad productiva-receptiva donde tendría lugar la siguiente ecuación cognitiva:

lector-texto significado ↔ texto significado-lector

Finalmente, a partir del yo-tú teatral, es decir, de la relación de comunicación entre emisor-receptor, Irazábal (2004: 68) traza dos diferentes esquemas para la existencia de un teatro político; estos esquemas se corresponden con las diferentes configuraciones trazadas por dos periodos de los que ya se hablaba al inicio de este apartado: el moderno y el posmoderno, cuyas diferencias intelectuales caminan de modo encontrado o de modo paralelo y pueden funcionar de manera híbrida o cruzada:

Teatro político → Modernidad → Denuncia → Yo legislador → Tú advertido

Teatro metapolítico → Posmodernidad → Desconstrucción → Yo intérprete → Tú destructor

El teatro político no es, pues, un género, sino un concepto, y bajo esta premisa de De Vicente Hernando, en tanto concepto sería “una representación de lo representado” (2013: 96), el teatro dentro del teatro, como en Brecht, cuyo saber consiste en mirar de nuevo y mirar bien. Irazábal argumenta que no se trata de una simple denuncia, sino de comprender el mecanismo de poder operante en su discurso; y por ello De Vicente Hernando coincide en ese mismo sentido, lanzando la siguiente tesis: “la pregunta del Teatro Político sería: ‘¿Cuál es la estructura de poder que determina las condiciones sociales en las que suceden los hechos?’” (2013: 16). La existencia de distintas vertientes como parte de un devenir de la teoría y práctica de un Teatro político a lo largo del siglo

XX y de lo que va del XXI no lo exime de su misma estructura objetiva. Finalmente, como probable “teoría débil (debilitada)”, en una sociedad hasta cierto punto debilitada también bajo condiciones de homogeneidad masiva, el Teatro político conserva el carácter revelador de su propia naturaleza y ello puede hacerlo más fuerte que nunca. Estas circunstancias se ven reflejadas en la obra documental de Leñero, como pretendo mostrarlo a lo largo de este trabajo.

1.1. El teatro épico y político en México

El teatro político de Erwin Piscator y Bertolt Brecht no pasó desapercibido en Latinoamérica, y particularmente en México. Ya había hablado con anterioridad de la presencia de las primeras representaciones del teatro de Brecht y de sus rompimientos con el teatro aristotélico-usigliano. Fueron los extranjeros exiliados alemanes quienes trajeron las primeras noticias de Brecht a México durante los años cuarenta del siglo pasado, según establece el alemán Dietrich Rall en su artículo “La recepción de Brecht en México” (1998): numerosos escritores e intelectuales que huían del régimen de Hitler se reunían en el club Heinrich-Heine, donde tenían lugar conferencias, discusiones y tertulias teatrales. Para Rall, la primera obra de teatro de Brecht en México fue *La ópera de tres centavos*, puesta en escena en diciembre de 1943, dentro de las actividades del Heinrich-Heine.

Sin embargo, fuera del círculo de exiliados alemanes no hubo ninguna otra representación, ni mención alguna de Brecht, ni siquiera tras su muerte en 1956, salvo una media columna en el semanario *Siempre*. Rosaura Revueltas había sido la única actriz mexicana dirigida por Brecht en el Berliner Ensemble, en 1954, fuera de México, por supuesto, poco tiempo antes de la muerte del autor. Fue de hecho el alemán Hernst Roemer, quien en 1957, según Rall, estrena en México y en español *La ópera de los tres centavos*, y en 1958 Victor Blum dirige *El círculo de tiza caucasiense*.

Fue Luisa Josefina Hernández quien publicó el primer artículo sobre las teorías de Brecht en 1958; ella misma traduce al español *Terrores y miserias del III Reich* y escribe en una reseña que esta teoría nueva es un “teatro universal que llega a México después de un largo retraso” (citado por Rall, 1998: 98). Brecht sacudió México así como sacudió el mundo; su llegada no solo inspiró una innumerable serie de versiones escénicas por parte de diferentes directores y dramaturgos, así como fue el punto medular de discusiones entre

críticos, teóricos y expertos en el arte teatral. Antes bien, Rall externa su particular opinión en su artículo, publicado originalmente en los años setenta, en relación con un México donde Brecht no tiene “alumnos” y su teatro no causa las mismas revoluciones ideológicas que en Europa. Sin embargo, guarda un espacio para referirse a Vicente Leñero como uno de sus posibles exponentes; paradójicamente, se refiere a la obra *Compañero*, que fracasó rotundamente después de su estreno:

Vicente Leñero pertenece a los mejores dramaturgos de los últimos años. En su obra documental, *Compañero* [...], aplicó, en mi opinión, técnicas brechtianas. En forma de teatro épico se relata lo que sucedió en 1967 durante la empresa del Che Guevara en Bolivia: los personajes salen de la obra y reflexionan acerca de los sucesos en el escenario; asimismo se interpreta mediante la mímica lo que un orador cuenta. Finalmente, por medio de comentarios, canciones y coros se unen tantos elementos de estilo que es difícil no pensar en Brecht. La concepción del Che [...] lo interpretan dos actores, quienes personifican las dos facetas contradictorias del Che: la del práctico y la del intelectual. En las discusiones de ambos personajes se reflejan las luchas internas del protagonista en acción [...] utiliza un procedimiento similar al de Brecht en *El alma buena de Se-chuan* y *Los siete pecados Capitales* (Rall, 1998: 113).

Curiosamente, a pesar de mencionar a más de una docena de dramaturgos y directores mexicanos en relación con los primeros años de Brecht en nuestro país, a Leñero es al único que el alemán ensalza como uno de los mejores dramaturgos de los últimos años; se puede decir que su artículo, más allá de cumplir con una mera cronología, gira en torno a un Brecht poco comprendido y mal traducido, e identificado con la voz cantante de Héctor Azar en 1970: “¡Que viva Bertolt Brecht aunque no lo entendamos!” (Rall, 1998: 109).

La recepción de Erwin Piscator en México fue diferente. A pesar de que Piscator y Brecht colaboraron juntos, la corriente del autor de *El Teatro político* se dio a conocer empezando los años treinta gracias al llamado Teatro de Ahora de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno. Ambos, jóvenes vasconcelistas, que para 1928 ya escribían y se empapaban del mundo teatral de la época, iban en contra del mediocre teatro español de la época. Eduardo Contreras Soto nos cuenta que tras el fracaso de la campaña presidencial de José Vasconcelos en 1929, Bustillo Oro y Magdaleno se exiliaron en España, donde el libro de Piscator, *El Teatro político*, acababa de ser traducido al español; los jóvenes lo leyeron y tras empaparse de esta carga ideológica regresaron a México para formar el Teatro de

Ahora, que tuvo el apoyo de Narciso Bassols en su puesto de secretario de Educación Pública. De este modo, en los inicios de 1932 presentaron una breve temporada de obras de crítica política en el teatro Hidalgo de la ciudad de México, escritas y dirigidas por ellos mismos, y actuadas por un repertorio de actores con y sin experiencia en las tablas. En un artículo de Madeleine Cucuel para la revista *Tramoya* (1988) en relación con el Teatro de Ahora, se lee una parte del artículo que *El Universal* publicó tras el estreno de una de las obras de Juan Bustillo Oro en las propias palabras del autor:

El teatro ha de enraizarse en la realidad histórica de su momento si quiere chupar savia suficiente de vida auténtica; tiene que traducir esta implacable realidad social del momento, tiene que ser en este sentido, fiel a la trágica angustia económica de nuestro tiempo, reflejo de la absorción política; en una palabra, tiene que ser político (Cucuel, 1988: 50).

La temporada de Teatro de Ahora comenzó con una exposición plástica de artistas que lo apoyaban, entre los que, según Cucuel, se encontraban David Alfaro Siqueiros, Fernando Leal, Julio Castellanos, Carlos González, Alejo Ortiz, Carlos Toussaint y Hugo Tilghmann. El repertorio de obras de teatro presentadas por los jóvenes dramaturgos estuvo conformado por *Tiburón* (una adaptación del *Volpone* de Ben Jonson), *Los que vuelven* de Bustillo Oro, y *Pánuco 137* y *Emiliano Zapata* de Magdaleno. A pesar de que nuestros autores generaron grandes expectativas de la temporada a través de los periódicos, esta apenas duró un mes, según Cucuel, del 12 de febrero al 12 de marzo, y a pesar de que los dramaturgos tenían la intención de generar un teatro para las masas, las clases populares apenas si asistieron y más bien se dieron cita los grupos de burgueses e intelectuales de la época. Curiosamente, tal vez por tratarse de un tema un poco más histórico, la obra *Emiliano Zapata* fue la que tuvo más asistencia del público, seguida por *Tiburón*, pero no corrieron la misma suerte *Los que vuelven* y *Pánuco 137*, que abordaban temas de actualidad mexicana: los problemas de migración a EE.UU. en la primera, y el problema de explotación del petróleo por las compañías extranjeras en la segunda.

Ahora bien, lo que hace distintas las obras de Bustillo Oro y Magdaleno, respecto de un teatro que ya tenía ciertos tintes políticos en la conformación de la trama, en tanto que se mostraban los problemas de desigualdad social —como sucede en *Los ciervos de la gleba* de Federico Gamboa, *Tierra y libertad* y *Verdugos y víctimas* de Flores Magón, *Oro negro* de Francisco Monterde—, es que los personajes de Bustillo Oro y Magdaleno, según

Cucuel, no están hechos de manera superficial o meramente prototípica, sino contruidos como individuos de personalidades muy particulares y de gran sensibilidad. El presentar temas recientes a la situación del país termina por acercar las obras de los dramaturgos al teatro político de Piscator, así como los modos de representación, que entre otras cosas se utilizaron para *Pánuco 132*, como la proyección de fotografías y material cinematográfico en escena. Lo mismo sucedió con los grupos de mexicanos que utiliza Bustillo Oro en *Los que vuelven* y que, a manera de coro griego, externan la voz consciente de una clase social oprimida; además, los cambios de luces durante las funciones apoyaron la aparición de estos coros con la intención de añadirles más impulso; también se incorporó, según Cucuel, un ambiente acústico apoyado por ciertos sonidos amplificados, como ruidos de ventanas, que Piscator ya había introducido en el escenario.

Los intentos por lanzar una segunda temporada teatral no funcionaron a pesar del empuje discursivo que Bustillo Oro y Magdaleno lanzaron en los medios bajo los términos de “nuevas concepciones estético-dramáticas”, expresadas por ejemplo en una publicación en *Revista de Revistas*:

Llevar a proscenio a manera de laboratorio el análisis de las sustancias espirituales de nuestros problemas de vida [...], la lucha de clases, la pugna de los nuevos conceptos sociológicos que tan honradamente conmueven hoy las seculares bases del viejo orden de cosas todavía operante (Cucuel, 1988: 61).

Así, a finales de 1932, Bustillo Oro y Magdaleno salieron para España a dictar una serie de conferencias sobre el teatro mexicano, donde sí resultó interesante la labor política de los dramaturgos, y un año después publicaron varias de sus obras en la editorial política Cenit. De vuelta a México, los autores trataron de llevar al teatro dos obras más, *Trópico* de Magdaleno y *San Miguel de las espinas* de Bustillo Oro, pero, como apunta Cucuel, terminaron por cansarse de la indiferencia del público, abandonaron casi para siempre el escenario y orientaron sus esfuerzos al cine. A pesar de ello, otros dramaturgos se vieron inspirados por su trabajo, y así, termina por contarnos Cucuel, se publicaron *Tres obras de teatro revolucionario* de Germán List Azurbide en 1933, *Los alzados* y *Sindicato* de Luis Octavio Madero en 1935 y tres obras de teatro de Mariano Azuela de contenido histórico, político y social, en 1938. La llegada al año siguiente de Seki Sano a México significó una reanudación, en cierto sentido, del teatro político experimental previamente dibujado, ya

que instaló como lema del recién fundado Teatro de las Artes: “Teatro del pueblo para el pueblo”.

Tal vez el Teatro de Ahora no reunía todos los requisitos en regla que plantea científicamente De Vicente Hernando para la existencia de un Teatro Documental, pero, como señala Irazábal, los esquemas tienen sus correspondientes cruces e hibridaciones, y finalmente el teatro de Bustillo Oro y Magdaleno cumplía la función primordial de ser, primero, un teatro de denuncia a partir de un acontecimiento actual, y luego de situarlo en un campo político de sistema hegemónico binario, donde es muy fácil localizar a una clase oprimida (los explotadores del petróleo mexicano y la potencia norteamericana) y un sistema opresor (la clase obrero-campesino mexicana, también hecha individuo). Tal vez la misión política no se completó del todo ante la carencia del lector-espectador.

Los distintos tipos de recepción, trasmutación y experiencia del Teatro épico y del Teatro político en México, que terminan respondiendo al proceso correspondiente en insertar un material ideológico externo para recontextualizarlo, culturalmente hablando, en otro sistema o campo de poder, evidencian las hibridaciones y los cruces que determinan nuevos lenguajes teatrales, así como el sincretismo de la escena misma. De este modo, puede explicarse también cómo Peter Weiss, habiendo sido aprendiz de Piscator, crea su propia hibridación dando nacimiento al Teatro documento, un teatro de adoctrinamiento político pero de circunstancias distintas.

2. Surgimiento de un Teatro documental y un objeto-documento

Como una parte de la introducción de sus “Catorce notas para un teatro documento”, publicadas en su obra *Escritos políticos* (1976), Peter Weiss señala que el teatro realista, que desde sus orígenes ha repercutido en movimientos como el Proletkult, el Agitprop, el teatro experimental de Piscator y el teatro didáctico de Brecht, está determinado bajo múltiples denominaciones: Teatro político, Teatro documento, Teatro de protesta, Anti-teatro, entre otras.

Peter Weiss, considerado en el ámbito teatral como uno de los autores más importantes de la literatura y el teatro del siglo XX, manifestó desde muy temprano la inquietud por escribir de modo tal que pudiese plasmar políticamente “lo que la ideología burguesa había separado en *social e individual*” (De Vicente Hernando, 2013: 232), de

manera que realizó una fusión entre psicoanálisis y marxismo, pues ello le permitiría acumular múltiples interrogantes ya que Weiss estaba convencido de que preguntar era más importante que responder.

Nacido en 1916 en una localidad Alemana que hoy lleva el nombre de Babelsberg, Weiss también creció rodeado de las vanguardias del siglo XX, ambiente que lo empujó a realizar acciones de rompimiento con la estética y el lenguaje establecidos. En su obra se traducen muchas de estas inquietudes, las cuales son resignificadas a partir de una escritura de tipo realista y documental. Siguiendo el análisis de Hernando, Weiss hizo uso del psicoanálisis para señalar cómo los individuos, de manera inconsciente y por medio de un proceso de interpretación ideológica, se reconocen en determinados discursos u órdenes establecidos (*Adiós a los padres* y *Punto de fuga*). Indagó en el realismo objetivista (*Duelos* y *La sombra del cochero*) y desde una trinchera intelectual comunista dio constancia de los sucesos de su tiempo investigando en torno a los campos de exterminio nazis (*La indagación*) y participando en los dos Tribunales Russel (1967-1972), relativos a los crímenes estadounidenses cometidos en Vietnam; asimismo, manifestó una clara inclinación por un auténtico socialismo, contrario al de Stalin (*Trotsky en el exilio*). Su obra de teatro más famosa *Marat/Sade* (1963), una muestra documental e histórica construida como una pieza de teatro dentro del teatro, “es un ejemplo de capacidad dialéctica” (De Vicente Hernando, 2013: 230), en la cual prescindió además de la fábula aristotélica. En su *Canto del fantoche lusitano* (1966) trata de exponer un panorama total del capitalismo, tal como Marx lo intentó en *El Capital*; así, la obra se desarrolla a través de cinco siglos, donde se pasa del colonialismo al imperialismo, y donde el modo de construcción del sistema está regido por el poder y la explotación. *Mokinpott* (1968), la cual le llevó seis años escribir y estrenar, lleva como título final *De como el sr. Mokinpott consiguió liberarse de sus padecimientos*; es el ejemplo, a partir de un personaje burgués, “de lo que la maquina social puede hacer con un individuo que deambula fuera de camino”; el señor Mokinpott busca el sentido de su vida “cuando esta ha perdido sentido” (De Vicente Hernando, 2013: 251).

Así, podemos ver a un Weiss provisto de ciencia, conocimiento y método. La fusión entre psicoanálisis y marxismo le permite mostrar *lo histórico* como una idea vital en el inconsciente del individuo, individuo sobredeterminado, en tanto “que convierte su palabra

en la palabra (lenguaje), su acción en la acción (la vida) [...] el *Otro* se concibe como el orden real del *Yo*” (De Vicente Hernando, 2013: 232-233).

Si la *revolución* consiste en un rompimiento con el orden que simbólicamente conforma la estructura ideológica de una forma social determinada, para captar el conflicto, la *resistencia*, propuesta por Weiss, y plasmada en su *Estética de la resistencia* (1981), sería según De Vicente Hernando:

la posibilidad de oponerse al movimiento que genera la *máquina simbólica*, dificultar las acciones simbólicas que llevan al sujeto al silencio, impidiéndole ir más allá de la *unidad ideológica* (de la interpelación dominante) que se establece como ley [...] Tal trabajo tiene, entonces, un objeto fundamental: encontrar aquello que se resiste a la simbolización, aquello que se opone a ser simbolizado: lo Real, pero –paradójicamente– encontrarlo a través de un texto estético que es, precisamente, producción simbólica [...] intentando hacer visual lo invisible (2013: 233-234).

Weiss hace uso de la *contradicción*, proveniente de la estética materialista, que al romper la falsa identificación de los individuos con sus condiciones reales de existencia termina por descubrir ese discurso oculto. De este modo, al hacer sólido y único el discurso de la forma simbólica de la política, Weiss intenta finiquitar eso simbólico que aleja la política de lo Real. Tal como denota De Vicente Hernando, el pretender decirlo todo con la convicción de que así obtendrá lo real, el atravesar la historia por medio de articulaciones y no solo cronológicamente, el encadenar las cosas no por su similitud, sino por su significado, el pretender ver la imagen completa, hace desbordar su obra de material documental, como sucede con la *Estética de la resistencia*, obra que también habla de un proceso de desconstrucción de la historia, donde el comunismo es lo único que se resiste a ser simbolizado.

Así, para determinar qué convirtió a Weiss en un documentalista, debemos recapitular que en sus primeras novelas las indagaciones apuntaron a revelar lo que se escondía detrás de la apariencia, pues estas, nos dice De Vicente Hernando, muestran el rostro oculto de la moral, del orden, de lo racional, es decir, de la violencia, y, sobre todo, desarticulan la figura burguesa del individuo. Es de adivinar que la situación contextual de Weiss estuvo determinada por una “acumulación del capital simbólico” entre 1911 y 1963 —según reseña De Vicente Hernando—, que reestructura el “poder de clase”; a la vez, hay un fuerte movimiento antagonista cercano a la revolución y a la resistencia radical. A nivel

estético, este antagonismo se vio reflejado en las vanguardias, como ya había mencionado, dando lugar a movimientos como el surrealismo, el dadá, el “teatro de la crueldad” de Antonin Artaud y la “lucha de cerebros” de August Strindberg (por quien Weiss sentía gran admiración). Es en este momento, de gran actividad y agitación política, que Weiss empieza a elaborar su “estética documental”, la cual trata como señala Hernando, de revelar un “yo” como un espacio donde simbólicamente se han acumulado estos factores contextuales, un lugar segregado, trazado, lleno, “mi saber se componía de experiencias imaginarias, de recuerdos, de sonidos, de voces, de rumores, movimientos, gestos...” (Weiss citado por De Vicente Hernando 2013: 239). Desde ese constructo llamado “yo”, señala De Vicente Hernando —un “yo” que se descubre vacío al percatarse de que la vida ha sido suplantada—, Weiss se dedica a escribir documentos que recuperen la realidad de esa vida expropiada, por ello mismo es que rechaza la fábula y los personajes imaginarios o inventados, y de este modo también su escritura se asocia con la representación directa del acontecer presente, real, donde se realiza una evaluación constante. “En lugar de destruir el yo, Weiss lo convierte en documento” (De Vicente Hernando, 2013: 240).

En sus 14 “Notas sobre el Teatro Documento” (2001: 154-157), inicialmente publicadas en la introducción de su obra *Escritos políticos*, Weiss redacta manifiestamente los códigos bajo los cuales se definen las funciones y los objetivos del Teatro documental; en ellos se resumen algunos de los siguientes puntos: la representación renuncia a toda invención, sirviéndose únicamente de material auténtico, sin variar su contenido; es parte de la vida pública y asume una postura crítica frente al encubrimiento político, a los falseamientos de la realidad, al engaño y la mentira, por lo tanto se enfrenta a una oscuridad artificial bajo la cual se ocultan los manipuladores que detentan el poder. Recurre al único medio disponible de comunicación no intervenida o manipulada: la protesta pública; improvisa y posee un fuerte dramatismo, mostrándose en plena calle mediante el reparto de propaganda, el avance en filas y la presentación masiva; al representarse en un espacio cerrado, digamos, en un teatro, no se muestra la realidad momentánea, sino solo la copia de un fragmento de realidad y por lo tanto no puede rivalizar con el contenido de la realidad de una auténtica manifestación política; adopta una posición de observación y análisis, e intenta proponer una solución a partir de un ejemplo confeccionado con fragmentos de la realidad; no se exponen conflictos individuales, sino comportamientos social y

económicamente condicionados; el *Teatro documento* es partidista, la objetividad sirve de disculpa a un grupo de poder para sus actos.

Algunos ejemplos para la elaboración formal del material documental, nos dice Weiss, pueden ser: noticias y fragmentos de noticias, ordenados rítmicamente en periodos cronológicos medidos; material de los hechos ocurridos reelaborado lingüísticamente; interrupciones de la información, es decir, improvisaciones en vivo dentro de la representación, que pueden mostrar cómo un individuo o grupo son afectados por los acontecimientos; disolución de la estructura, es decir, no hay un ritmo calculado de la representación escénica, sino material en bruto; ello no significa que deba quedarse sin explicación la rebelión en escena, es necesaria una visión y una síntesis del conjunto del material. El espacio de representación, puntualiza, debe ser el apropiado, libre de salas comerciales con entradas caras, pues quedaría apresado en el sistema que intenta destruir, debe tener acceso a fábricas, escuelas, campos de deportes, salas de reunión. Finalmente, Weiss agrega que el *Teatro documento* solo es posible cuando existe como grupo de trabajo estable, adoctrinado política y sociológicamente, y cuando es capaz de una investigación científica con ayuda de un abundante archivo.

El objeto-documento de Weiss está determinado entre otras cosas como una condición de producción, es material histórico y en este sentido se aleja extremadamente de la ficción o la fábula sin implicar por sí mismo una realidad completa del acontecimiento. No es imitación, no re-presenta, no re-produce y no sustituye al hecho en sí, produce un acontecimiento artístico, nuevo para todos, mediante el cual una estructura social adquiere forma y sentido.

Bajo estas consideraciones que sintetizan de alguna manera el trabajo de Weiss, se puede percibir la importancia del objeto-documento en tanto fragmento de realidad, material histórico de producción, información y transformación, que adquiere un esteticismo al ser producido en el teatro para develar lo oculto detrás de su mera apariencia. El Teatro documental se transforma así en una pieza de autoría múltiple: la voz del *yo* ha sido suplantada por una estructura social detrás de la cual se esconde un sistema de explotación; Weiss “atraviesa el camino de la revolución unificando lo unitario del antagonismo y fragmentando lo unitario de la ideología” (De Vicente Hernando, 2013: 246). Es la voz que se pregunta por los condicionantes que no permiten la rebelión, es la

voz de la verdad detrás de la apariencia, es el documento ondeante como bandera de resistencia.

III. EL ANÁLISIS DEL DISCURSO

La obra de Vicente Leñero se encuentra dotada de una estructura dramática que evidencia la posición simbólica del poder en unos cuantos, como una condición determinante para afectar la vida de otros muchos, estructura que originalmente posee el Teatro político y que posteriormente asume el Teatro documental. Su condición de periodista le lleva a utilizar el documento en la construcción del teatro (también de la novela y el cine), de manera tal que su obra se ve caracterizada por aquella producción de información a la que se refiere Weiss, así como al encadenamiento de hechos y al acercamiento fiel de la realidad, con la intención de revelar aquello que permanece oculto u olvidado en la historia nacional. ¿Pero de qué manera este documento se hace dramaturgia y pasa después al escenario? Aún más, y dirigiéndome específicamente a su obra *El juicio*, ¿cómo es que el hecho mismo, es decir, el asesinato del presidente Álvaro Obregón pasa a su representación dentro de un juicio y luego circula en forma de noticia para plasmarse después como obra dramática y es llevado hasta sus últimas consecuencias en un escenario teatral?

En “La saga del análisis del discurso”, Beaugrande plantea un terreno similar al campo de poder referido anteriormente para la existencia de un teatro político, un campo de sistema binario donde la hegemonía del discurso está en las manos de un sistema opresor, mientras que la parte oprimida debe alinearse a esas maneras determinadas de supervivencia porque no posee el discurso indicado. Incluso, la ideología dominante que proviene de los tiempos modernos puede “utilizar el lenguaje para convertir las cosas en sus opuestos” (Beaugrande, 2000: 99), y esto es muy fácil de observar en el discurso de las entidades representativas del estado mexicano.

La propuesta de Beaugrande no solo consiste en la desmitificación o desarticulación de estos discursos alineadores que benefician a unos cuantos, se trataría más bien de hacer conexiones para que el individuo que lucha de manera desesperada en un mundo modernizado, donde como dice Beaugrande, “todo parece conectado pero nadie entiende cómo” (2000: 102), pueda establecer conexiones por lo menos con su medio próximo (familia, amigos, trabajo). Así, los nuevos estudios de análisis del discurso están orientados

a proponer estrategias “progresivas” de largo plazo que evalúen los objetivos de los diferentes sistemas de operación mediante los que socializamos y somos gobernados; también se propone no limitarse a la mera descripción de las prácticas discursivas, sino a la transformación de estas en prácticas más progresivas de una “ideología ecologista” dentro de la cual “teoría y práctica se reconcilian a través de la cooperación humana” (Beaugrande, 2000: 102), y opuesta a una “ideología consumista dominante”.

De este modo, las nuevas teorías del discurso, abordadas en la segunda parte de este trabajo, serán utilizadas para analizar cómo de manera progresiva el discurso postulado por un sistema posrevolucionario en la cuna misma de su institucionalización hegemónica, es trasladado luego a los años setenta bajo una correspondiente resignificación en la obra de teatro y preparado para su escenificación. Asimismo, las teorías sobre el discurso esclarecerán el sistema operante del periodo histórico en que se suscitaron los hechos y al mismo tiempo podremos evaluar si hemos sido únicamente precedidos o hasta rebasados por estos discursos. Finalmente, podremos valorar lo pertinente de las prácticas activistas como el teatro, el cual puede insertarse perfectamente dentro de estas estrategias progresivas que contemplan los estudios del discurso en su programa transdisciplinario y multicultural.

SEGUNDO CAPÍTULO: TRANSICIONES DE UN OBJETO-DOCUMENTO EN MOVIMIENTO

I. EL OBJETO-DOCUMENTO Y EL AUTOR

En una entrevista publicada por la *Latin American Theatre Review* (1984) del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Kansas, Leñero reconoció abiertamente que no fue sólo su formación periodística la que lo condujo a escribir Teatro documental; él además no era un autor al que fácilmente se le ocurrieran historias, y esa condición lo llevó a buscar en hechos reales lo que supuestamente restaba su imaginación. Después dice que es la realidad de América Latina la que termina situando a los autores en una constante indagación sobre el pasado y el futuro: “casi todos los géneros literarios latinoamericanos son documentales [...] todo está por escribirse, todo es documental, todo nos está hablando de nuestro presente” (Leñero, 1985: 19-20). Ambas afirmaciones ofrecen algunas pistas en relación con el posicionamiento y el lugar de origen del teatro documental de Leñero; el sentido de esto, para comenzar, lo hallamos si revisamos la época en la que escribe. Definitivamente, Leñero no estaba al tanto de las teorías de Weiss cuando empezó a escribir teatro documental; esto era casi imposible, pues estaban escribiendo casi a la par en continentes distintos: Weiss concibe su famoso *Marat/Sade* en 1963, y Leñero su obra *Los albañiles* un año después; en 1968 Weiss está creando *Trotsky en el exilio*, mientras Leñero escribe y representa *Pueblo rechazado*; cuando Weiss participa en el segundo de los Tribunales Russell, en 1972, Leñero ya ha escrito *El juicio*. Para ese momento también Weiss había terminado de escribir *Estética de la resistencia*. ¿Cómo es entonces que el teatro de Leñero haya casi podido enmarcarse, bajo su propio contexto, en la estética propuesta por Weiss? Para empezar, podemos revisar primero las situaciones y condiciones del objeto-documento de Leñero en la obra *El juicio*.

Al reconstruir el drama de León Toral y la madre Conchita, Vicente Leñero lo hace tratando de guardar cierta objetividad, como lo dice en la introducción de la obra, y al mismo tiempo cuidando de respetar al máximo, “hasta donde la lógica y la claridad lo permitían, la sintaxis original de los parlamentos” (Leñero, 1985: 225). La tarea de reproducir en la obra dramática los documentos leídos en audiencia fue realizada por Leñero, como ya lo he mencionado, a partir de la versión taquigráfica textual del jurado

popular realizado a José León Toral y a Concepción Acevedo de la Llata por el asesinato del general Álvaro Obregón, publicadas en dos tomos por Alducín y De Llano, A. en P. en 1928 (fecha que la edición no consigna), llevando por título *El jurado de Toral y la Madre Conchita (lo que se dijo y lo que no se dijo en el sensacional juicio)*. Además, el autor dramático consulta los periódicos *Excelsior* y *El Universal* de la época, donde se publicaron textualmente y en diferentes fechas, “constancias procesales, declaraciones de acusados y testigos en la inspección de Policía, conclusiones formuladas por el Procurador y los Defensores, interrogatorios a los miembros del jurado y sentencia” (Leñero, 1985: 225-226).

La obra dramática, como también ya lo había mencionado, transcurre en siete Audiencias, contenidas en dos Actos, durante los que tiene lugar el juicio de León Toral y la madre Conchita, y en el que intervienen otros personajes que también están siendo procesados por su complicidad en diferentes atentados contra el gobierno de Obregón, como Carlos Castro Balda, Eulogio González y María Elena Manzano, todos del movimiento de Acción Católica; la acción de la obra se ve dramáticamente dirigida por los abogados defensores y acusadores, quienes luchan a brazo partido y por medio del discurso para obtener un veredicto a favor. A lo largo de la representación también pueden observarse distintos momentos retrospectivos, es decir de flash-back, donde los acontecimientos anteriores al juicio se reconstruyen como si estuvieran sucediendo en el momento presente. La obra finaliza con el veredicto de culpabilidad en ambos casos y el dictamen de sentencia.

A continuación, tomando como referencia a César de Vicente Hernando, revisaré algunos de los puntos que Weiss concibe para el funcionamiento y los objetivos del objeto-documento (que destaco en cursivas), seguidos por los argumentos que explican el funcionamiento del objeto-documento en el teatro de Leñero: “El documento es una condición de producción y no una sustancia genérica” (De Vicente Hernando, 3013: 241). Al respecto, el objeto-documento que Leñero utiliza es definitivamente producido bajo condiciones eventuales, jurisdiccionales y políticas, además de las periodísticas que adquirió posteriormente al ser publicado por la prensa.

Es material histórico y no sustituye al arte sino al objeto mismo, por ello no está supeditado a la “subjetividad imaginaria del artista”, se resiste a ser transformado para la

falacia o degradación de sentido. El objeto-documento de *El juicio* es definitivamente un material histórico, puesto que hace referencia a los hechos acontecidos durante el asesinato de Obregón y al juicio realizado del 2 al 8 de noviembre de 1928; y más allá de someterse a la mera imaginación de Leñero, los parlamentos apenas y se modificaron en su condición textual (pero la imaginación del artista es otro punto que trataremos más adelante).

Se aleja de manera extrema de la ficción y la fábula, utilizando la ficción solo para hacer vivir el documento. Este tema también lo abordaré después, ya que es muy delicado hablar de una teoría entre ficción y realidad; por ahora me limitaré a decir que la obra de Leñero evidentemente se aleja en extremo de la ficción, en tanto que su historia está circunscrita en una serie de acontecimientos testimoniales.

El objeto-documento no es imitación, no implica por sí mismo una realidad completa de los acontecimientos, al ser solo un fragmento de esta realidad, es necesario proveerle de una continuidad como historia por medio de unas estructuras contradictorias que lo mantengan vivo. Es aquí donde interviene la imaginación y creatividad del artista: Leñero convierte un proceso judicial de dos tomos en una obra de teatro donde se debaten dramáticamente fuerzas contrarias y donde vuelve a vivir el acontecimiento.

“El documento no es un historicismo” (De Vicente Hernando, 2013: 243), *necesita ser provisto de un conflicto en el teatro para mostrar aquello que no es visible; por lo tanto no re-produce sino que produce algo nuevo que no existía (en la obra teatral)*. Evidentemente, Leñero no es historiador y no realiza un estudio histórico del objeto-documento; el dramaturgo construye un conflicto y crea a partir de él una obra que no existía.

El objeto-documento ya como Teatro documento “no representa, no sustituye o desempeña las funciones de la sociedad o el público (el asunto de la catarsis, por ejemplo), presenta una realidad única para actores, espectadores y lectores” (De Vicente Hernando, 2013: 244). A pesar de que el acto político, como diría Irazábal, no está completo hasta su encuentro con el lector-espectador, está claro que la obra de Leñero en sí no propone acciones a tomar durante y después de su lectura; estas serán determinadas por el público receptor. En este sentido, pues, la obra es un mero trampolín que no cae, o se abstiene de caer con el clavadista.

*Sin embargo el Teatro documento, es arte y no política (Weiss establece diferencias entre este teatro y la acción política inmediata). Pues si lo fuera, la obra de teatro *El juicio* simplemente no existiría.*

El objeto-documento produce que el Teatro documental deje de ser un teatro de autor, en tanto que los documentos son producidos por la sociedad. Sobre este punto también hablaré más adelante, pero por lo pronto puedo destacar que, en efecto, la obra de Leñero está escrita no sólo por él, sino por las diferentes voces que le dieron vida al hecho histórico y que fueron capturadas en el objeto-documento antes de que Leñero pudiera siquiera tenerlas en sus manos y bajo sus propios términos.

El objeto-documento no convierte al teatro en reportaje, no traslada una serie de hechos a la escena, sino que los produce, conformando a este tipo de teatro por una estética de vanguardia en tanto que rompe con lo establecido. A pesar de su profesión periodística, en efecto, Leñero no construye un reportaje o una crónica, compone una obra de teatro en toda su entereza; a pesar de que lleve connotaciones periodísticas, esto más bien la convierte en una forma híbrida que definitivamente la hace vanguardista; el teatro documental apenas y se estaba concibiendo en los años setenta.

El Teatro documental, por medio de esta producción del objeto-documento, informa, “da forma a una estructura social” (De Vicente Hernando, 2013: 245), las indagaciones van de adentro hacia afuera, de manera que sea claro lo que había quedado sin forma. No es lo mismo leer y tratar de comprender los dos volúmenes que componen el objeto-documento original, que ver o leer la obra de Leñero. El dramaturgo le da forma y sentido a un proceso judicial, y no solo lo clarifica, sino que además le da un carácter estético.

Después de evaluar las concordancias del objeto-documento de la obra *El juicio* con los puntos que Weiss concibe para el objeto-documento y su trascendencia al Teatro documental, revisemos otro pasaje que escribe Leñero en 1970 y es publicado originalmente en *La vida literaria*.

Con el lenguaje sencillo e íntimo que lo caracteriza, como si estuviera sentado junto a nosotros bebiendo café, Leñero cuenta cómo llegó al teatro por medio de lo que considera “una puerta falsa”. Nos dice que estando frenado en la elaboración de una novela, con un sentimiento de impotencia para resolverla, y sumamente desorientado ante la apatía de los

personajes, sintió que la novela había terminado por ubicarse en un plano superior a su habilidad y entusiasmo. Así, ante el impresionante desorden de cuartillas –“que parecían burlarse de mis diez años de experiencia novelística”–, empezó a experimentar un sentimiento de completa impotencia para con el género-novela como si esta fuera “una mujer inalcanzable”. Dicho sentimiento se acrecentó de manera tal, que Leñero se dio cuenta de que si quería seguir funcionando como escritor tenía que buscar otro género y olvidarse de aquella novela. A la par, esta circunstancia coincidió con otras actividades en las que había ocupado parte de su tiempo, una extensión de sus intereses personales. Hasta ese momento, Leñero dice solo haber leído novelas y todo aquello relacionado con la narrativa, pero hacía poco tiempo se había sumergido en la lectura de ensayos, análisis y escritos en general sobre diversas disciplinas del pensamiento contemporáneo.

No podría ahora precisar en qué momento varié de actitud. Tal vez fueron los acontecimientos internacionales que alteraban a diario nuestros esquemas ideológicos, políticos, sociales, los que me obligaron a ampliar mi panorama personal y a plantearme, más en serio, cuestiones que antes soslayaba (Leñero, 1985: 24).

El fenómeno de la desacralización fue uno de los temas dentro del pensamiento cristiano que habían sacudido al escritor, y lo hizo echar mano de todo tipo de escritos teológicos y ensayos modernos; de ahí dice saltar a escritos políticos, antropológicos y similares “y en menos tiempo del que pude haber supuesto ya era un ávido y apasionado observador de los fenómenos que sacudían al mundo” (1985: 24). Esta doble circunstancia lo hizo coincidir con otro suceso que se desarrollaba en ese momento, la disputa pública del monje benedictino Lemerrier con el Vaticano –mencionado en un capítulo anterior–, que terminó por parecerle un magnífico tema para escribir una obra teatral, “un espléndido pretexto para aliviar mis sentimientos de culpa por la novela inconclusa y una oportunidad –no menos espléndida– para reflexionar en voz alta sobre un problema contemporáneo que mucho me inquietaba (Leñero, 1985: 25).

Así, cuando se puso a escribir, dice no haber tenido ningún fundamento sobre el género teatral, tampoco había leído nada sobre composición dramática, pero esto mismo, dice, lo libró de los prejuicios y de posibles escrúpulos formales. De este modo, sus primeras obras de teatro documental significaron una reflexión personal sobre ciertos fenómenos actuales, las cuales, considera, estaban exentas de transcribir textualmente a los personajes; el objetivo estuvo más encaminado a elaborar una reflexión “sobre los

problemas contemporáneos que ellos ejemplifican y que a mí me interesa analizar desde mis muy subjetivos puntos de vista” (Leñero, 1985: 26). El éxito de *Pueblo rechazado* lo hizo pensar en lo vigente que era el género, al poder plantear y reflexionar por ese medio diversos temas de actualidad. Por ello Leñero deduce que la realidad de América Latina es la que lleva a los autores mexicanos a esclarecer sobre los eventos de la Revolución Mexicana que aún permanecen ocultos, “el tratar algo desconocido, algo oculto durante el tiempo por razones de deficiencias históricas o políticas, es darle una actualidad brutal. La actualidad para mí es fundamental en el teatro documental” (Leñero, 1985: 20).

Así, gracias a estas consideraciones terminamos por descubrir algunos fenómenos de gran importancia para el surgimiento de un Teatro documental en México. Primeramente, son las circunstancias históricas y políticas que se suscitan al interior del país, las que ofrecen un panorama apto para escribir una obra que utilice como plataforma una serie de hechos pasados que denuncien propiamente el momento presente, y por lo tanto este teatro no se basa necesariamente en el teatro documento de Alemania. Segundo, fue necesaria la presencia de un escritor versátil, como Vicente Leñero, que supo realizar un ejercicio de planteamiento, reflexión y cosmovisión de dicho panorama, para luego discurrir en una actividad de entonación entre teatro y periodismo, creando así una obra de Teatro documental, concepto que hasta el momento no había sido explorado en el contexto mexicano.

Esto no implica de ninguna manera que el autor haya sido completamente original en su forma de escribir. Leñero nace provisto de un contexto intelectual y dramático muy peculiar, como lo es el filo de la segunda mitad del siglo XX, momento en el cual existe, como señalamos, una tradición de teatro realista y político heredado por Usigli, proveniente del periodo posrevolucionario, y al mismo tiempo, una búsqueda por romper estas formas en el estilo dramático. El teatro de Brecht está comenzando a vitalizarse en la escena mexicana, y, como lo he mencionado en el primer capítulo, pensadores de la época, como Dietrich Rall (1998), ven en el teatro de Leñero elementos brechtianos, como los rompimientos o los efectos de extrañamiento señalados por Rall, así como la presencia de coros y la reflexión del personaje del Che por medio del desdoblamiento en la obra *Compañero*. Judith I Bisset (1985) ve en *Pueblo rechazado* tres estructuras brechtianas: la presencia de coros que se confunden entre el público, la división de la obra en escenas que

se unen a otras por medio de secuencias de sueños, y los caracteres de algunos personajes o grupos que representan el pensamiento de una colectividad o de cierta ideología. En *El juicio*, Bisset destaca la presencia de un narrador brechtiano, en este caso, la voz narrativa que aparece al inicio y al final de la obra –prólogo y epílogo respectivamente– y que está acompañada por la proyección de imágenes que dan cuenta de los acontecimientos históricamente sucedidos. Por otra parte, la idea de Enrique Lizalde de llamar al grupo Teatro Documental, luego del estreno de la primera obra, *Pueblo rechazado*, seguramente no es fortuita, y el actor tenía bien conocido el movimiento de teatro documento en Alemania.

Ahora bien, lo esencial, pienso, está en la reflexión de cada uno de los temas que Leñero aborda directamente en sus obras, pues estas, como dijera Bisset, “son una reflexión personal que comparte con el público en una discusión abierta. Leñero no da respuestas” (1985: 6). Para lograr este espacio reflexivo, el objeto-documento de la obra *El juicio* no está exento de transformaciones, su movimiento constante desde el origen y su cambio de contexto lo trasladan de un estado de significación a otro, a la vez que va causando transformaciones en aquellos medios que lo exponen.

II. MOVIMIENTO DEL OBJETO-DOCUMENTO: EFECTOS DE TRANSICIÓN

En alguna de sus reflexiones sobre el teatro de Weiss, De Vicente Hernando refiere que la continuidad en sus textos son el resultado de un recurso productivo que establece relaciones exteriores al marco causal; de este modo las secuencias se unen no bajo un criterio de similitud, sino por una especie de “encadenamiento significativo, estructura que ha producido el orden simbólico” (2013: 234), así, la trama nos remite continuamente de un documento a otro hasta tejerse una red por medio de la obra de teatro. Sin embargo, al seguir el curso natural de la interminable cadena de documentos, podremos percatarnos, según las observaciones del mismo Weiss, que el origen no existe.

Atendiendo a ello, el objeto-documento adquirirá múltiples connotaciones al ser introducido en la obra de teatro, pues al haber transitado a través de una cadena de eventualidades muy diversa, esta le habrá permeado de una fuerte carga de ideología subversiva. A través de dichos fenómenos de transformación, el objeto-documento podrá ser leído bajo los siguientes términos: 1) signo 2) mimesis 3) intertexto. El objeto-

documento será afectado, pues, al recontextualizarse dentro de cada proceso de transformación, así como será afectado el medio o agente que lo contenga.

1. Cadena de signos

Si consideramos la perspectiva ontológica del teatro a partir de los estudios teatrales de Jorge Dubatti (2011), podemos definirlo como un acontecimiento y un productor de entes, que a su vez están enmarcados en la “esfera de la existencia del hombre”. Esto abre el universo teatral para considerar que “una filosofía del Teatro es, entonces, una filosofía de la praxis humana” (Dubatti, 2011: 19); este punto de vista explicaría la existencia de las distintas áreas de reflexión que ocupan los estudios en torno al teatro y también su problemática. Entre las muchas cuestiones relacionadas con dichas áreas de estudio y reflexión, pueden observarse las referentes al texto dramático y su representación, el signo en el teatro, el carácter inter-disciplinario, el discurso del sistema lingüístico, el factor comunicación, lo real y lo metafísico, por mencionar algunas, que además han conducido a la creación de diversas áreas de estudio como la semiótica, la lingüística, la poética, la antropología teatral, la sociología teatral, la etnoescenología etcétera.

La ciencia encargada del estudio de los signos en la vida social se denomina semiótica o semiología. La existencia de ambos términos no surge de manera fortuita; según Herón Pérez Martínez (2000: 31-32), la disciplina encabezada por Ferdinand de Saussure, ligada a la corriente europea y que tenía por objeto el estudio de los signos en sistemas verbales, se denominó *semiología*; mientras que aquella encabezada por Charles Sanders Peirce, sujeta a la corriente anglosajona de base lógico-filosófica, desarrollada primordialmente en Estados Unidos y que se ocupaba tanto de los sistemas de signos verbales como de aquellos no verbales, prefirió el término *semiótica*. Al respecto Patrice Pavis comenta: “De modo más profundo, se basa en la oposición irreductible entre dos modelos de *signo*. Saussure limita el signo a la alianza de un significado y de un significante. Peirce añade a estos términos [...] la noción de *referente*, es decir, la realidad denotada por el signo” (1998: 410). Para el estudio del objeto-documento como signo, tomaré en consideración el término *semiótica* introducido por Peirce, pues sus investigaciones se enfocan desde el principio en un sistema no verbalizado, y además le

otorga una posición de importancia al factor *referente*, que para el caso del objeto-documento representa el vínculo con la realidad.

Según Patrice Pavis (1998) en *Diccionario del teatro*, la semiología (término que él prefiere utilizar) es la ciencia de los signos; a esta definición agrega otra emitida por M. Foucault: semiología es “el conjunto de los conocimientos y las técnicas que permiten distinguir dónde están los signos, definir aquello que los instituye en signos, conocer sus relaciones y las leyes de su encadenamiento” (citado por Pavis, 1998: 410). Peirce define semiótica como “la doctrina de la naturaleza esencial y de las variedades fundamentales de toda posible semiosis” (citado por Pérez Martínez, 2000: 134), que, infiere Pérez Martínez, “resalta el carácter sociocultural de los signos concibiendo la cultura como una semiosis ilimitada en que el objeto de un signo es siempre el signo de otro objeto y así sucesivamente” (2000: 134).

De este modo, consideraré la semiótica como una ciencia encargada del estudio e identificación de los signos, para lo cual se vale de conocimientos y técnicas que permiten distinguir sus razones de existencia, variedad y encadenamiento.

Ahora bien, si el objeto-documento es en sí mismo un signo, una representación de algo (un suceso, un acontecimiento), al trasladarse a la obra de teatro podrá adquirir otra connotación significativa en tanto que son transformadas sus condiciones contextuales e incluso su contenido mismo, dependiendo del uso que el nuevo agente le otorgue. Este nuevo carácter sígnico es por lo tanto distinto al primero, pero al mismo tiempo se relaciona con él, es decir, el objeto-documento se resignifica. Así, podríamos argumentar que es un signo dentro de otro signo, que porta de tal manera un doble discurso.

Además de esto, el objeto-documento, en tanto signo, forma parte del “paisaje cuidadosamente ordenado” que conforma el objeto de la semiótica, según Umberto Eco (2000), paisaje en el que “la acción humana cambia continuamente la forma de las instalaciones, de las construcciones, de las culturas, de las canalizaciones, etcétera” (Eco, citado por Pérez Martínez, 2000: 306). Así, podemos concebir la obra teatral como ese paisaje cuidadosamente ordenado, donde diversos actantes (voz, objetos, actores, iluminación, sonido, proyecciones, etc.) cambian continuamente la forma de las instalaciones, y donde el objeto-documento se modifica al ser representado, modifica su discurso en tanto es re-utilizado en escena y es vuelto a modificarse discursivamente por la

interpretación del espectador, formando parte así de esta cadena interminable de significados, donde, paradójicamente, suele conservar algo de su significado original.

Luego, la semiología teatral, nos dice Pavis, “es un método de análisis del texto y/o la representación, atento a su organización formal, a la dinámica y a la instauración del proceso de significación por medio de los profesionales del teatro y del público” (1998: 410). Dado que en la obra *El Juicio* de Leñero el objeto-documento habita en la composición del texto dramático que luego será llevado al escenario, sería oportuno esclarecer la oposición entre texto dramático y representación dramática.

“¿Qué es lo específico del texto teatral?” pregunta Anne Ubersfeld (1998: 8). Responder implica resolver el conflicto entre la vieja querrela de los que prefieren el texto literario y los que se inclinan por la práctica dramatúrgica. “En esta lucha entre el profesor de literatura y el hombre de teatro, entre el teórico y el práctico, el semiólogo no es el árbitro sino más bien [...] el organizador. Uno y otro de los combatientes se sirven de sistemas de signos” (Ubersfeld, 1988: 8). En tal contienda, según Ubersfeld, el papel del semiólogo no descansa en mostrar la verdad del texto, sino en crear un sistema de signos que permita al director y los actores la construcción de un sistema significativo dirigido al espectador: “el semiólogo no debe ignorar que el sentido ‘va por delante’ de su lectura, que nadie, ni siquiera el propio autor (cuando menos el semiólogo, que no es ni un hermeneuta ni un brujo) es ‘propietario’ del sentido” (1998: 9).

La confusión entre la inmensa cantidad de signos que parecen cubrir los límites entre el texto y la representación y que aparentemente sumergen a ambos en un solo e inmenso océano de significaciones e implicaciones, nos lleva a indagar por el lugar que ocupa la teatralidad. Ubersfeld responde a la contenida por medio de las *matrices de representatividad*, enfocadas en subrayar dos aspectos básicos o esenciales, que trazan la teatralidad contenida en el texto y la representación, respectivamente: por una parte, el texto en la representación está en forma de voz (*fone*), lo cual le concede una doble existencia; por otra, el carácter representacional de un texto escrito está presente en los diálogos y didascálicas. El texto dramático no puede entonces deslindarse de su carácter teatral porque está hecho para ser representado y su estructura obedece a ello. Dentro de la representación escénica, el texto dramático estará presente a través de la voz de los actores o dentro de cualquier sistema de signos (en caso de no existir diálogos hablados).

Según Ubersfeld (1998: 19), pueden existir además varios tipos de texto teatral perfectamente demarcados, que vistos dentro de una ecuación resultan de la siguiente forma: “junto al texto del autor, impreso o mecanografiado, que llamamos T, [existe] otro texto, el de la puesta en escena, que llamamos T’ (que puede ser el texto del director); uno y otro en oposición a R, la representación:

$$T + T' = R$$

Por lo tanto, el objeto-documento cuenta con la característica de subsistir en el texto dramático (T) y/o en el texto de la puesta en escena T’, y por consiguiente en R. De hecho, sólo se requiere la presencia de una de las tres textualidades para que sea posible hablar de la teatralidad de este objeto.

Kowzan señala que el estudio semiológico de la puesta en escena (R) resulta evidentemente más complejo que el del texto dramático, pues el primero, en un efímero instante, presenta una multiplicidad de materiales que van dirigidos a una pluralidad de canales de los sentidos: “pero los resultados más interesantes se obtienen cuando los dos enfoques se dirigen hacia el mismo aspecto” (1997: 246). En el caso del Teatro documental, podemos observar que ambos enfoques (puesta en escena y texto dramático) estarán dirigidos al objeto-documento.

Por último, Ubersfeld indica la necesidad de analizar la representación mediante diferentes instrumentos, unos para los signos textuales y otros para los signos no verbales, pues “la sintaxis (textual) y la proxémica⁵ constituyen dos aproximaciones diferentes al hecho teatral” (1998: 15), la versatilidad del objeto-documento, que implicado en la teatralidad, a veces como signo textual y otras como signo no verbal, tendría que atender a dichas observaciones.

Para finalizar este planteamiento, veamos qué ocurre con el objeto-documento y la obra de teatro *El juicio*. Para empezar, tenemos un texto que ha pasado por varias transformaciones en el canal comunicativo: primero es emitido oral y públicamente para un jurado, al mismo tiempo es capturado textualmente por los taquígrafos; luego, es expuesto

⁵ Por *proxémica* se entiende el estudio de las relaciones entre los hombres en razón de la distancia física (Ubersfeld, 1998: 15n).

en un medio informativo (en este caso, la prensa); años después es extraído en su condición de texto para ser adaptado como obra dramática, y, posteriormente, se lleva a su representación teatral.

Si comenzamos por considerar la puesta en escena de *El juicio* —estrenada en 1971— en toda su dimensión, como un signo, esta sería la representación del texto dramático *El juicio* de Vicente Leñero, que a su vez sería el signo de la versión taquigráfica original del juicio, que igualmente es signo del jurado procesal a León Toral y Concepción Acevedo de la Llata en 1928. La cadena de signos podría continuar si nos detenemos a reflexionar que el juicio procesal llevado a cabo en el palacio municipal de la Villa de San Ángel es el signo social del asesinato ocurrido en el restaurante La Bombilla, donde se dio muerte a Álvaro Obregón, y así, el “encadenamiento significativo” del que habla Weiss podría continuar a través de esta cadena de documentos y testimonios hasta llegar tal vez a la situación inexistente de un origen.

Ahora bien, recordemos que el objeto-documento adquiere una resignificación al recontextualizarse por el medio que ocupa. Si partimos por ejemplo del asesinato mismo de Álvaro Obregón en el restaurante La Bombilla como signo de los conflictos entre Iglesia y Estado, tenemos que el juicio realizado posteriormente en la Villa de San Ángel definitivamente no conlleva la misma información de los hechos sucedidos, pues las declaraciones, los interrogatorios y debates evidentemente estarán permeados por otros objetivos que hacen de este evento un nuevo signo, una representación de los hechos originales. Lo mismo sucederá con la versión taquigráfica original y posteriormente con la versión taquigráfica difundida en la prensa: los hechos se resignifican al cambiar el medio y los destinatarios a los que va dirigido, pues no es lo mismo presenciar el juicio de la Villa de San Ángel que leerlo en los periódicos o en los dos tomos de Alducín y de Llano cuarenta años después. Así, al llegar al texto de Leñero, podemos deducir que la obra de teatro reúne en sí toda una cadena de significados por medio del objeto-documento, mismo que se resignificará de nuevo al convertirse en el argumento de una obra.

Del mismo modo los tres textos considerados por Ubersfeld ($T + T' = R$) para la creación de la representación escénica resignificarán el objeto-documento como parte de sus propias condiciones de existencia. El texto de Leñero (T) no será el mismo que el director de escena, Ignacio Retes, conciba en su propio texto de montaje (T'), y finalmente

la obra de teatro estrenada en 1971 (R) será el resultado significativo de los dos textos anteriores. Lo mismo sucederá con cualquier director y puesta en escena resultante del texto de Leñero. El objeto-documento termina, pues, trascendiendo a lo largo de esta extensa cadena de significados

2. Cadena mimética

En su *Teoría de la ficción y mundos posibles*, Lubomír Doležel (1999) reflexiona ampliamente sobre la *mimesis*, es decir, la manera en que el arte imita la realidad, comenzando por ofrecer como ejemplo una reunión de profesores en la universidad. Dicha reunión tiene lugar en una sala donde el retrato de un director queda justo encima de la cabeza del mismo director en persona y la yuxtaposición de la imagen es la que permite a los presentes realizar la reflexión. En su primera teoría sobre la mimesis, Doležel explica que el director sentado en la silla es un hombre real, mientras que el retrato es una representación “ficcional”, esto corresponde a la oposición entre realidad y ficción, no sin antes aclarar que dicha oposición sólo corresponde al director y la figura en el cuadro, pues tanto el director (el objeto representado) como el cuadro mismo que cuelga de la pared son objetos que pertenecen al mundo real. Doležel agrega además, en su tercer punto, que el objeto representado guarda una semejanza necesaria con su versión ficcional. Lo que prueba esta teoría mimética es justamente la existencia de objetos reales de representación.

Aplicando esta teoría al objeto-documento, se puede entender que este es el objeto representado, mientras que la obra de teatro es una representación ficcional de este objeto; sin embargo, el hecho de que la obra se trate de una ficción no significa que no posea una existencia, pues el texto dramático, por ejemplo, existe en el mundo real.

Ahora bien, esta teoría de la “función mimética”, nos dice Doležel, “es una fórmula para integrar las ficciones en el mundo real” (1999: 117). Pero su siguiente teoría, “la semántica de los mundos posibles”, trasciende a la primera, pues se refiere justamente a la posibilidad de diferentes universos y no sólo a un único mundo real. De este modo, regresando al ejemplo del retrato del director, la segunda teoría, explica Doležel, permite establecer que, a pesar de la semejanza entre el objeto representado y su representación, el director y el retrato respectivamente tienen una existencia particular y tienen historias distintas, “aunque el director y su complementario ficcional se encontraran a menudo en la

sala de profesores, sus distintas trayectorias les llevarán cada vez más lejos uno de otro. Al mismo tiempo sin embargo, la exención de la representación ficcional del tiempo biológico garantizará la permanencia del hombre real” (Doležel, 1999: 123).

Con base en ello, puedo deducir que el objeto-documento tiene una existencia particular y distinta a la obra de teatro, así como también es la mimesis de otro objeto (al que representa) que a su vez tiene una existencia particular y distinta del objeto-documento. Es decir que, en relación con el objeto de estudio, la versión taquigráfica del juicio sería finalmente una mimesis del evento sucedido del 2 al 8 de noviembre de 1928 en el palacio municipal de la Villa de San Ángel, así como una mimesis de las personas que intervinieron en este; a su vez, esta versión taquigráfica se transforma en objeto representado al hacerse una mimesis del mismo en la prensa y en los dos tomos de Alducín y De Llano, que a la vez se convierten en objetos representados al realizarse una mimesis de estos en la obra dramática *El juicio*, que a la vez se convierte en un objeto de representación al realizarse una mimesis de este en el montaje o los montajes subsiguientes.

Todos los objetos que siguen al evento original son por lo tanto representaciones ficcionales hechas con base en el juicio original; incluso la versión taquigráfica es ficcional, por ello es una *versión* de los hechos. Pero al mismo tiempo todas estas entidades son reales en el mundo y poseen una individualidad con historias distintas, algunas de hecho extintas o efímeras. El juicio real de 1928 tuvo un periodo de existencia, así como cada una de las personas implicadas; Toral fue fusilado, la madre Conchita pasó una parte de su vida en las Islas Mariás y luego se casó con Castro Balda, y así, cada personaje continuó su existir real e independiente en el mundo. Por otra parte, existen varias versiones taquigráficas (*El Universal*, *Excélsior*, Alducín y De Llano) continuando su propia historia como material impreso; lo mismo ocurre con los ejemplares impresos de la obra dramática de Leñero *El juicio*; mientras que el montaje de la obra existe únicamente en el momento de su representación ficcional, y cada una de estas representaciones tiene un momento de existencia diferente al de otra. Estos planos comparativos entre realidad y ficción, por su complejidad, serán puestos a la mesa en el siguiente apartado.

Lo verdaderamente trascendente dentro de esta cadena mimética es que, tal como señaló Doležel, dichas representaciones ficcionales de entidades con un periodo de vida limitado garantizan la permanencia del hombre real. En este caso, gracias a la mimesis de

los objetos representados tenemos la posibilidad de examinar el discurso de un evento ya ocurrido, es decir, el juicio por la muerte de Obregón, cuyos personajes ya han muerto, pero no así las bases argumentativas que han mantenido vivo el sistema de justicia mexicano.

3. Cadena intertextual

La presencia de intertextualidad en la obra dramática *El juicio* es indiscutible si entendemos que es un texto escrito y leído partir de otro (el objeto-documento). Pero para terminar de entender estas implicaciones habría que profundizar en lo que el mismo fenómeno de la intertextualidad supone para el texto dramático.

Concebido en los años veinte del siglo pasado —nos dice Amelia Sanz Cabrerizo en su estudio *La noción de intertextualidad hoy* (1995)—, el término surge con fuerza hasta los años sesenta, convirtiéndose en bandera de las teorías posmodernas. El origen está en la *polifonía* de Mijaíl Bajtín, la doble red de relaciones diferenciales que Yuri Tynianov concibe para el texto y las aportaciones de Saussure sobre la palabra y su significado. Pero fue Julia Kristeva, nos dice Sanz, quien entre 1966 y 1967 introdujo por primera vez el término, tomando como punto de referencia los estudios sobre el inconsciente de Freud y el dialogismo de Bajtín, logrando hacer del texto

una relectura, acentuación y desplazamiento de otros textos, esto es, un proceso de selección, extracción, transformación y transgresión de modelos. Interesa entonces tanto lo que se toma como lo que cambia: por qué se toma y por qué se cambia, dónde y cuándo, para qué y para quién (Sanz Cabrerizo, 1995: 345).

Esto implica la muerte del autor, como ya lo había planteado el formalismo ruso, pero en este caso se explicaría aduciendo razones de un texto conformado por segmentos de otros escritos. Luego pues, será Gerard Genette, nos dice Sanz, quien de algún modo sistematizará el fenómeno, negando su dimensión hermenéutica y distinguiendo cinco tipos de relaciones transtextuales ampliamente conocidas en el mundo de los estudios literarios y lingüísticos: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad. A partir de ello se estipularon y consagraron una serie de hipótesis sobre la intertextualidad, entre las cuales, siguiendo la lista de Sanz, mencionaré solo algunas:

No hay más texto que el intertexto. El primero ya contiene siempre la causa del segundo. Todo está dicho cuando lo oigo: todo discurso me es repetido. Lo que se entiende por texto no es una estructura que se baste a sí misma, sino una estructura diferencial e histórica, no

es un tiempo inmanente sino un conjunto de temporalidades divergentes, huellas de alteridad [...] El diálogo es interminable: la escritura es concebida como una infinita penetración de fragmentos extraídos con el fin de obtener un sentido que se dice mejor. El referente se deshace, se estratifica (Sanz Cabrerizo, 1995: 347).

A pesar de que, como apunta Sanz, algunos estudiosos relacionan la intertextualidad con cierta decadencia cultural por tratarse de un mundo de citas y carente de estilo que mira hacia atrás en busca de analogías y parodias, donde “el creador ya no es visionario sino ‘citador’ y el texto no se refiere a la vida sino a sí mismo” (1995: 342); Sanz distingue tres importantes escuelas para el estudio de la intertextualidad:

La línea francesa obediente al estructuralismo de los maestros; la línea americana heredera del pragmatismo anglosajón por un lado y de las enseñanzas de Derrida y de la escuela de Yale por otro; la línea germánica en la tradición hermenéutica y tras los pasos del dialogismo de Bajtín (1995: 344).

De este modo, la intertextualidad, nos dice Sanz, parece formar parte de un acuerdo general, en el que se le concibe como característica de la literaridad del siglo XX.⁶ Lo cierto es que se ha convertido en un instrumento para el estudio de las literaturas modernas y posmodernas, entre las que cabe destacar las literaturas latinoamericanas.

La intertextualidad, sin embargo, es un fenómeno que siempre ha estado presente, pero es hasta el siglo XX que se hace plenamente consciente. El drama griego, por ejemplo, estaba basado en una serie de mitos antiguos que eran de conocimiento común; en el colegio, Shakespeare practicaba el *lively turning*, consistente en una serie de ejercicios de reescritura de la literatura clásica, gracias a los cuales podemos por ejemplo leer su *Marco Antonio y Cleopatra*.

En algunos artículos aparecidos en el número 7 de la revista española de la Asociación de Autores de Teatro, *Las Puertas del Drama* (2001), relativos a la reescritura y la intertextualidad, el tema se debate en opiniones muy diversas pero hasta cierto punto con fines similares: rescatar el ejercicio de la intertextualidad separándola de otras actividades como el plagio mismo y reflexionar en relación con su pertinencia, cómo, cuándo y para qué es oportuno escribir a partir de otros. Primero expondré todas aquellas consideraciones que hacen vacilar o titubear a la actividad intertextual en términos creativos.

⁶ Según Sanz, la intertextualidad adquiere otras dimensiones después del establecimiento de los mass media en el siglo XXI; estas consideraciones no han sido contempladas en este apartado.

Dentro de una conversación entre Ignacio del Moral, Juan Mayorga y Ernesto Caballero (2001) que lleva por título “Yo te cito, tú me citas, a él le citan: coloquio informal sobre la intertextualidad”, Mayorga señala que la intertextualidad refleja un fenómeno que va más allá de un mero esteticismo, la conciencia de pertenecer a una época donde nos encontramos “atravesados por textos”. Del Moral apunta por su parte, al mal uso que se hace de esta, no solo en la literatura sino en el teatro, donde unos cuantos, en algo que pareciera un ejercicio de complicidad, recurren a la cita de grandes autores como una “parroquia de cultos” reduciendo cada vez más la expresión directa, así como la respuesta a las preocupaciones reales o actuales a partir de la propia historia individual. “Parece que sirve como un colchón amortiguador, y con la cita el arte contemporáneo se está preservando de comprometerse, dice Caballero (2001: 6). Mayorga cuestiona entonces hasta qué punto nos dejamos influenciar por ese grupo de “conocedores” que darán una interpretación al trabajo creativo y determinará su ámbito de prestigio –basándose, pues, en el sistema de citas que le impregnan cierta calidad al trabajo–: “¿hasta qué punto escribimos para nuestros comentaristas académicos?” (2001: 8).

Del lado contrario, Itziar Pascual nos dice que a partir de una popularizada polémica, varios medios de comunicación se han encaminado a la persecución y el desenmascaramiento del material escrito de pequeños y grandes autores, designándolos como material de plagio “algo así como un Tribunal Inquisitorial de la Originalidad” (2001: 12), práctica mediante la cual el concepto mismo de intertextualidad es disuelto en un mar de confusiones y comúnmente relacionado con el plagio: “si en la guerra la verdad es la primera víctima, me temo que la intertextualidad es la primera mártir de plagio” (Pascual, 2001: 13). Por qué entonces no asumir simplemente, dice el autor, que nuestros textos están habitados por otros.

En el marco de estas consideraciones refiero las de Sanz, quien concluye su propia investigación reflexionando en lo absolutista que es pensar la intertextualidad como condición indispensable de la literaridad; también señala que el nivel de auto-reflexión del ejercicio intertextual supondría por consiguiente el alejamiento de una relación referencial con la realidad, y, por añadidura, cavila sobre un siglo XX plenamente consciente de crear un pasado que de cualquier manera le resulta inaccesible, “como hemos perdido el centro, hablamos de diseminaciones, polisistemas” (1995: 360); y menciona que si bien la

intertextualidad sirvió en algún momento para dotar de especificidad a lo literario como manifestación del imaginario, frente a la fuerza que adquirieron la antropología, la sociología y la lingüística en los años cincuenta, la autorreferencialidad en la literatura se ha postergado y además consagrado. El texto, al igual que el sujeto, se ha convertido en “sistema de proyecciones por donde se escapa el sentido”, dice Sanz, “y así, el referente se pierde en un conjunto de textos. Difícil es salir del idealismo [...] y de la abstracción de la crítica literaria contemporánea” (1995: 360).

Así pues, situados en una época de reinenciones, reciclajes y reproducciones, donde aludimos al discurso del otro porque tal vez ya no hay más que decir, donde la originalidad a ciencia cierta no es seguro que haya existido y donde resulta difícil distinguir la realidad puesto que se ha vuelto representación de lo representado, no hay otro camino, al igual que otros lo han señalado, que preguntarse por la existencia de ese “sentido”.

Al inicio de este capítulo mencioné que Leñero reconoció abiertamente que había escrito su primera obra documental, *Pueblo rechazado*, a partir de un bloqueo creativo que le impedía seguir con una de sus novelas, puesto que le era más fácil escribir a partir de un acontecimiento ocurrido dentro de su propio contexto. Pero debemos agregar que a la par se había hecho de un esquema de pensamiento crítico mediante el cual comenzaba a cuestionar varios de los sistemas políticos que condicionaban las relaciones sociales de su entorno. Parte de ese panorama estaba puesto, pues, en el objeto-documento, era material textual en bruto, material que luego será intertexto dentro de sus obras de teatro; pero lejos de constituir una simple cita, este material como objeto-documento se transforma al pasar al texto dramático o a la puesta en escena, adquiriendo así el discurso crítico-político de Leñero bajo el cual el texto original ya no es una mera proyección, ni una mera copia, tampoco sería plagio de un texto de autor. *El juicio*, como texto, se convierte en el mero pretexto, para hablar de un tema en materia de justicia mexicana. Revisemos entonces los cómo, dónde y cuándo, los porqués y para qué, como originalmente apuntó Kristeva, de una intertextualidad en el Teatro documental.

Para empezar, Caballero nos dice que el teatro de la intertextualidad efectivamente tiene que ver con incorporar citas literales que, al recontextualizarse, generan nuevos significados semánticos. Y menciona a Brecht, como uno de los autores que deliberadamente recurrieron a la cita utilizándola de manera productiva: “[Brecht] dice que

no hay que ser original sino productivo, y en su teatro la cita sirve para producir un extrañamiento y para tener una autonomía crítica mayor” (2001: 6). Luego Mayorga habla de la época “post” (postestructuralista, postmodernista, etc.) extendida a todos los ámbitos, una época donde se tiene una conciencia mucho más plena del pasado: “la memoria es nociva si conduce a la parálisis, pero es nutritiva si nos obliga a reivindicar tradiciones truncadas, o a hacer justicia al pasado fallido” (2001: 7). Y esta postura es la que ha hecho abrir caminos, dice Caballero, volver a colocarse en la incertidumbre, reinventar la historia de forma eficaz. Ojalá la intertextualidad, como dice Del Moral, fuera una simple y libre práctica, no un mero concepto definido.

Así pues, como resultado de la conversación de estos tres autores, se llega a un consenso: la intertextualidad es un gesto de pura egolatría cuando sólo sirve para reforzar o enfatizar lo que ya se sabe, mientras que cuando es utilizada para mostrar lo pasado bajo un nuevo punto de vista tiene “un carácter explosivo”. Y agrega Mayorga: “Podríamos recurrir al viejo dicho [de] que en arte el robo sólo es legítimo si viene acompañado de asesinato. Es decir, si tú eres capaz de escribir un Don Juan que mate, no la existencia de esa otra obra, pero sí la visión actual de ella” (2001: 9).

Santiago Martín Bermúdez (2001: 14) dice en otro artículo de esta misma revista, que si se quita el texto intertextualizado y lo que permanece aún es comprensible aunque se haya empobrecido es que era pura intertextualidad; por el contrario, si al quitarlo ya no queda texto sino un montón de palabras con sentido insignificante, entonces era plagio.

Ahora bien, volviendo al estudio de Sanz (1995), hay que mencionar que dentro de la escuela de tradición empírica anglosajona, se distienden también las aportaciones de Michael Bruce en torno a la intertextualidad, quien inclinado al dialogismo de Bajtín despoja al texto de su invariabilidad o estabilidad esencial para definirlo como práctica discursiva e histórica. Bruce, nos dice Sanz, concuerda con el mundo extra-textual y a partir de allí enuncia una serie de hipótesis que se resumen en considerar que todo enunciado es por naturaleza interdiscursivo.

En cuanto a la construcción de sentido, nos dice Sanz, Renate Lachmann, de la línea germánica, retoma también las teorías de Bajtín y concibe la literatura como reescritura donde todo es importante y nada se pierde en la interacción. Para la construcción de sentido, Lachmann enfatiza las tareas del crítico:

El crítico habrá de preguntarse cuál es la concepción del texto que implica la presencia intertextual, cuáles son los procedimientos específicos que los textos utilizan, a qué tipología pertenece y que serie de funciones desempeña el intertexto, cuáles son los métodos de análisis y los presupuestos teóricos que el propio crítico está utilizando para estudiarlos (citado por Sanz, 1995: 357).

Finalmente, sería oportuno comentar la aportación de Gerardo Rodríguez Salas (2003: 1), quien en un apartado introductorio titulado “El concepto de intertextualidad” dentro de su estudio *La marginalidad como opción en Katherine Mansfield: postmodernismo, feminismo y relato corto*, señala que el autor que hace uso del ejercicio intertextual es poseedor de un elemento subversivo que caracteriza la estrategia del proceso creativo aun cuando se mantiene en los límites del texto; dicho elemento subversivo es capaz de hacernos “trascender los límites textuales”, pues al tomar conciencia como entidades externas, podemos percatarnos del modo en que opera ese sistema artificial y las herramientas de las que se vale para construirse, y es justamente este trascender el que puede conducir a una transformación social. Esta reflexión se asocia con la idea de Brecht de ser productivo.

En efecto, Brecht buscaba generar una conciencia y una transformación social haciendo su propia interpretación del realismo crítico, del material intertextual, de la política en el teatro. Lo que importaba era generar ese sentido crítico, ese producir para transformar. Asimismo, Leñero, desde su trinchera, desde su contexto, toma la memoria misma para reivindicar esa tradición truncada de la que habla Mayorga; en su obra *El juicio*, por ejemplo, revive la injusticia acaecida en una época cuando la libertad de culto es repentinamente cercenada y por ello es que se propone hacerle justicia al pasado fallido (Mayorga). Es muy probable que el concepto de intertextualidad no le haya pasado por la mente, quizás la idea de citar, sí; en todo caso, era común aludir a personajes históricos para crear una obra de teatro, se trataba del nuevo realismo mexicano.

Sin embargo, Sanz nos dice que la intertextualidad es una materia más relativa a la reproducción de textos literarios en sí; acaso los documentos no formarían parte de ese cuerpo, pero la línea que se despliega del dialogismo de Bajtín habla más bien de la interacción entre cualquier tipo de discurso. Tomando como base este último argumento, el objeto-documento que utiliza Leñero para escribir la obra *El juicio* trasciende efectivamente sus propios límites textuales, se convierte en un elemento subversivo que

además adquiere esta condición “explosiva” (Del Moral, Mayorga y Caballero) al momento de presentarse en escena. La interdiscursividad está en las diferentes voces, la de los personajes originales y ficticios, en la del autor, en la de los actores, en la de la época, en la del público receptor. Y por último, el ejercicio crítico de Lachmann mencionado por Sanz (1995) ahora mismo está representado por esta voz que empezó por preguntarse sobre la concepción del texto, el procedimiento, la tipología, los métodos de análisis y las teorías que transformaron un documento de 1928 en un dispositivo estético de transformación.

III. FICCIÓN Y REALIDAD ENTRE EL OBJETO-DOCUMENTO Y EL TEATRO

Uno de los puntos más ampliamente discutidos en el terreno de las ciencias humanas y las artes es precisamente el de las distinciones, diferencias o semejanzas entre ficción y realidad. Si me dispusiera a afirmar que gracias al objeto-documento el Teatro documental es ficción y realidad a la vez, seguramente sería un tema de debate para un seminario entero en el que nada seguro estaría por concluir. Sin embargo, me veo en la obligación de valorar mi argumento poniendo sobre la mesa algunas de las teorías o aportaciones que sobre realidad y ficción se han ponderado.

Para comenzar, sería oportuno volver a algunas de las definiciones y objetivos que sobre el concepto *Teatro documental* se han determinado en su momento y que hacen referencia a caracteres reales y ficticios:

Teatro que en su texto sólo utiliza documentos y fuentes auténticas, seleccionados y ‘montados’ en función de la tesis sociopolítica del dramaturgo [...] Se opone a un teatro de pura ficción (Pavis, 1998: 51).

Como todo drama, el documental se basa en mundos posibles que descansan sobre las estructuras del mundo real (Bisset, 1985: 5).

Alentado por un propósito ante todo testimonial y crítico, el teatro de hechos concedía prioridad a la presentación artística de información verídica por encima de consideraciones de carácter esteticista (Chillón, 1999: 135).

Lo testimonial e histórico adquiere preponderancia, aunque el juego escénico se plasme de imágenes y abstracciones para conllevar el mensaje artísticamente (Bravo Elizondo, 1982: 14).

Es un teatro de información [...] renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico [...] representa una reacción contra las situaciones presentes, con la exigencia de ponerlas

en claro [...] no muestra ya la realidad momentánea, sino la copia de un fragmento de la realidad [...] siempre será un producto artístico si quiere tener derecho a existir (Weiss, 2001: 154-155).

Es tomar el pasado pero para reflejar nuestro presente [...] El tratar algo desconocido, algo oculto durante el tiempo por razones de deficiencias históricas o políticas, es darle una actualidad brutal. La actualidad para mí es fundamental en el teatro documental (Leñero, 1985: 20).

De las consideraciones anteriores podríamos extraer aquellas expresiones que se relacionan directa o indirectamente con la situación que enmarca este apartado. Por un lado, tenemos las expresiones cercanas a lo que vagamente podemos entender como *mundo real*, entre las cuales se mencionan: “auténtico”, “se opone a la ficción”, “mundo real”, “testimonial y crítico”, “teatro de hechos”, “información verídica”, “lo testimonial e histórico”, “renuncia a toda invención”, “material auténtico”, “situaciones presentes”, “copia un fragmento de realidad”, “tomar el pasado”, “la actualidad”. Y por otro lado, aquellas que se enmarcarían dentro del término *ficción*, como: “mundos posibles”, “carácter esteticista”, “imágenes y abstracciones”, “no muestra la realidad”, “producto artístico”.

En una primera impresión podemos ya argumentar, por el número de expresiones, que el Teatro documental está mucho más inclinado hacia lo que podríamos llamar “realidad” o “mundo real”, en tanto que es definido como auténtico, testimonial, de hechos, verídico, real, actual, opuesto a la ficción y renuente a la invención. ¿Pero de qué estamos hablando cuando nos referimos a la realidad o al “mundo real”? Si nos situamos en el asesinato de Obregón, por ejemplo, para personas como León Toral y el movimiento de Acción Católica era una realidad que los conflictos entre Iglesia y Estado se resolverían si Obregón moría, mientras que para el grupo obregonista la realidad estaba del lado contrario: se necesitaba vivo a Obregón para resolver los conflictos, y por ello fue reelecto como presidente.

García-Bores Espí (1996), en su investigación sobre la desarticulación de discursos, realiza un ejercicio crítico sobre los modos imperantes de interpretar la realidad, considerando que estos descansan sobre determinados órdenes sociales y culturales, que de manera general promueven un cierto modo de vivir. Si lo que intentamos, dice Espí, es tomar una postura crítica para resolver un problema, como el término “realidad”, desde una

perspectiva epistemológica interpretativa, debemos entonces cuestionarnos con qué base y desde dónde efectuaremos ese criterio.

El positivismo, dice, resolvía fácilmente este problema al creer en la existencia de un conocimiento “real” que era tomado de referencia para aquello que se ajustaba o no a sus parámetros. Sin embargo, hoy en día existe un amplio desacuerdo con las teorías positivistas en torno a la realidad, pues según Espí, esta es “subjetiva, interpretativa y valorativa, y no objetiva. Es por esta razón que la meta de estudio deja de ser un ‘conocimiento objetivo de la realidad’ para centrarse en los modos de estar interpretándola” (1996: 340). Para ello entonces sería necesario exponer la óptica epistemológica, teórica y metodológica desde la cual uno realizará el ejercicio ontológico, es decir, “con qué concepción del ser, con qué concepción del conocimiento, con qué planteamiento teórico y con qué procedimientos aborda uno el tema que va a desarrollar” (García-Bores Espí, 1996: 341). Por supuesto, esto supone una pluralidad de interpretaciones de la realidad y como consecuencia se presupone también la pugna, como ejercicio de retórica argumentativa entre dichas interpretaciones.

Ahora bien, Luis Emilio Abraham, en su publicación *Escenas que sostienen mundos: mimesis y modelos de ficción en el teatro* (2008), puntualiza que dentro de los estudios literarios la categoría de lo fantástico revela el funcionamiento de un cosmos regido por la postulación de lo real, sin embargo, el principio de realidad que lo preside estaría delegado más bien por el “realismo” como categoría estética. Es decir, que si hablamos del Teatro documental como un drama literario, habría que revisar su relación con el “realismo estético”.

Para ello, primero tendríamos que hablar del concepto teórico-crítico dentro del cual surgió el realismo decimonónico, nos sigue diciendo Abraham, que junto al positivismo recibió innumerables críticas a fines del siglo XIX y principios del XX, por la inutilidad de erigir un concepto para una realidad tan variada, concepto que de cualquier modo se ha conservado para caracterizar una tipología artística. Ahora bien, este mismo término puede utilizarse tanto para referirse al movimiento estético del siglo XIX, como para definir “una modalidad narrativa [...] de alcance transhistórico” (2008: 26); con ello, Abraham se refiere a la literatura realista, de base decimonónica también, constituida por un tipo de

ficciones que de modo retórico dotan al texto de “ilusión de realidad” y que por su naturaleza contrasta radicalmente con lo fantástico.

Luego, siguiendo a Abraham, tenemos las consideraciones de Fisher (1969), quien plantea la necesidad de que las formas artísticas evolucionen con el fin de asimilar la naturaleza cambiante de lo real; con base en ello propone ampliar la noción de “realismo”, en el sentido de que cualquier tipo de producción artística puede resultar realista en tanto “confiera a sus formas la prioridad de apresar lo real” (Abraham, 2008: 26). Para este momento, Jakobson (1921) ya había revalorado el concepto, llamando “realista” a “la obra que percibe como verosímil quien juzga” (citado por Abraham, 2008: 27). Desde esta perspectiva, el concepto ya no se refiere a un momento en la historia o a una corriente estética, “sino que se identifica, de un modo desmesuradamente amplio a mi entender, con la función misma de la literatura” (Abraham, 2008: 27).

Por su parte, De Vicente Hernando también enfatiza las cuatro perspectivas desde las cuales puede ser analizado el realismo a partir de una operación crítica, es decir, los cuatro modos de considerar un realismo crítico para una oportuna creación artística, en específico para la creación teatral: “en tanto que episteme, o forma de conocimiento; como estilo artístico, o modo de producción de arte; en cuanto que registro simbólico de la realidad, esto es, como efecto ideológico; y en tanto que régimen de identificación del arte” (2013: 56). A continuación revisaré lo más relevante de estas perspectivas.

El realismo epistemológico se explica partiendo de la teoría clásica del conocimiento donde un Sujeto (S) percibe la realidad (O); esta realidad es percibida de manera ordinaria, o bien, por medio de una práctica que le permite apropiarse cognoscitivamente de la realidad y producir conocimiento, es decir, de modo científico. Ahora bien, esta realidad percibida (O’) por el sujeto e interpretada también por él, está enmarcada en los parámetros del mundo que condicionan su situación de conocimiento o experiencia de la realidad, una semiosfera (Lotman). En esta semiosfera (I), la realidad puede ser percibida por el sujeto (S) desde dos ángulos estéticos, uno naturalista y otro de estética crítica; el segundo, nos dice Hernando, es al que pertenece el teatro. Finalmente, ante la consideración posmoderna de la desaparición de la realidad (O), esta tendría que cambiar de ser (O’) a (O”...). La secuencia final de De Vicente Hernando (2013: 59) quedaría así:

I → [S → ciencia/ordinario → O] → estética naturalista/estética crítica → O' → O"...

El realismo como modo de producción, aunque De Vicente Hernando no lo especifica, está relacionado con el modelo decimonónico que empieza a describir Abraham, pues De Vicente refiere que el realismo constituye un registro que supone un modo de proceder, producir y representar. Dichos modos estarán regidos por una lógica enmarcada en un conjunto de normas, convenciones y técnicas. En el caso del teatro, deberá elegirse entre lo que De Vicente Hernando llama un Modelo de Representación Institucional o un Modelo de Representación Crítico.

El realismo como efecto ideológico (el problema de la abstracción y lo concreto); con ello, De Vicente Hernando intenta despejar las polémicas en torno a la capacidad que tiene el realismo de representar la realidad, puesto que muchas veces las normas que lo gobiernan tienden a “confundir la imitación figurativa con la reproducción del sentido” (2013: 65). Por lo tanto, De Vicente puntualiza que el realismo es abstracción en tanto que “es una operación mental destinada a aislar conceptualmente elementos concretos, analizarlos e incorporarlos a una articulación sistémica que se considera inabarcable en su totalidad concreta pero no en su totalidad abstracta” (2013: 66), y termina por mencionar como ejemplo las normas para un realismo socialista que el mismo Brecht había mostrado.

El realismo en tanto régimen de identificación del arte (el problema de la posmodernidad) se refiere al momento último que alcanzaría la secuencia planteada en la primera perspectiva epistemológica. Después del modernismo, deviene la posmodernidad, que al estar determinada por un sistema social de producción capitalista, una sociedad de consumo como construcción de la vida cotidiana y un esquema neoliberal, ha desaparecido de sí la realidad. Con dicha desaparición, según De Vicente Hernando, desaparece el referente por medio del cual la ciencia y el arte puedan construir un discurso y establecer un tipo de control. “Por eso, en la posmodernidad se pierde el paradigma científico dominante y se puede hablar de una efectiva muerte del realismo” (2013: 68). Pero, además, el sujeto se enfrenta a una mera representación de la realidad (O'), a un mero simulacro (Baudrillard), que igualmente toma por realidad, nos dice De Vicente Hernando. Es por ello que la construcción de sentido, la ideología devenida en la posmodernidad, está basada en una mera representación, en objetos ya semiotizados.

Hasta aquí podemos hablar ya de una noción de realidad y de realismo propiamente. Tenemos por un lado que la realidad puede ser interpretada de formas muy variables, por ser subjetiva, interpretativa, valorativa y no objetiva; y que para interpretarla sería necesario exponer, de modo científico, la óptica desde la cual se le está considerando (Espí). Luego, según Abraham, tenemos que para hablar de teatro habría que recurrir al realismo estético, así que por un lado está el realismo decimonónico como concepto teórico-crítico del siglo XIX, y por otro la modalidad narrativa transhistórica constituida por un tipo de ficciones, y además las consideraciones modernas que plantean un realismo que amplía sus horizontes en virtud de una realidad mudable o variable. Finalmente, con De Vicente Hernando, tenemos un “realismo crítico” contemplado bajo cuatro perspectivas: 1) epistemológicamente, como aquella realidad percibida de manera científica por el sujeto, quien luego mediante un ángulo estético crítico puede reinterpretarla de modos muy variables; 2) como “modo de producción” que se refiere a un conjunto de normas y técnicas sobre los modos de proceder, producir y representar una obra artística; 3) como efecto ideológico en tanto que puede ser abstracto y no una mera imitación figurativa; 4) como régimen de identificación del arte en la época posmoderna, es decir, una construcción de sentido sobre lo ya representado o semiotizado.

Así pues, tenemos que el Teatro documental, en este caso el de Leñero, es el resultado de un ejercicio hasta cierto punto científico, pues el escritor, epistemológicamente, como sujeto observador de la realidad, ha hecho uso de un bagaje de conocimiento teórico y científico para interpretar el mundo, en especial para interpretar el objeto-documento en sí, es decir, las actas taquigráficas del juicio, de manera que a partir de su particular ángulo estético crítico construye la obra de teatro, la cual es una de las muchas y variadas interpretaciones que pueden realizarse de esta realidad aparente llamada objeto-documento. Como Leñero es de una época donde aún el realismo decimonónico permeaba la escritura mexicana de sus modos de producción, en su obra documental algunas partes estarán dotadas de un estilo realista, pero en otras ha sabido realizar un ejercicio de abstracción, otorgando a su obra momentos brechtianos, que más allá de imitar la forma, apresan una idea de lo real.

Ahora, para hablar de la ficción y su relación con la realidad, primero expondré algunas de las ideas de Abraham, empezando por aquella marcada contradicción que

supone la idea de otorgar al realismo una tipología ficcional de supuesta fidelidad y cercanía a una realidad no modificada, que además, debate Abraham, ha sido tomada como punto de referencia central para clasificar las diversas posibilidades semánticas de las ficciones. De allí que Todorov (1970) y Alazraki (1990) hayan establecido la necesidad de denominar como neofantástico aquellas narraciones que asumen el mundo real como una máscara que oculta tras de sí una segunda realidad, aquella verdadera destinataria de la narración neofantástica.

Para plantear el asunto de la ficción, Abraham introduce el concepto “ficcionalidad”, cuya cuestión central está enfocada en “la búsqueda del criterio en que habite la especificidad misma de lo ficcional como rasgo diferenciador de un tipo de discurso” (2008: 22). Ahora bien, como un mero antecedente, Abraham expone primero los criterios para considerar esta funcionalidad de la ficción en relación con lo institucional, es decir, como perteneciente a una red de usos y procesos arraigados en una cultura, para lo cual ha sido necesario asumir un criterio pragmático y no ontológico. Tenemos, por ejemplo, que ontológicamente, Bertrand Russell señala que la ficcionalidad de un texto se pone al descubierto cuando se advierte la inexistencia de las entidades que nombra; sus opiniones junto a las de Frege Gottlob, quien determina la ficcionalidad por aspectos de referencia y sentido con entidades del mundo real, toman entonces como base ontológica para sus aproximaciones “el papel decisivo que juega la existencia del mundo referido” (Abraham, 2008: 40).

En contrasentido, Gombrich (1959) y Goodman (1968), desde una perspectiva pragmática, nos dice Abraham, cuestionan los fundamentos ontológicos de la realidad, así como el hecho de que exista una categoría de tipo artístico para reproducir esta realidad. Al igual que muchas de las teorías que hemos revisado con anterioridad, Goodman, sobre todo, advierte la inexistencia de representación alguna que guarde un tipo de semejanza con aquello que comúnmente llamamos realidad, puesto que no hay realidad en el sentido incuestionable; por tanto, Goodman desontologiza el término, nos dice Abraham, dado la gran “variedad de procedimientos constructivos que las ciencias, las filosofías, las artes, los sujetos, en definitiva, pueden manipular para producir diferentes versiones de la realidad” (2008: 40).

Ante el abundante cuerpo de información descriptiva que supone la aportación de diversas teorías sobre la ficción, en las que Abraham transita en su investigación y de las cuales sólo mencioné algunas, termina por compaginar con la opinión de Doležel, quien insiste en una insuficiencia descriptiva para una teoría de la ficción, y con base en ello realiza las aportaciones que ya he mencionado de manera muy breve en lo relativo a la mimesis. Sin embargo, de su semántica de los mundos posibles, nos dice Abraham, Doležel extrae algunos principios; tres de ellos (3-6) se refieren a la semiosis ficcional:

- 1) Los mundos ficcionales son conjuntos de estados posibles sin existencia real.
- 2) El conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y muy diverso.
- 3) A los mundos ficcionales se accede a través de canales semióticos.
- 4) Los mundos ficcionales de la literatura son incompletos.
- 5) Los mundos ficcionales de la literatura pueden tener una macro-estructura heterogénea.
- 6) Los mundos ficcionales de la literatura son construcciones de la poiesis textual (citado por Abraham, 2008: 46-47)

Estos principios, según Doležel, son parte de cualquier texto literario; así, por ejemplo, si pensamos en el personaje de León Toral de la obra documental *El juicio*, empatada con el principio número uno, se deduce que aunque este personaje sigue un prototipo en el mundo real, en tanto particular ficcional de un drama literario, no existe de manera tangible en el mundo, no el León Toral de Leñero.

A pesar de estas reflexiones en torno a la ficción, se han elaborado otras teorías que de alguna manera clasifican la literatura con base en su acercamiento o alejamiento con una supuesta realidad. Jean Genette, en *Ficción y dicción* (1993) por ejemplo, realiza distinciones entre el “relato ficcional” y el “relato factual”, aclarando que el primero se refiere a historias de tipo ficticio y el segundo a historias consideradas del tipo “verdadero” (como menciona él mismo: la biografía, la historia, el diario íntimo, el relato de prensa, el informe de policía, etc.). Así pues, Genette, señala las semejanzas o diferencias entre ambos tipos de relato según criterios de orden, velocidad, frecuencia, modo y voz.

Orden: en este sentido, Genette, siguiendo las observaciones de Barbara Herrnstein Smith, arguye que el orden “perfectamente cronológico” en cualquier tipo de relato, factual o no, es una tarea casi imposible, sobre todo por la longitud que requeriría –y el poco interés que despertaría. Si se tratara de guardar un simple orden cronológico de los acontecimientos relatados, sería necesaria la presencia de una fuente independiente de información (un documento); Smith termina señalando que ese orden sólo está presente en

el relato histórico. Genette termina por señalar que el relato ficcional y el relato factual, por lo tanto, no se diferencian por el uso de anacronías (como las “analepsis” y las “prolepsis”). (Genette, 1993: 58)

Velocidad y frecuencia: ni el relato ficcional ni el factual, dice Genette, tienen la particularidad de imponer una velocidad que esté sincronizada con la de su historia. Las aceleraciones, aminoraciones, elipsis o detenciones pueden ser utilizadas para ambos tipos de relato. Tampoco la frecuencia será una variable entre ellos; ambos pueden utilizar efectos como la silepsis, por ejemplo.

Modo: este sí será determinante para establecer el carácter de un relato ficcional, a diferencia del carácter de un relato factual. Dice Genette que el modo para el relato de ficción está demarcado por dos estilos: el primero es el “indirecto libre”, característico de la ficción narrativa; el narrador es omnisciente permitiendo el acceso a la subjetividad de los personajes, cuyos pensamientos son imaginados por el autor. Es un estilo que caracteriza la novela del siglo XIX y principios del XX. El segundo estilo se refiere al “relato objetivo”; consiste en una focalización externa, se abstiene, pues, de toda incursión en la subjetividad de los personajes, para comunicar hechos y gestos vistos desde el exterior. Ambos estilos son opuestos al relato factual, que a su vez no da a priori ninguna explicación psicológica, sino que debe, más bien, justificarlas todas mediante la indicación de una fuente de información.

Voz: en este último punto los caracteres de la voz narrativa, en cuanto a la posición temporal, son iguales para el relato factual que para el ficcional; ambos se pueden narrar de modo ulterior, anterior, simultáneo o intercalado. De igual modo, la persona del narrador puede hacer para ambos (ficcional y factual) un relato homodiegético o un relato heterodiegético.

Finalmente, Genette realiza una esquematización a base de triangulaciones, que terminan por demarcar cinco diferentes tipos de relato. Para ello identifica al autor como A, al narrador como N, y al personaje como P. Genette consideró que en un relato factual el autor es el mismo que el narrador ($A = N$), mientras que en un relato ficcional sucede al contrario ($A \neq N$). Las clasificaciones, para los diferentes tipos de narración, quedarían así:

Autobiografía: $A = N = P = A$

Relato histórico: $A = N \neq P \neq A$

Ficción homodiegética: $A \neq N = P \neq A$

Autobiografía heterodiegética: $A \neq N \neq P = A$

Ficción heterodiegética: $A \neq N \neq P \neq A$

En este mismo marco de clasificaciones, se encuentra la de Albadejo Mayordomo (1986), quien distingue tres clases de modelo de mundo en la literatura:

El “tipo I” adopta las reglas del mundo real efectivo, y no forman, por ello, parte de la ficción. El “tipo II” corresponde a los modelos de mundo de lo ficcional verosímil, erigidos sobre leyes que, sin identificarse completamente con las del mundo real objetivo, comparten su constitución semántica. El “tipo III” es el modelo de mundo de la ficción fantástica o no verosímil y resulta de la articulación de reglas que transgreden las del mundo real objetivo (citado por Abraham, 2008: 27).

Por último, Chillón advierte, en relación con la naturaleza retórica del lenguaje, “que todo acto de dicción es también un acto de ficción” (1999: 37); esto porque, si reflexionamos, dice, en que las palabras finalmente son imágenes mentales, sucede entonces que los sujetos al hablar inevitablemente “ideamos”, es decir, “imaginamos” la realidad que experimentamos. Esos actos de ficción en los que somos partícipes todo el tiempo “nos permiten aprehender y expresar de manera figural –esto es: imaginativo y retórico– todas esas cosas que damos en llamar ‘realidad’” (Chillón, 1999: 37). De este modo, nuestros actos de habla son susceptibles de distinguirse, según Chillón, por los grados y las maneras en que se ven afectados por esa “cuota de ficción”. De aquí que este autor realice la siguiente clasificación, que, a diferencia de las anteriores, se distingue por referirse al uso del lenguaje en general:

a) *Enunciación fáctica o ficción tácita*: los enunciados contienen una dosis mínima de ficción, y esta aparece de manera “implícita y no intencional”. Para manifestarse exige un “pacto de veridicción” entre los interlocutores, es decir, un intercambio fehaciente. Este modo distingue otros dos tipos: 1) la “enunciación fáctica de tenor documental”, que es veraz y verificable, se encuentra en actos de habla como la afirmación y constatación, o en los géneros periodísticos; 2) la “enunciación fáctica de tenor testimonial”, que es veraz pero difícilmente verificable; en este marco Chillón menciona “la literatura del yo”, como dietarios, libros de memorias, retratos y semblanzas, etcétera.

b) *Enunciación ficticia o ficción explícita*: los enunciados se tornan de “vocación fabuladora” y la dosis de ficción sería “explícita e intencional”, como apunta Chillón; por lo tanto, habría un pacto entre los interlocutores de “suspensión de la incredulidad”. Los

habría de tres tipos al menos: 1) la “enunciación ficticia de tenor realista”: por medio de cierta “verosimilitud referencial”, tiene como objetivo la búsqueda de una verdad esencial, el mundo planteado es entonces reconocible para el interlocutor; Chillón ofrece como ejemplo el relato, la novela o cine realistas; 2) la “enunciación ficticia de tenor fabulador o mitopoético” busca también una verdad esencial, pero por medio de la “verosimilitud autorreferencial”, es decir que recurre a otras realidades interiores, propias de la imaginación, fantasía o ensueño; aquí, destaca Chillón la leyenda, el mito y el género fantástico; 3) la “enunciación ficticia de tenor falaz” se refiere a la búsqueda consciente y deliberada de la mentira y el engaño; este no es un tipo estético sino epistemológico, nos dice Chillón; para su enunciación no hay pacto alguno entre los interlocutores, sólo es necesario el aprovechamiento deliberado de la credulidad de uno de ellos.

Finalmente, y antes de concluir este apartado, agregaré una breve observación que hace Abraham y que considero oportuna. Dice que lo real y lo ficticio son los extremos asimétricos de una relación que informa nuestro lenguaje, y en esta jerarquía conceptual, sólo uno de los elementos predomina atrayendo al otro. Con base en ello agregaré, por ende, que en esta relación de extremidades entre lo real y lo ficticio, el sentido de realidad de la obra de teatro estará medido, gradualmente, por su relación dialéctica con el objeto-documento.

Al respecto, Doležel (1999) comenta un hecho singular: Albert Boime, catedrático de historia del arte en la UCLA, presentó en 1985 un estudio ante la reunión anual de la Sociedad Astronómica Americana, donde decía que el famoso cuadro de Van Gogh, *noche estrellada*, se correspondía con los hechos astronómicos de la noche en que fue pintado; sin embargo, Boime identifica el remolino de la pintura con un cometa que Van Gogh agregó, pues no hubo ningún cometa esa noche en Provenza. El dibujo del cometa fue descubierto por Boime, como derivado del número de una revista que Van Gogh leía durante ese periodo y que contenía muchos dibujos de cometas. Así, Doležel identifica este remolino del pintor como una representación mimética de segundo grado, es decir, la representación de otra pintura. De este modo podemos percatarnos de que Van Gogh no reproduce en su cuadro la noche tal como aparece, sino que incorpora otro elemento (el cometa) y es en este sentido que el grado de realismo disminuye, inclinándose un poco al otro extremo que corresponde a la ficción.

Este marco comparativo nos sirve de referencia para terminar de comprender algunos hechos sobre la obra de Leñero; al parecer lo importante para nuestro autor era tomar el acontecimiento en sí y exponer los discursos que dieron lugar al asesinato, encarcelamiento y proceso judicial de las víctimas y los culpables en el asesinato de Obregón; pintar, pues, el escenario completo haciendo uso de una serie de documentos que se corresponden con cierta realidad de los hechos. Para ello, en efecto, tuvo que agregar, al igual que Van Gogh, algunos pequeños elementos de ficción que consisten en adaptación, síntesis, cambios de parlamentos, incorporación de diversos recursos escénicos, etc. El lenguaje propiamente jurídico y periodístico, de un grado más cercano a la realidad, se transforma así en lenguaje teatral, caminando unos grados más hacia el extremo opuesto que corresponde a la ficción.

Podemos ir argumentando entonces que la obra de Leñero, *El juicio*, está más allá de ser un relato factual con un esquema similar al del relato histórico ($A=N \neq P \neq A$), como en Genette, o de situarse entre el tipo I y el tipo II de la clasificación literaria de Mayordomo; más allá de danzar entre la “enunciación fáctica de tenor documental” y la “enunciación ficticia de tenor realista” de Chillón. El Teatro documental, en tanto cuerpo creativo, posee una dosis de realidad y otra de ficción, realidad entendida como aquella interpretación diversa y cambiante del mundo; ficción, como aquella operación mediante la cual el mundo es interpretado dentro de una infinita variedad de mundos posibles por el dramaturgo.

Lo verdaderamente curioso es que a partir de estas afirmaciones podríamos concluir que ficción y realidad son entonces la misma cosa, un par de puntos extremos que de tanto repelerse se atraen, y al final se cierran uno sobre el otro coincidiendo en algún punto; tal vez lo que los separe es la duración de su propia vida, tal vez no. Doležel en su Teoría de los mundos posibles dice que los mundos de la literatura son incompletos, es decir, el periodo de vida de los personajes en *El juicio* tiene una duración de dos actos, mientras que los personajes que inspiraron la obra tendrían existencias más extensas que las probables dos horas que dura la lectura o la representación de la obra. Pero también podemos considerar que, mientras los personajes reales ya han muerto, la obra de teatro continúa viva, postergando la existencia del evento y de todos los personajes implicados. La reflexión en torno a los conceptos de realidad y ficción en el Teatro documental puede ser infinita si seguimos considerando lo relativo y cambiante de estos términos; al fin de

cuentas, si como puntos extremos terminan por encontrarse y ser uno solo, se infiere entonces que también desaparezcan y ninguno de los dos exista.

Sin embargo, volviendo a nuestro objeto de estudio, pensemos en el origen inmediato del objeto-documento, es decir, lo que motivó la apertura de un juicio a León Toral; ahí tenemos un suceso bastante real, la muerte de Álvaro Obregón. Más allá de especular si fue una muerte preparada por grupos católicos o por grupos políticos, pues estas especulaciones forman parte ya de una interpretación de la realidad, lo que sí puede constituir directamente un suceso real es la muerte misma, la muerte de un individuo a balazos en el restaurante La Bombilla. Recurramos, pues, a una última teoría antes de dictar una conclusión.

Ian Hacking en *Representar e intervenir* (1996) nos dice que los seres humanos son, desde su origen, representantes, “no *homo faber*, digo yo, sino *homo depictor*. La gente hace representaciones. La gente hace semejanzas” (1996: 159-160). Así pues, Hacking señala que la representación (ficción) es en sí la primera creación humana, en tanto que la realidad vendría siendo un concepto de segundo orden: “éste es el concepto de la realidad, un concepto que tiene contenido sólo cuando hay representaciones de primer orden” (1996: 163). Puede, claro, argumentarse que la realidad siempre estuvo allí, pero Hacking aclara que es conceptualmente advertida a partir de su representación. Ahora bien, el realismo no sería un problema de discusión en estética y filosofía, nos dice Hacking, si esta realidad fuera considerada únicamente como mera propiedad inherente a la representación y si no se hubieran construido varios estilos de representación; “El problema surge porque tenemos sistemas alternativos de representación” (1996: 166). La diferencia del estilo en la representación de una misma realidad aparente es, pues, la que termina por demarcar diversos conceptos de realidad, y, por consiguiente, diversas teorías.

Esto mismo lleva a Hacking a hablar entonces de lo “real”; para ello alude a Karl Popper (1977), quien considera bajo el término *real* aquellas cosas materiales de tamaño ordinario, es decir cosas que un bebé pueda manipular y llevarse a la boca; el uso del término se extiende a cosas más grandes que es difícil manipular (trenes, montañas, estrellas) y a cosas pequeñas (partículas de polvo); así también se extiende a líquidos, aire, gases, etc. Ahora bien, hasta aquí Hacking considera un tanto absurdas estas precisiones,

pero admite que Popper se dirigía en la dirección correcta cuando precisa el principio de estas extensiones:

Las entidades que conjeturamos que son reales deben ejercer un efecto causal sobre las cosas que son *prima facie* reales; esto es, sobre las cosas materiales del tamaño ordinario: que podemos explicar los cambios en el mundo material ordinario de las cosas por el efecto causal de las entidades que conjeturamos que son reales (Popper, citado por Hacking, 1996: 173).

En este sentido, Hacking destaca que “La realidad tiene que ver con la causalidad, y nuestras nociones de la realidad se forman a través de nuestras habilidades para cambiar el mundo”. Por un lado está la idea de realidad como representación, nos dice Hacking, y por otro la idea de aquello que nos afecta y sobre lo que podemos influir –o intervenir, que es lo que se propone explicar más adelante.

De este modo y ya para concluir, tenemos, pues, un hecho real, la muerte de un presidente recién electo en un restaurante. Este suceso real, como apuntan Popper y Hacking, constituye una causa para elaborar un juicio del que saldrán una serie de actas taquigráficas que a su vez serán publicadas y conformarán la causa perfecta para escribir una obra de teatro con la finalidad de cambiar de algún modo el mundo. Pero, como anteriormente apuntó Doležel, todas estas entidades o formas de representación, aun con sus grados de ficción, tienen o tuvieron una existencia real. La realidad de la obra de teatro constituye, particularmente, una mera interpretación como muchas podrían hacerse, pero tiene la peculiaridad de encontrarse en una cercanía muy estrecha con los acontecimientos ocurridos entre el 2 y el 8 de noviembre de 1928 en el palacio municipal de la Villa de San Ángel por el hecho de haber tomado un trozo de material real y construir un dispositivo estético y subversivo que no se escapa de ser real en sí mismo. Esta doble circunstancia de la obra, es decir, su cercanía con el acontecimiento por un lado y la mera ficción de los mismos por otro, esta ecuación entre ficción y realidad es justamente la que pretende que la obra se transforme en un golpe directo a las entrañas del espectador.

IV. EL DISCURSO DEL OBJETO-DOCUMENTO EN EL CANAL DE COMUNICACIÓN

A pesar de ser una sociedad atravesada por discursos, donde los estudiosos de este campo consideran el *texto* oral y escrito como principal objeto de estudio, y a pesar de que Bajtín señaló que hablar de texto implicaba incluir todas aquellas disciplinas que lo incluyeran en

sí como objeto de búsqueda, son pocos los estudios enfocados en construir modelos de investigación en el discurso dramático.

Ernest W.B. Hess Lüttich (1999), en el apartado “El discurso dramático”, señala que muy pocos estudios se han ocupado del proceso de comunicación literaria, y asimismo, que la crítica literaria ha prestado poca atención en las variaciones formales del diálogo ficticio. La mayoría de los estudios sobre el discurso literario, nos dice Lüttich, han elaborado de manera escueta un esquema de referencia donde el remitente se asocia con el autor, el destinatario con el lector y el canal de trasmisión con el texto. Por lo tanto, se precisa de un modelo que no sólo contemple la distinción entre las funciones del habla cotidiana y del llamado “diálogo ficticio”, sino que también tome en cuenta la relación entre el autor y el lector y/o espectador. En esta relación mediática, según Lüttich, debería considerarse:

cada uno con su propio marco institucionalizado, la diferencia de contextos en la producción y recepción del texto, la falta de reciprocidad, las obligaciones específicas de cada acción, el carácter unidireccional del flujo de la información, y la estabilidad del medio en que aquella queda fijada y que le proporciona una decodificación recurrente en una secuencia temporal (1999: 238).

El otro factor a tener en cuenta es la orientación del mensaje, pues mientras en la comunicación cotidiana el mensaje está dirigido a un receptor específico, en la comunicación literaria y dramática este mensaje no se orienta a alguien en particular, sino a un receptor probable.

De este modo, Lüttich propone un sistema que permite el análisis del discurso en tres niveles diferentes y complementarios para la obra dramática; esto podría desentrañar un poco la complicada orientación entre hablante-oyente que supone no sólo la obra dramática, sino también, la obra literaria o cinematográfica, donde no queda claro hasta dónde el hablante es el autor o un personaje de la historia, como tampoco es claro si el destinatario es un personaje o el público receptor. La relación de comunicación entonces, estaría desdoblada mediante la siguiente constelación:

$$P_1^M \rightarrow (P_1^F \rightarrow [A_{1-n}^F \rightarrow B_{1-n}^F] \rightarrow P_2^F) \rightarrow P_{ij}^M$$

El primer nivel está formado por la relación comunicativa entre P_1^M y P_i^M , dónde el primer término es el autor con su correspondiente entorno sociocultural y su particular esquema psico-cognitivo (“M” significa “mundaneidad” en el sentido fenomenológico que le da Husserl al referirse al mundo empírico o “real”) y el segundo corresponde a un lector o receptor determinado (entre un posible colectivo de receptores hipotéticos $P \{P_1 \dots P_{ij} \dots P_n\}$);

el segundo nivel lo compone la relación existente entre P_1^F y P_2^F , donde el primero es el autor *implícito en el texto*, en su papel de productor del texto completo, mientras que el segundo representa al lector, también implícito en el texto, en cuanto receptor de P_1^F en el contexto de la ficción (F); el tercer nivel está compuesto por la relación comunicativa entre A_{1-n}^F y B_{1-n}^F , es decir, entre los participantes en el diálogo ficticio en sus papeles de hablante y oyente (A_{1-n}^F indica un caso especial en el que el papel de hablante lo desempeña un grupo, y B_{1+n}^F representa a toda la constelación de potenciales oyentes ficticios) (Hess Lüttich, 1999: 238-239).

Al nivel A_{1-n}^F y B_{1-n}^F pueden mostrarse diversas constelaciones; entre algunos ejemplos Hess Lüttich, menciona que A puede plantear el tópico de un segmento de discurso a B y este aceptar: $A_1^F \rightarrow B_{1-n}^F$; o bien, B puede tomar la iniciativa y enviar el tópico a A, que acepta: $B_1 \rightarrow A_1$; también A puede informar a un grupo de interlocutores y estos aceptar tópico: $A_1 \rightarrow B_1 \dots B_{ij} \dots B_n$; o presentarse relaciones más complejas como A presentando el tópico a B_1 , frente a un grupo de personas (B_{2-n}) que pueden ver a A y B mientras hablan pero no pueden oír lo que dicen: $A_1 \rightarrow B_1 (B_2' \dots B_{ij} \dots B_n)$. Sin embargo, este modelo que de manera sencilla expone que A informa a B “no termina de explicar la compleja relación interdependiente que existe entre conceptos tales como expresión y percepción, conocimiento y prognosis, intención y anticipación, reflexión y sistemas complementarios de role” (Hess Lüttich, 1999: 240). En el análisis del discurso el hecho de que A se comunique con B implica tanto una relación de tipo reflexivo como de tipo simétrico, es decir, recíproca.

Ahora bien, si intentamos tomar este modelo para analizar una pieza de Teatro documental, donde el objeto-documento ejerce una función dominante, tendríamos que en el primer nivel P_1^M y P_i^M , el término P_1^M corresponde al dramaturgo y M corresponde a su esquema psico-cognitivo; por lo tanto, el objeto-documento forma parte de M. El segundo término P_i^M corresponde al receptor hipotético de dicha obra, es decir, al sector social en que el autor haya pensado como público receptor; sin embargo, esta razón no restringe la probabilidad de que cualquiera pueda ser este receptor $P_{ij\dots}^M$ con su correspondiente universo psico-cognitivo. Sin embargo, si tomamos en cuenta una de las observaciones de Peter Weiss en relación con que el Teatro documento no es un teatro propiamente de autor, en tanto que los documentos son producidos por la sociedad, tendríamos que considerar entonces $P(S)_1^M$ en lugar de P_1^M , donde (S) es esa sociedad de lleva una autoría. Del mismo modo, el lector hipotético de Lüttich puede ser también esa sociedad que tuvo autoría en la producción del documento; así, habría que modificar $P_{ij\dots}^M$ por $P(S)_{ij\dots}^M$, que

incorpora en ese posible lector-receptor la posibilidad de haber participado en la producción del objeto-documento.

En el segundo nivel, tenemos la relación existente entre P_1^F y P_2^F correspondiente al autor implícito en el texto, es decir, la voz narrativa del autor inmerso en la de los personajes, en relación con el lector inmerso también en el universo contextual del texto y la ficción (F). Es aquí donde las cosas empiezan a complicarse un poco más, pues en primera instancia tenemos que en el caso del Teatro documental no todo es completamente ficción (F), lo es desde el punto de vista del texto como composición y síntesis dramática a partir de una serie de sucesos ocurridos y de los cuales se guardó constancia, pero también habíamos señalado que la voz del autor se suma la de la sociedad como una serie de personajes reales cuyo discurso se reproduce, la mayoría de las veces de manera fiel. Por lo tanto, propongo añadir un elemento a dicha relación: $P(S)_1^{F+R} \rightarrow P(S)_2^{F+R}$ donde R (realidad) implica los elementos reales en la construcción del cuerpo dramático y (S), como habíamos indicado, se refiere a sociedad.

Por último tenemos el tercer nivel, compuesto por la relación comunicativa entre A_{1-n}^F y B_{1-n}^F que son, en este caso, los personajes de la obra dramática y entre los cuales se complejiza la relación descrita anteriormente entre A y B, pues aun en una situación sencilla como el interrogatorio a un testigo donde claramente A es el enunciador y B el destinatario, el tipo de comunicación es simétrica, ya que B se convierte en enunciador al responder a A, provocando con ello que este último llegue a reformular su siguiente enunciado. Además, se vuelve una relación reflexiva al no existir un único destinatario A o B, sino otros personajes que no llegan a participar del diálogo, por ejemplo, y se puede complejizar más en la representación escénica; en este caso podríamos recurrir a la constelación $A_1 \rightarrow B_1 \dots B_{i,j} \dots B_n$. Por otra parte, tal como lo mencioné en el segundo nivel, no podemos ignorar que los personajes inmersos en la obra de Teatro documento, conforman la síntesis de una serie de personajes o hechos reales; por lo tanto, propongo también añadir a dicha relación comunicativa el término realidad (R) quedando de la siguiente manera: $A_{1-n}^{F+R} \rightarrow B_{1-n}^{F+R}$. De tal forma, la combinación (1) de Hess Lüttich, para analizar los canales de comunicación de una pieza de Teatro documental como *El juicio*, quedaría esbozada así:

$$P(S)_1^M \rightarrow (P(S)_1^{F+R} \rightarrow [A_{1-n}^{F+R} \rightarrow B_{1-n}^{F+R}]) \rightarrow P(S)_2^F \rightarrow P(S)_{i,j}^M$$

Este esquema, por supuesto, presenta sus variantes, sobre todo para su puesta en escena, ya que los canales de comunicación se abren y disparan en todas direcciones, del autor al público, de los personajes a los actores, de los actores al público, al director y a las cabinas de luz y sonido, etc. El acontecimiento teatral supone, pues, el punto de reunión donde todas las voces discursivas se encuentran y se manifiestan en una orquesta de viento y aliento; allí *El juicio*, como objeto-documento, se fragmenta, se traduce, se reparte, se suelta o se empodera, se convierte en mera indicación técnica, se ilumina u oscurece, se grita y se poetiza, se recibe y permanece.

He considerado un primer estudio del Teatro documental de Leñero a partir de su relación con el objeto-documento, que como parte fundamental de la obra de teatro es evidentemente transformado por sus autores como material estético de representación. Tenemos así un documento que ha sido reinterpretado por su autor y que, lejos de encontrarse directamente con el Teatro documento alemán, ha coincidido con este en casi todos sus parámetros. De este modo, nuestro objeto se ha resignificado, mimetizado e intertextualizado; así como conforma un material de sobrada polémica por sus contenidos reales y ficticios; finalmente lo vemos también debatirse como discurso en un canal de comunicación que parece no poder contenerlo. Y así, como sucede con muchas manifestaciones de carácter híbrido en la escena contemporánea, el Teatro documental y su objeto-documento parecen escaparse de un sistema clasificador de tipologías posibles; la mera forma se banaliza, habría que buscar en el interior, en su mero discurso, las causas de su permanencia, de su esencia emancipadora.

TERCER CAPÍTULO: LA ORGANIZACIÓN DEL DISCURSO

La obra dramática *El juicio* es un episodio del pasado capturado en un documento y abierto a la reflexión pública a través de la pluma del dramaturgo. Dentro de este espacio reflexivo pueden suscitarse muchas cuestiones en relación con el contenido dramático de la obra: ¿por qué no se levantó un dictamen de peritos balistas en el asesinato de Obregón? ¿Por qué se dicta una sentencia en contra de la madre Conchita sin existir pruebas suficientes del homicidio intelectual? ¿Por qué se rumora que el presidente Calles tiene que ver en el homicidio? Con la transcripción casi fiel de las declaraciones enunciadas en el juicio de León Toral y la madre Conchita, Leñero consigue llevar a los años setenta una serie de reflexiones que trascienden hasta nuestro siglo: “el choque entre dos fanatismos –el fanatismo religioso de los que asesinan al presidente Obregón y el fanatismo de los políticos” (Leñero, 1985: 219). Para el análisis del discurso, me enfocaré en dos textos, la obra dramática de Leñero *El juicio* y la versión taquigráfica original (el objeto-documento), *El jurado de Toral y la Madre Conchita (lo que se dijo y lo que no se dijo en el sensacional juicio)*, publicada por Alducín y De Llano, A. en P., versión que hace tiempo dejó de publicarse.

I. HISTORIA Y DISCURSO

En los capítulos anteriores he hablado de las transformaciones que alcanza el objeto-documento en la obra dramática como un hecho innegable. Ahora es tiempo de revisar cómo se logra esta transformación de un texto en otro. Para ello habría que partir del objeto como texto y de la obra como texto literario, y en dichos términos es necesario hablar de la historia de la obra, pues sin historia no hay texto dramático. Según Luz Aurora Pimentel en su texto *Teoría narrativa* (2009: 3-4), la historia de cualquier relato se concibe de manera abstracta como “una situación o un estado de cosas que se transforma en otra”. Esta transformación es parte medular de todas las formas de discurso, y Pimentel la describe como una relación de transformaciones que se encadenan “una tras otra” para construir una secuencia. Esta primera relación, pues, tiene lugar en el tiempo-espacio del discurso; luego se transpone a la cronología representada, “uno después de otro” en el tiempo; pero como la transformación requiere de orientación, es decir, que el sentido de una secuencia debe ser

también lógica, la secuencia se dobla en consecuencia, y así tenemos “uno a causa del otro”. De este modo, podemos deducir que a la serie de acontecimientos que se suceden “uno tras otro” en el juicio de León Toral, Leñero los lleva al texto dramático “uno después de otro”, orientando dichas transformaciones bajo un sentido de secuencia lógica, “uno a causa de otro”.

Siguiendo el estudio de Pimentel, desde el punto de vista formal y con base en lo establecido por Genette, “el discurso narrativo, en su materialidad lingüística, se definiría frente a otras formas del discurso por su relación con los otros dos aspectos del relato: la historia y el acto de la narración” (Pimentel, 2009: 11). Así, podemos agregar que la obra *El juicio* no solo es una historia llevada al discurso y narrada de manera dialogada, sino que esta historia proviene ya de un discurso narrativo también en forma de diálogo (el objeto-documento). La única diferencia, en términos narrativos, es que uno es narración dramática en tanto el otro proviene de la narración oral. Ahora, si, como dice Genette, “de los tres niveles [historia, discurso y narración], el del discurso narrativo es el único que se presta directamente al análisis textual, [este es] en sí el único instrumento de investigación de que disponemos en el campo de la narrativa literaria” (citado por Pimentel, 2009: 12). Para efectos de este trabajo tendremos la oportunidad de revisar el discurso narrativo de ambos textos.

Antes, conviene aclarar algunos puntos en torno al binomio “historia/discurso”. Siguiendo a Pimentel, dicha relación fue primero denominada por los formalistas rusos “*fabula y sujet*” —salvo que coexisten ciertas diferencias, pues los estructuralistas se refieren con “discurso” a las formas de organización discursiva, mientras que *sujet* es utilizado por los formalistas para referirse al “tema”. El mismo binomio es considerado por Genette (1972, 1983) en una repartición triple: “historia, discurso y narración”, donde la narración se relaciona con la historia a través de la “identidad del narrador” y con el discurso por medio de los niveles narrativos y la temporalidad de la narración. Luego E. M. Forster (1964) realiza su propio modelo de binomio historia/trama, donde “trama” proporciona la “noción de causa y efecto”; respecto a esto último, coincido con Pimentel en cuanto a que el binomio de Foster ejerce más bien un sentido de continuidad entre historia y trama, al tratarse de un “tejido con varios hilos”.

Para efectos de este trabajo, me inclino por la postura de Paul Ricoeur (1981, 1983), quien piensa la historia como “una serie de acontecimientos interrelacionados y no como ocurrencias aisladas” (Pimentel, 2009: 15). La historia, entonces, es concebida por él como ficción y representación de la realidad, en tanto que la intriga es una “síntesis de lo heterogéneo”; la historia contiene, pues, una doble dimensión temporal: el orden cronológico de los sucesos y una dimensión “configurante” de selección orientada, es decir, una “finalidad” de la historia. De este modo, la serie de acontecimientos ocurridos en el juicio realizado a León Toral son llevados por Leñero a un espacio de ficción, como representación directa de la realidad, en la historia, y esta serie de acontecimientos son puestos en cierto orden cronológico pero además son entretreídos dotando a la historia de sentido. Y es justamente el sentido de la historia, en la obra de Leñero, lo que revisaremos al analizar el discurso en ambos textos.

Por último, mencionaré brevemente cuestiones de tiempo y espacio en la historia de ambos textos, siguiendo a Antonio Martín Infante y Javier Gómez Felipe en *Apuntes de narratología*. Estos autores consideran el tiempo en la narración “como el orden y duración de los acontecimientos que se cuentan”; así, tenemos primero un “tiempo externo o histórico”, que se refiere a la “época o momento en que se desarrolla la acción” (2000: 5-6), y que en el caso de ambos textos ocurre en el año de 1928.

El “tiempo interno o narrativo”, es decir, “el tiempo que abarcan los acontecimientos que transcurren en la acción”, es marcado en ambos textos por un “ritmo lento”, puesto que la acción dura solo días y no varios años como sucede con el “ritmo rápido”. Este mismo tiempo transcurre de modo lineal en el objeto-documento, pues los acontecimientos se suceden uno tras otro; pero en la obra de teatro *El juicio* el tiempo es anacrónico, y se sucede bajo la forma de “analepsis (retrospección o flash-back)”, ya que en la obra se introducen acontecimientos a modo de escenas retrospectivas que re-construyen parte de la historia. En este último caso, señalan M. Infante y G. Felipe, “se dice que la narración comienza in media res (‘en medio de la cosa’) cuando empieza en la mitad del historia y por tanto ésta debe contarse en gran medida a base de analepsis” (2000: 5).

Finalmente, el espacio, como soporte de la acción, según estos autores, es “el marco o lugar donde suceden los acontecimientos y se sitúan los personajes” (2005: 5). En el objeto-documento, el juicio original de León Toral tiene lugar en el palacio municipal de la

Villa de San Ángel, pero en la obra dramática suceden dos cosas: al comenzar la obra, Leñero no proporciona una descripción precisa del lugar donde ocurre la acción; inferimos que se trata de un juzgado por lo que se relata antes y después de que esta comience; por otra parte, se cambia también de lugar durante los juegos retrospectivos; pasamos entonces del juzgado a otros espacios, como la iglesia, la casa de la madre Conchita o la cámara de tortura. En este caso, por supuesto, nos referimos específicamente al espacio de la historia y el discurso, pues el espacio escénico, en términos de representación, tiene otro tratamiento.

Para concluir, tenemos entonces que el texto de Leñero se basa en una historia de acontecimientos que se suceden uno tras otro, pero el autor los lleva al discurso dramático uno después de otro, orientando dichas transformaciones bajo una secuencia lógica, de uno a causa de otro. Dadas sus condiciones, el discurso es la parte que se revisará de manera textual. Ahora bien, esta serie de acontecimientos del espacio de ficción, como parte de la historia, estarán entrelazados en determinado orden dotando a la historia de sentido, y es por lo tanto este orden de sentido el que analizaré en los siguientes apartados. Para ello, ha convenido aclarar aspectos de tiempo y espacio, con la finalidad de comprender de qué manera los acontecimientos son ordenados y puestos uno después de otro de manera global.

II. GÉNERO Y REGISTRO DEL DISCURSO

Para la adaptación del objeto-documento, a la obra dramática, Leñero se tomó algunas licencias, que aclara también en la introducción y que sería pertinente aclarar ahora antes de comenzar el análisis. Los dos defensores de León Toral se personifican en uno solo, y no se toma en cuenta la intervención de un tercer defensor; lo mismo pasa con los dos defensores de la madre Conchita, que se condensan en una persona. No se toman tampoco las personalidades de los licenciados Antonio Taracena y Antonio del Palacio, como agentes del Ministerio Público. Las palabras de algunos testigos tampoco se consignan, porque el autor considera que lo dicho queda registrado en las declaraciones de otros testigos. Se suprimió la audiencia del día 7 de noviembre, pues solo se leyeron constancias procesales. Algunos interrogatorios se cambian de lugar para impregnar de continuidad a la obra. Algunos de los relatos, dentro de la obra, se reviven en la escena, es decir, como si se encontraran en tiempo presente, pero respetando íntegramente los textos que los declarantes ponen en boca de otros personajes.

Ahora bien, dentro del campo de los estudios del discurso, la teoría de género y registro reformulada por Suzanne Eggins y J.R. Martin (2000) a partir de las investigaciones de M.A.K. Halliday (1985), R. Hasan (1976) y Martin (1992) se define como “una teoría de la variación funcional: explica de qué manera los textos son diferentes y las motivaciones contextuales de esas diferencias” (Eggins y Martin, 2000: 343). Por lo tanto, la teoría de género y registro de Eggins y Martin nos facilita el acceso a una metodología diseñada para hacer posible el análisis textual, al mismo tiempo que nos provee una idea de cómo el contexto situacional y cultural se expresan en el lenguaje elegido, en este caso, para el texto de Leñero y la versión taquigráfica del juicio a León Toral y la madre Conchita. Las diferencias entre los textos, nos dicen Eggins y Martin, es el reflejo también de determinada ideología y “la ideología se refiere a las posiciones de poder, a las preferencias políticas y a los supuestos que todos los interactuantes sociales vuelcan en sus textos” (Eggins y Martin, 2000: 344). Así pues, realicemos un primer acercamiento a la ideología de ambos textos, por medio de las teorías de género y registro.

1. El género

Dentro de los estudios del discurso, la noción de género, nos dice Patrick Charaudeau, resulta imprescindible para el análisis del discurso: “Si se quiere estudiar los discursos que se despliegan y circulan en lugares sociales, no es posible evitar una categorización de los mismos” (2012: 30). Ya anteriormente Bajtín había señalado que la variedad y riqueza de géneros discursivos era inmensa porque los ámbitos de su praxis también se diversifican y complejizan cada vez más; asimismo, concluye que de no existir los géneros discursivos y de no dominarlos, “si tuviéramos que irlos creando cada vez dentro del proceso discursivo, libremente y por primera vez cada enunciado, la comunicación discursiva habría sido casi imposible” (1982: 268).

Charaudeau distingue la definición de los géneros discursivos fuera del margen del género literario, aclarando que mientras este último constituye una reconstrucción *a posteriori*, el género en el discurso es una necesidad primaria en tanto que el hablante se construye como sujeto en dicha práctica. El género también se distingue de una *tipología*, en tanto que esta, como principio clasificador, nos dice Charaudeau, resulta de un proceso *deductivo*, mientras que un género “es una categoría determinada luego de un

procedimiento *inductivo*, según las propiedades internas que caracterizan ciertos objetos, y cuyas similitudes y diferencias permiten establecer agrupamientos y diferenciaciones” (2012: 22). Los criterios que se siguen para establecer los géneros pueden variar mucho, de modo que pueden seguir órdenes distintos e incluso ser transversales; un género puede componerse, pues, de varios criterios, a la vez que un mismo criterio puede pertenecer a varios géneros.

Según Charaudeau, para abordar una categorización de los géneros es necesario basarse en una teoría de la “situación de comunicación”. Esto supone una interesante tarea, porque su propuesta va de un nivel de comunicación global a una situación específica de la comunicación, con el objetivo de tener una mayor precisión al momento de definir el género discursivo.

Tenemos entonces que primero habría que definir “la situación global de comunicación” (SGC) del material discursivo, sitio donde confluyen el ámbito de práctica social y el ámbito de intercambio comunicacional; la instancia de comunicación estaría determinada para los actores sociales en términos de “identidad”, “finalidad” y “ámbito temático”. La identidad, nos dice Charaudeau, se define en términos de estatus y de roles lingüísticos, también por su relación con la finalidad y por la posición de las instancias. La finalidad está determinada por objetivos discursivos: el “objetivo de prescripción” (deber hacer), el “objetivo de solicitud” (querer/deber hacer), el “objetivo de incitación” (persuasión-seducción), el “objetivo de información” (hacer saber), el “objetivo de instrucción” (hacer saber-hacer) y el “objetivo de demostración” (saber hacer la verdad). Por ejemplo, nos dice Charaudeau, “la situación global de comunicación política se caracteriza por cuatro instancias: instancia *política*, instancia *adversativa*, instancia *ciudadana* e instancia de *mediación*” (2012: 30). Asimismo, una situación global de comunicación, puede tener varios objetivos pero solo uno predominará.

Después se encuentra la “situación específica de comunicación” (SEC), que según Charaudeau “es la que determina las condiciones físicas del intercambio lingüístico y, en consecuencia, especifica los términos de la situación global de comunicación [...] en la SEC se hallan los interlocutores con una identidad social y roles comunicacionales bien precisos” (2012: 32). Digamos que mientras en la SGC se esbozan los dispositivos conceptuales, en la SEC se especifican “los dispositivos materiales de comunicación” y a su

vez, los subconjuntos que le sigan. De este modo, recurriendo a uno de los ejemplos del mismo Charaudeau, en una SGC de instancia “política”, la SEC puede ser “candidatura electoral” y los posibles subconjuntos pueden ser: “mitin”, “conferencia de prensa”, “preguntas al consejo”. De modo que la actividad discursiva de un candidato puede enmarcarse en el género “político - candidatura electoral - conferencia de prensa”, o simplemente “conferencia de prensa”, pero tomando en cuenta el marco de referencia anterior.

Ahora analicemos nuestro cuerpo de estudio, con base en la teoría de Charaudeau sobre los géneros. Dado que las actas taquigráficas del juicio constituyen en sí un discurso propiamente jurídico, esta será la situación global de comunicación (SGC), que está conformado a su vez por una instancia normativa y otra judicial, principalmente. La instancia judicial es la que corresponde de manera más específica (SEC) a nuestro objeto de estudio, que a su vez se conforma por una instancia *defensora*, una instancia *acusadora*, una instancia *acusada*, una instancia *procesal* y una instancia *penal*. Dentro de la instancia judicial, los objetivos discursivos tienen que ver con el objetivo de demostración, es decir, “saber hacer la verdad”, que sin embargo está regido por el de prescripción, es decir, el “deber hacer” –por ello Charaudeau decía que las relaciones entre los géneros y los criterios para establecerlos se complejizan. El ámbito temático bien puede estar delimitado como “juicio por asesinato del presidente”. Así, el objeto-documento podría definirse desde un nivel micro a un nivel macro (Carranza, 2012), como un género discursivo *proceso judicial* enmarcado en una situación global de discurso jurídico. Pero si nos internamos en las actas taquigráficas de este juicio como material discursivo, nos daremos cuenta de que cada párrafo contenido puede hacer alusión a otros géneros discursivos. Por ejemplo, en la primera audiencia, cuando el presidente de los debates pregunta a Toral qué opina sobre la rebelión cristera, este responde:

Texto objeto-documento 1

Me dolía mucho que siguiera, habiendo tantos muertos de parte de los católicos como del Gobierno. Los soldados que van, van empujados más bien por la necesidad que por el ideal. Y yo precisamente busqué que con la muerte de un hombre, se evitara tanta muerte (León Toral: 32).

En este pequeño texto la finalidad estaría determinada por un objetivo de información, es decir, “hacer saber”; la identidad está determinada por el “sujeto acusado”, mientras que el

ámbito temático bien podría ser “interrogatorio por muerte de Obregón”. Aquí cambia, pues, un poco la situación global de comunicación, que en un caso específico podría quedar enmarcada como: confesión - opinión - guerra cristera. El género discursivo, o subgénero, podría quedar simplemente como “confesión”, sin embargo, podemos observar cómo es necesario enmarcar los géneros en los ámbitos globales para que estén bien definidos, pues, de no ser así, este fragmento de texto (texto objeto-documento 1) podría entenderse como un género de “opinión”.

Ahora veamos que el caso de *El juicio* es diferente. Por tratarse de una obra de teatro, tal vez sería fácil enmarcarla en una situación global de comunicación dramática, donde la identidad está determinada tal vez por el autor, y la finalidad está determinada por un objetivo de información (hacer saber), pero también por un objetivo de demostración (saber hacer la verdad); el ámbito temático podría ser “interpretación del juicio por asesinato a Álvaro Obregón”. Así, en una situación específica de comunicación, encontramos que gracias al dispositivo anterior podemos deducir que este drama realiza una interpretación de un hecho y busca la verdad basada en un documento, por lo cual, el género discursivo de la obra *El juicio* puede definirse como *dramático documental*. Ello no lo exenta de poseer subgéneros en su interior; veamos por ejemplo el siguiente texto expresado por el defensor de Toral:

Texto teatral 1

Primero: José de León Toral no es culpable del delito que lo acusa el ciudadano procurador de Justicia del Distrito Federal. Segundo: El pedimento acusatorio del ciudadano procurador de Justicia del Distrito Federal es contrario a las constancias del proceso y es violatorio de las garantías constitucionales que prohíben la pena de muerte por delitos políticos. Tercero: El hecho ejecutado por José de León Toral es esencialmente de carácter político social, y se encuentra bajo el amparo y la protección del artículo 22 de la Constitución de la República (Leñero, 1985: 233).

En esta intervención dramática ya se puede advertir una identidad defensora, una finalidad demarcada por varios objetivos: de información (hacer saber), de prescripción (deber hacer) y de demostración (saber hacer la verdad), donde el último predomina, tal como lo habíamos visto también en el ámbito judicial; el tema bien podría ser “defender al acusado mediante normas jurídicas”. En una situación específica de comunicación, vemos que el género discursivo del texto podría quedar como “defensa judicial”.

Así pues, una teoría de los géneros como la de Charaudeau nos ayuda no solo a clasificar el género al que pertenece cada entidad textual, sino a definir los ámbitos en los que se insertan, llevando el análisis del discurso a un nivel de conocimiento mayor. El objeto documento pertenece a un género discursivo “proceso judicial”, mientras que la obra de Leñero, a un género “dramático documental”; sin embargo, en un nivel micro, he podido denotar que la obra de Leñero estará compuesta asimismo por discursos de subgéneros jurídicos-judiciales, así como los textos del objeto-documento están plagados también de subgéneros, incluso dramáticos.

Mi análisis contempla, así, el proceso de transformación y resignificación de un género discursivo judicial a un género discursivo dramático. La estrecha relación produce que ambos textos estén preparados para ser presentados ante una audiencia: ambos están escritos en forma dialogada; ambos, como discursos, abren canales de comunicación, donde las ideas centrales circulan y se suceden, primero en forma oral (dentro del juicio mismo), después en forma escrita (en la versión taquigráfica), luego en la readaptación escrita (en la obra dramática), y finalmente las ideas se manifiestan en forma oral (en la presentación teatral). El análisis intertextual en dichas transformaciones obedece a lo señalado por Carranza cuando menciona: “el análisis de la producción y recepción de los géneros tendrá en cuenta los modos en que los géneros se relacionan con otros elementos de la práctica social y las condiciones contextuales de producción, distribución, recepción y circulación de los textos de los géneros que examinamos” (2012: 105), pues tal como apunta Fairclough (citado por Carranza, 2012), en su carácter restrictivo el género puede controlar la interacción a través del tiempo, además de permitirnos dar continuidad e intertextualidad en la historia. Por ello es que el lenguaje utilizado por Leñero empleará hasta el final las formas del discurso jurídico sin que por ello descuide su discurso principal demarcado por el género dramático.

2. El registro: modo, campo y tenor

Las diferencias lingüísticas entre los textos, nos dicen Eggins y Martin, se deben principalmente a los diferentes contextos en que están inscritos; todo texto estará, pues, influenciado por el contexto en el cual se produjo. De este modo, en los contextos

situacionales inmediatos pueden encontrarse las razones que expliquen el porqué de determinadas pautas lingüísticas en cada texto.

Metodológicamente, la teoría sobre género y registro de Eggins y Martin puede explicarse analizando un enunciado cualquiera como un “lenguaje organizado por metafunción” que a su vez puede leerse, en un primer nivel, bajo tres tipos de significado: ideativo, interpersonal y textual. A partir de este enunciado podemos analizar el contexto en un segundo nivel, el nivel de “registro”, “organizado por metafunción”; el registro puede explicarse como una relación entre el lenguaje con el contexto, y se puede analizar a partir de tres dimensiones contextuales: modo (textual), campo (ideativo) y tenor (interpersonal). El modo tiene que ver con la relación y grado de retroalimentación del autor del texto con su audiencia; el campo se relaciona con el tipo de lenguaje técnico y las fuentes de referencia intertextuales, y finalmente el tenor se refiere al papel que juega el autor del texto. La teoría de Eggins y Martin contempla un tercer nivel, perteneciente al “género”, que contiene en sí mismo a los dos anteriores (registro y lenguaje). Por estar “encima y más allá de las metafunciones”, el nivel de género es el que puede llegar a contener una ideología, tal como lo había señalado en el apartado anterior.

Para analizar el nivel de registro en nuestro cuerpo de estudio, incidiré directamente sobre dos fragmentos de los textos, el del objeto-documento y el de la obra *El juicio*, ambos pertenecen al mismo momento: la confesión de León Toral al momento de ejecutar el crimen.

Texto objeto-documento 2

(1) Me situé enfrente de un portalito inmediato al cenador, el más cercano a donde estaba el señor Obregón, porque luego que salí al patio, entonces sí lo distinguí a él, y estaba yo ahí esperando la manera de poder entrar. (2) No se me había ocurrido hacer uso del cuaderno de apuntes, pero en eso, estando esperando encontrar la manera de entrar, lo que si hice fue preguntarle a uno de los mozos que estaba sirviendo, cuando se acercó al lugar en donde estaba yo, si estaba el señor Cedillo, y me dijo: Yo no lo conozco pero creo que es éste. Yo, como nada más era un pretexto dije: Esperaré a que acabe de comer, y entonces, viendo que estaba yo ahí, dando lugar a sospechas, vi el cuaderno de dibujo y se me ocurrió sacar unas caricaturas, o un dibujo mas bien, porque no soy caricaturista; bocetos, croquis. (3) Y comencé a sacar al director de la orquesta; hice una silueta de él, después tomé un apunte del señor Obregón, y ya me decidía a irme, pero fue por falta de decisión, por temor; ya veía yo que era el último momento. (4) Me extrañaba de que no me temblara la mano para sostener el block, que lo tenía sin ningún apoyo, y la mano donde tenía el lápiz tampoco me temblaba. Los trazos pueden comprobarse que están en líneas más o menos firmes. Yo no sé de donde saqué esa tranquilidad; es decir, sí lo sé: de Dios; pero ya no me extrañaba, ni lo pensé en ese momento. Tuve calma para pensar: Esto es lo último que voy a hacer,

dentro de poco estaré muerto. (5) Acabé esos dos dibujos y ya me iba, pero no me animé. Ya el señor Topete me estaba viendo de una manera que denotaba sospecha. Yo lo noté y después comprobé que, en realidad él estaba pensando en mandar interrogarme para ver que estaba yo haciendo allí. Tomé un croquis del señor Sáenz, y también, al terminarlo, me quería ir, pero no me animaba; (6) lo que más trabajo me costó fué decidirme, y todavía tomé otro enfrente del señor Obregón y empecé uno del señor Manrique, aunque no lo terminé; y también a pesar de que me quedaba de espaldas, nada más que yo pensaba sacarle jugo a las barbas para que se viera que se trataba de él. (No se me ocurrió otro término); pero ya lo dejé sin terminar, porque vi que el señor Topete cada vez me veía insistentemente y entonces ya me decidí.

(7) Invoqué al Cielo; no recuerdo precisamente que fué lo que dije en ese momento; pero ya me dirigí hacia la mesa con el block. Me tapé la parte donde tenía la pistola, descorrí la palanca, es decir, la dejé lista para disparar, y en los doce o quince pasos que hay del portalito a donde estaba el señor Obregón, o mejor dicho, el señor Topete, a quién me dirigí, iba pensando: “Ahora si consumé mi propósito; o me cogen y me encuentran la pistola preparada, y, naturalmente, ya sé que suerte se me espera si me llegan a coger así; o me matan como espero yo. Voy a morir ahorita, pero si no logro lo que busco, me perjudican gravemente.”

(8) Además, se me ocurrió otra frase, esto lo digo para que se vea en parte la tranquilidad que llevaba en ese momento, cosa no diré enteramente normal en mí, porque nunca me había visto en un caso así, ni mucho menos, pero en fin, para que se vea la tranquilidad, se me ocurrió, digo un pensamiento dirigido al ángel de mi guarda, dije: “No te podrás quejar, ya te subí muy alto.” (9) Esto, en cuanto a que es de fé creer que la gloria de nuestro angel es parecida, más o menos en grado, o depende, mejor dicho de la que nosotros alcancemos, es decir, de la gloria que alcancemos los que nos salvemos, así es que eso dije al angel de mi guarda y añadí: “Dentro de poco nos vemos”. (10) Llegué directamente con Topete. Con esto, ahogué las sospechas que tenía de mí, le enseñé mis trabajos; el no me detuvo, ni me interrogó, pero, asintiendo, me señaló uno de los dibujos, que era el mejor. Pasé luego con el señor Saenz y se lo enseñé también. Me temblaba ligeramente la mano, pero no se dieron cuenta de esto. (11) Llegué entonces con el señor Obregón, por el lado derecho, con el objeto de no disparar forzosamente, porque, por ese lado podía disparar con más facilidad, y él volteó la cara para ver los dibujos, porque se había enterado de que Topete y Sáenz los habían estado viendo y se imaginó lo que era.

(12) Volteó la cara sonriente, con bastante amabilidad, a verlos. Entiendo que no llegó a ver ni el primero, porque yo, inmediatamente, me pasé el block de la mano derecha a la izquierda, maquinalmente, sin darme cuenta, sin pensar en cada movimiento, y saqué la pistola y no me costó ningún trabajo encontrar el gatillo, no sé por qué, porque era lo que más temía, que pudiera atorárseme la pistola, que no pudiera encontrar el gatillo, en fin, el tiro en la recámara ya lo tenía desde el domingo en la mañana. (13) Disparé el primer tiro a la cara, con objeto de que si fallaban los demás y no iban a algún órgano delicado del cuerpo, al tirar hacia él, porque no tenía yo ninguna práctica en eso, disparé a la cara y bajé la pistola sin saber ya cuántos tiros se dispararon. Después en la inspección supe que habían sido cinco al cuerpo y uno a la cara, por los casquillos que me enseñaron ya vacíos, pero no supe que había sido ese número, porque yo, al bajar la pistola, fue el último movimiento que hice yo, podemos decir, con toda voluntad, es decir, dándome cuenta de ese movimiento. (14) Ya del disparar simultáneo de la pistola, no doy cuenta, por qué no sé si se me bajaron los ojos, o vi nublado, pero desapareció todo de mi vista. No hice ningún impulso por escapar, como son testigos los que me aprehendieron, ni esperaba yo poder escapar de allí.

(15) Me cogieron no supe quienes; me quitaron el arma, se cayó el block o me lo quitaron, recibí algunos golpes, pero oí muy claramente las frases que dijeron ahí, cuando esperaba

los disparos: “No lo maten”. (16) Esta frase la oí dos veces, no sé si dicha por la misma persona o por distintas. Oí también que dijeron: “Guarden la salida, porque éste no viene solo. Aquí deben estar los otros.” (León Torál, 23-25)

Texto teatral 2

(1) Luego que salí al patio distinguí al señor Obregón, y mientras buscaba la manera de entrar pregunté a uno de los mozos si estaba el señor Cedillo. (2) Me dijo: “Yo no lo conozco pero creo que es aquél”. Ya nada más como un pretexto dije: “Esperaré a que acabe de comer”. Entonces, advirtiendo que estaba dando lugar a sospechas, se me ocurrió sacar unas caricaturas; mejor dicho, unos dibujos. (3) Me extrañaba que no me temblara la mano para sostener el block. Yo no sé de donde saqué esa tranquilidad; es decir, sí lo sé: de Dios. Hasta tuve calma para pensar: “Esto es lo último que voy a hacer, dentro de poco estaré muerto”. (4) Ya para entonces el señor Topete me estaba viendo en una forma que denotaba sospecha. Tomé un croquis del señor Aarón Sáenz. Al terminarlo me hubiera querido ir. (5) Todavía tomé otro del señor Obregón y empecé uno del señor Manrique, aunque no lo terminé porque vi que el señor Topete me veía cada vez con más insistencia. (6) Entonces me decidí y me dirigí hacia la mesa con el block. Me tapé la parte donde tenía la pistola, descorrí la palanca, y en los doce o quince pasos que hay del portalito a donde estaba el señor Obregón se me ocurrió un pensamiento dirigido al ángel de mi guarda. Dije: “No te podrás quejar, ya te subí muy alto. Dentro de poco nos vemos”. (7) Llegué directamente con Topete para desahogar las sospechas que tenía de mí; no me detuvo ni me interrogó, asintiendo me señaló uno de los dibujos que era el mejor. Pasé luego con el señor Sáenz y se lo enseñé también. Me temblaba ligeramente la mano, pero no se dieron cuenta de eso. (8) Llegué entonces con el señor Obregón, por el lado derecho, con el objeto de no disparar forzadamente, y él volteó la cara para ver los dibujos, porque se había enterado de que Topete y Sáenz los habían estado viendo. (9) Volteó la cara sonriente, con bastante amabilidad. Entiendo que no llegó a ver ni el primero porque yo, inmediatamente, me pasé el block de la mano derecha a la izquierda, maquinalmente, sin darme cuenta, sin pensar en cada movimiento. Saqué la pistola y no me costó ningún trabajo encontrar el gatillo –no sé por qué, pero era lo que más temía, que pudiera atorármela la pistola–. (10) Disparé el primer tiro a la cara y bajé la pistola sin saber ya cuántos tiros se dispararon. Del disparar simultáneo ya no doy cuenta, por qué no sé si se me bajaron los ojos, o vi nublado, pero desapareció todo de mi vista... No hice ningún impulso por escapar, como son testigos los que me aprehendieron. (11) Me cogieron no supe quiénes, me quitaron el arma, se cayó el block o me lo quitaron, recibí algunos golpes, pero oí muy claramente las frases que dijeron ahí, cuando efectuaba yo los disparos...

VOCES.– *Simultáneamente a las últimas frases de Toral:*

–¡No lo maten!

–¡Guarden la salida. Este no viene solo!

–¡Aquí deben estar los otros!

(Leñero, 1985: 240-241)

2.1 El modo

El “modo”, como lo había señalado, hace referencia al aspecto textual, al “grado de realimentación posible entre el autor del texto y su audiencia” (Eggins y Martin, 2000: 338); el lenguaje está observado como una referencia donde el tema, la estructura de información y la nominalización son parte de los patrones léxico-gramaticales. En los dos textos anteriores, por ejemplo, puede observarse que el mayor contraste radica en que uno

proviene de la oralidad y el otro es un texto escrito realizado con base en el primero de manera literario/dramática. En cuanto a las diferencias entre lenguaje oral y lenguaje escrito, Eggins y Martin señalan: “el lenguaje escrito utilizará menos referencias personales, más vocabulario nominalizado y menos verbos en acción” (2000: 338).

Analizando algunas partes de ambos textos, encontramos por ejemplo que en el texto objeto-documento 2, en (1) y (2), León Toral utiliza muchas referencias personales: *me, salí, distinguí, estaba yo, me, estando esperando, hice, yo, me, yo, dije, esperaré, viendo que estaba yo, vi, se me, soy*. Mientras que en el texto teatral 2, Leñero sintetiza el texto entre (1) y (2) utilizando solo las referencias personales siguientes: *salí, distinguí, mientras buscaba, pregunté, me, dije, esperaré, advirtiendo, me*; y en ningún momento utiliza el pronombre personal *yo*, sino que lo suple mediante otros referentes, en su mayoría verbos.

Del mismo modo, si revisamos los verbos, veremos que en el texto del objeto-documento, entre (1) y (2), los verbos corresponden a: *situé, salí, distinguí, estaba, había, hacer, estando esperando encontrar, hice, preguntarle, estaba sirviendo, acercó, estaba, conozco, creo, dije, esperaré, viendo, vi, se me ocurrió sacar*. Mientras que en el texto teatral 2 solo aparecen: *salí, distinguí, buscaba, entrar, pregunté, dijo, conozco, creo, dije, esperaré, advirtiendo, estaba y se me ocurrió sacar*. Dado que el texto en ambas partes se trata de una narración en tiempo pasado, Leñero es cuidadoso al colocar casi todos los verbos en pretérito, a excepción de las líneas enunciadas textualmente en tiempo presente, como la respuesta de uno de los meseros: “Yo no lo conozco, pero creo que es aquel”. Podemos denotar también que, mientras en el texto objeto-documento 2 León Toral utiliza de manera oral la forma *estando esperando encontrar*, Leñero la sustituye en su texto por *mientras buscaba*, para guardar una coherencia con el estilo que va diseñando.

Más adelante, podemos ver que en el texto objeto-documento 2, en el párrafo (6), la narración de León Toral entre (6a) y (6b) se desvía hacia una apreciación de su propio estilo al dibujar, en un intento por tratar de explicar por qué no terminó el dibujo del señor Manrique, lo que provoca también un error de concordancia: *aunque no lo terminé; y también a pesar de que me quedaba de espaldas, nada más que yo pensaba sacarle jugo a las barbas para que se viera que se trataba de él*. Pues de otra forma pudo haber dicho “aunque no lo terminé, pues me quedaba de espaldas y yo pensaba sacarle jugo a las barbas

para que se viera que se trataba de él”, por mencionar una posibilidad. Isolda E. Carranza (2012) comenta que en los alegatos o testimonios judiciales es común encontrar este tipo de giros improvisados provenientes muchas veces de la experiencia personal que cambian la dirección del discurso. Sin embargo, en el texto teatral 2 Leñero prefiere omitir esta impresión que resulta irrelevante para la narración de los hechos, y en (5) encuentra un hilo vinculante entre el dibujo no terminado y la mirada insistente del señor Topete.

Más adelante puede seguirse notando el nivel de síntesis en el discurso dramático del texto de Leñero, pues mientras en el texto objeto-documento 2 el relato de Toral al momento de acercarse a la mesa del banquete e invocar al ángel de la guarda ocupa por lo menos 130 palabras, en el texto teatral 2 el mismo pasaje está integrado por solo unas cuarenta palabras. En el texto objeto-documento 2, entre (7) y (8), Toral describe las reflexiones personales por las que atravesó antes de llegar a la mesa, las posibilidades de ser descubierto y el deseo de cumplir su objetivo, esperando con ello su propia muerte; también realiza un enorme preámbulo para llegar al tópico de (8), que es el ángel de la guarda, con quien realiza un peculiar cambio de personalidad al testimoniar: “se me ocurrió un pensamiento, digo dirigido al ángel de mi guarda, dije: *No te podrás quejar, ya te subí muy alto. Dentro de poco nos vemos*. Si tomamos este enunciado de manera textual, que es el único que Leñero conserva en el texto teatral 2, Toral realiza un cambio de personalidad entre él mismo como enunciador y el ángel de la guarda como destinatario al cual se encomienda; las frases *se me ocurrió* y *dije* preparan su propia invocación al ángel, en quién depositará la frase “no te podrás quejar, ya te subí muy alto”, como si otorgara al propio ángel la responsabilidad para consumar el crimen; no alcanza pues a comprenderse, quién es el enunciador de toda la última frase “no te podrás quejar, ya te subí muy alto. Dentro de poco nos vemos”, si Toral o el ángel al que invoca (que es el mismo Toral, claro). Es posible que Toral hubiera querido decir: “se me ocurrió que el ángel de mi guarda me dirigía un pensamiento diciendo: ‘No te podrás quejar, ya te subí muy alto. Dentro de poco nos vemos’”; de cualquier manera no lo sabemos con seguridad. Pero cabe la posibilidad de que Leñero advirtiera el giro dramático de personalidad entre Toral y su ángel, por lo que conservaría la frase casi tal y como fue enunciada. Por lo demás, se entiende que en el texto teatral 2 Leñero haya omitido el momento de profunda reflexión de León Toral, que iba del temor a no ser descubierto hasta la manifestación de su deseo de

morir una vez consumado el crimen, pues ya antes, en (3) del texto teatral 2, el autor había conservado otra frase con referencia al mismo tema: “Esto es lo último que voy a hacer, dentro de poco estaré muerto”.

En los siguientes párrafos, el (7) y (8) del texto objeto-documento 2, y el (10) y (11) del texto teatral 2, puede observarse que Leñero conserva casi los párrafos enteros, y esto se puede explicar en razón del encabalgamiento lleno de acciones que aparece en el relato de Toral. Dentro del género dramático, las acciones son absolutamente necesarias, a diferencia de otros géneros literarios que pueden abundar más en aspectos descriptivos o reflexivos; es por ello tal vez que Leñero conserva la secuencia de acciones del texto objeto-documento 2, donde se aprecian los siguientes verbos: *llegué, ahogué, enseñé, detuvo, interrogó, asintiendo, señaló, pasé, enseñé, temblaba, dieron, llegué, disparar, volteó, había enterado, habían estado viendo, imaginó*. Leñero conserva, pues, casi todos los verbos iguales en el texto teatral 2, con excepción, por ejemplo, de *ahogar*, que cambia por *desahogar*, así como también omite *imaginó*. Es muy probable que el autor respetara estos párrafos porque corresponden a una secuencia narrativa de acciones que refiere el desplazamiento físico de León Toral, secuencia que culminará con la ejecución del crimen.

Lo mismo sucede con el siguiente párrafo, que corresponde a (9) en el texto del objeto-documento y a (12) en el texto teatral, y que refiere el momento cuando León Toral consigue acercarse al general Álvaro Obregón y se dispone a disparar. Por la cadena consecutiva de acciones narradas por Toral en el texto del objeto-documento, el texto de Leñero aparece transcrito casi exactamente igual; ambos textos describen con pocas palabras los momentos puestos en juego antes de disparar: Obregón volteó y no llegó a ver bien los dibujos, porque Toral se pasó el block de izquierda a derecha sin pensar y sacó la pistola sin ningún trabajo para después disparar. Por supuesto, Leñero decidió omitir la última línea referente al comentario de Toral de haber estado practicando el tiro en la recámara y haberlo conseguido desde el domingo por la mañana; esta última observación es una de las grandes diferencias que se dejan ver entre el subgénero confesión-judicial-oral de León Toral y el subgénero confesión-judicial-dramático de Leñero. Este último se ve obligado a no interrumpir la línea de acción anteriormente descrita para encaminarse con éxito al momento del disparo en el texto teatral 2, mientras que para León Toral esta

interrupción en el texto del objeto documento, que surge casi como un comentario aparte, le resulta necesaria para explicar el nivel de seguridad que tenía antes del disparo.

En las líneas subsecuentes de ambos textos sigue siendo notorio el objetivo de Leñero por rescatar solo la línea de acciones y evitar aquellas partes (13) (14) del texto objeto-documento 2, donde Toral explica las razones de su puntería, así como el número de tiros que supuestamente dio y que luego le confirmaron en la estación de policía.

En la última parte se ven las marcadas diferencias de ambos textos: en el texto objeto-documento, del (14) al (16), lo descrito por Toral refiere la descarga de pólvora que realizó sobre Obregón, así como la manera en que fue cogido al terminar los disparos; su relato da cuenta de las diferentes voces que escuchó al momento de ser aprendido; mientras que en el texto teatral 2, (11) y (12), Leñero sigue en la cadena de acciones descritas por Toral sin dar espacio a explicaciones, de manera que el monólogo del acusado se ve interrumpido por un giro dialógico representado por las voces que simultáneamente se oyen en la escena y que cambian, del plano narrativo en el texto objeto-documento, al plano dramático en el texto teatral.

De manera general, podemos ver que el modo oral de la confesión de León Toral capturado en el objeto documento está diferenciado del modo escrito del texto teatral de Leñero en tanto que el primero usa más pronombres personales y otros referentes de tipo nominal, a la vez que hace un uso desmesurado de verbos y pronombres reflexivos. A pesar de ello, el texto de Leñero recurre a los verbos para revitalizar la acción dramática de un texto que será representado en el escenario y por lo tanto cambiará de un modo escrito y dramático a un modo oral y dramático.

Eggin y Martin señalan que las diferencias en el modo estarán señaladas por el uso de nominalizaciones y, por otro lado, por la elección del tema. El análisis anterior destaca que el lenguaje nominalizado hace referencia siempre a León Toral en ambos textos; esta nominalización está mucho más elaborada en el texto teatral por medio de los verbos, mientras que el texto del objeto-documento recurre mucho más al uso de pronombres personales y reflexivos. Asimismo, Leñero omite en el texto teatral 2 todos los momentos donde las reflexiones de Toral se vuelven prolongados pasajes de introyección que dilatan la parte de la narración en que ejecuta el crimen. Así, el modo del primer texto podría enfocarse a una confesión de asesinato tipo introyectivo-reflexivo-explicativo; mientras que

el modo del segundo iría más por el lado de confesión de asesinato explicativo-argumentativo.

2.2 El tenor

Todo el ejercicio de análisis anterior sobre el modo me ayudará a explicar aspectos relativos al tenor y el campo. El tenor se refiere al “papel que desempeña el autor de cada texto” (Eggins y Martin, 2000: 339); específicamente, se basa en las “funciones del habla” y la “estructura de intercambio” del lenguaje, haciendo con ello “interpersonal” el tipo de significado y enfocándose en patrones léxico-gramaticales que tienen que ver con el tema, la estructura de la información y la nominalización.

En el texto del objeto-documento 2 vemos claramente que el autor es León Toral, cuyo lenguaje refiere los hechos sucedidos en la ejecución de un asesinato que él cometió; el tema fácilmente pudiera corresponder a “cómo asesiné a Álvaro Obregón”. Con la finalidad de revisar las líneas argumentativas que puedan definir las funciones del habla y la estructura de intercambio del lenguaje utilizado por Toral, realizaré una secuencia temática con base en las intenciones del acusado. Dicha secuencia, basada en un mero ejercicio de lectura y análisis del texto objeto-documento 2, seguirá la misma numeración; las “intenciones primarias” serán aquellas que experimenta León Toral en el momento mismo de llevar a cabo el crimen según su misma narración, una especie de intertexto; mientras que las “intenciones secundarias” son aquellas que parece profesar Toral al ir narrando lo sucedido, una especie de subtexto –es decir, lo que el lector o espectador entienden de manera implícita.

Intenciones primarias de Toral: (1) situarse cerca del señor Obregón, (2) buscar un pretexto para permanecer en el punto cercano, (3) dibujar mientras se decide a permanecer o irse, (4) guardar la calma para pensar, (5) dibujar a los acompañantes de Obregón mientras observa las reacciones, (6) dibujar a Obregón y Manrique mientras toma la decisión de acercarse, (7) preparar el arma y acercarse al banquete con la decisión de disparar, (8) encomendar sus acciones al ángel de la guarda, (9) decir al ángel que pronto estará a su lado, (10) mostrar los dibujos y despejar las probables sospechas, (11) acercarse a Obregón para dispararle sin fallar, (12) dispararle a Obregón, (13) disparar a la cara y

luego bajar la pistola para seguir disparando, (14) no escapar, (15) permanecer en el lugar a pesar de los golpes, (16) escuchar las voces.

Intenciones secundarias de Toral: (1) describir que buscaba el lugar más cercano a Obregón, (2) relatar las cosas que aún no se le ocurrían y las que sí, para permanecer cerca, además de aclarar que es dibujante y no caricaturista, (3) externar los momentos de indecisión que tuvo, (4) relatar y tratar de corroborar que no estaba nervioso en el nombre de Dios, (5) seguir externando sus momentos de indecisión, esta vez bajo la presión que ejercía la mirada del señor Topete, (6) externar lo difícil que fue decidir ejecutar el asesinato y explicar por qué no terminó los dibujos, (7) Explicar que no quería ser descubierto antes de ejecutar el crimen, y que esperaba su propia muerte después de ejecutarlo, (8) denotar lo tranquilo que estaba, (9) explicar que esperaba verse glorificado, (10) relatar cómo se acercó sin temblar, (11) relatar cómo se acercó para no fallar el disparo, (12) externar el miedo que sentía de fallar el disparo, (13) relatar lo plenamente consciente que estuvo antes de realizar los disparos, y la inconciencia que vino después, (14) aclarar que no pensaba escapar, (15) dar cuenta de cómo lo desarmaron y golpearon, (16) recalcar el hecho de que se gritó que no lo mataran y que se vigilaran las salidas por si había más cómplices.

Ahora bien, en el texto teatral 2 la figura del autor que define el tenor del texto cambia, pues no es únicamente León Toral el que habla, sino que también está presente la voz del dramaturgo. Este último seleccionará en su propio texto una serie de secuencias textuales de las que se derivan las siguientes intenciones.

Intenciones primarias de Leñero: (1) situarse disimuladamente cerca del señor Obregón, (2) dibujar como un pretexto para no levantar sospechas, (3) mantener la calma para pensar mientras dibuja, (4) observar las reacciones mientras dibuja al señor Sáenz, (5) dibujar a Obregón y Manrique mientras toma la decisión de acercarse, (6) acercarse al banquete, preparar el arma y ocultarla, encomendarse sus acciones al ángel de la guarda, (7) mostrar los dibujos y despejar sospechas, (8) acercarse a Obregón por el lado derecho para dispararle sin fallar, (9) acomodar el block y el arma para disparar a Obregón, (10) disparar a la cara, luego bajar la pistola para seguir disparando y no escapar, (11) permanecer y escuchar las voces.

Intenciones secundarias de Leñero: (1) describir cómo buscaba la manera de entrar al desayuno, (2) describir su interacción con el mesero y cómo se le ocurrió sacar los dibujos en son de no levantar sospechas, (3) explicar que la tranquilidad que sentía para pensar incluso en la hora de su muerte se la debía a Dios, (4) externar sus ganas de irse ante la mirada del señor Topete, (5) contar cómo a pesar de todo permaneció allí dibujando, (6) relatar cómo se decidió a actuar y preparó el arma enfatizando lo alto que había llegado gracias a su ángel de la guarda, (7) denotar su habilidad para que sus intenciones pasaran inadvertidas por Topete y Sáenz, (8) explicar cómo la credulidad y curiosidad de Obregón por ver los dibujos le permitió acercarse por el lado que Toral mismo eligió para disparar bien, (9) relatar lo fácil que fue sacar la pistola y disparar sin que la víctima alcanzara siquiera a ver los dibujos, (10) relatar cómo fue consciente solo del primer disparo y no de los demás, así como dejar bien claro que no pensaba escapar, (11) relatar lo poco consciente que estuvo después del disparo y dar cuenta de los golpes que recibió y la plena conciencia que tuvo para escuchar las voces.

Por medio de estas últimas dos secuencias, vemos de nuevo a un autor centrado en una línea de intenciones que denoten a un León Toral más enfocado en accionar que en cavilar y reflexionar. En cuanto a la nominalización, ya había señalado en el apartado anterior que en el texto objeto-documento 2 se distingue un uso mucho más extenso de pronombres personales y reflexivos, a diferencia del texto teatral 2 que, con base en el primero, se encarga de reducirlos al máximo por medio de una selección y organización del lenguaje nominalizado hasta lograr un estilo.

La variable del registro en ambos textos en lo referente al tenor recae, pues, en la habilidad para accionar. Me refiero a que mientras el León Toral del objeto-documento es de un temple reflexivo, meditativo y profundamente religioso, el Toral de Leñero medita y reflexiona al mismo tiempo que acciona, es más veloz para decidir y las oraciones aparecen como mera referencia; es la síntesis del otro personaje. El primer León Toral pretende rendir testimonio de los hechos ocurridos ese día, disparar a Álvaro Obregón con pleno conocimiento de causa esperando no fallar en su intento, mientras explica las dificultades a las que se enfrentó para cometer el crimen y la tranquilidad de la que gozaba por gracia divina; de todo ello puede enmarcarse a un Toral asesino y fanático religioso. Mientras que en segundo término vemos al Toral de Leñero, centrado más en el objetivo principal que es

matar a Obregón, reflexionando de manera más objetiva en sus intentos y actuando rápido; este Toral también es un asesino fanático religioso, pero se antepone su rol como personaje.

2.3 El campo

Finalmente, revisaré lo relativo al campo, que en la teoría de Eggins y Martin lleva un tipo de significado “ideativo”; pone énfasis en la cohesión léxica y en las relaciones conjuntivas del lenguaje y su carga semántica; asimismo, está determinado por patrones léxico-gramaticales de transitividad, y por relaciones lógico-semánticas. Las diferencias en el campo pueden realizarse a través de selecciones transitivas y elecciones léxicas. Se refiere, pues, en sí, al tipo de tema o acción social que tiene lugar en el discurso; guarda relación con los objetivos o intenciones que tiene el emisor y que debe tomar en cuenta para su análisis, el escenario desde donde es pronunciado el discurso y los temas abordados.

El análisis realizado en los apartados anteriores es de una enorme ayuda para analizar el campo. Primero, el hecho de que ambos textos sean cercanos al modo oral es un escenario a tomar en cuenta. Luego, el texto objeto-documento 2 proviene directamente de una fuente oral y con base en ello hemos analizado la cadena de intenciones que guarda Toral en su narración, intenciones que se han desplegado como pequeños temas y que nos ayudan a despejar fácilmente el campo, es decir, “la versión de León Toral sobre el antes y el después de asesinar a Álvaro Obregón”; un antes narrado como un momento de espera donde dudó, se encomendó a su religión, decidió y luego reflexionó sobre la gran seguridad que sentía y lo fácil que fue acercarse para disparar, y un después donde resuelve y aclara no tener intenciones de escapar al castigo. El texto teatral de Leñero, por otra parte, lleva insertado como tema el documento descrito anteriormente, y desde esta perspectiva se puede entender que el campo se refiere a “la versión de Leñero sobre el momento en que León Toral asesinó a Álvaro Obregón”.

2.4 Esquema completo

Las variables de registro en los textos se pueden ver reflejadas en el siguiente esquema, siguiendo el modelo de análisis de Eggins y Martin (2000: 360):

Variable de registro	Texto objeto-documento 2	Texto teatral 2
Modo: organización del medio o agente que lo contiene.	Detalle en el nivel descriptivo experiencial, proviene de la oralidad.	Síntesis en el nivel descriptivo experiencial, proviene de la adaptación escrita.
Tenor: existencia, mundo real vs. drama.	Profundidad en el carácter: el autor refiere introyección, medita al mismo tiempo que acciona.	Lectura sobre el carácter: el autor refiere un personaje que acciona más que medita.
Campo: nivel de incidencia en el acontecimiento	Experiencia directa: el asesino relata las condiciones y situaciones bajo las cuales ejecuta un asesinato.	Experiencia indirecta: el dramaturgo relata cómo un personaje asesina a otro.

Así pues, las variables en el registro apuntan principalmente a las condiciones contextuales en las que fueron emitidos los textos: uno formulado oralmente a partir de la experiencia directa con el acontecimiento, y el otro adaptado a partir del testimonio capturado de manera textual en el documento. Este primer contacto con los textos nos ha provisto de una idea en que el lenguaje se organiza y reorganiza antes y después de la existencia de la obra de teatro, así como los usos sintácticos y las cargas semánticas de cada enunciado reutilizado.

Las teorías sobre género de Charaudeau, y de género y registro de Eggins y Martin nos han ayudado, pues, a identificar las dos capas más importantes del contexto en una relación directa con los textos; asimismo, hemos podido identificar las dos dimensiones principales de variación entre ambos. Sin embargo, Eggins y Martin añaden: “la teoría de registro y género no es la mera descripción de la variación lingüística entre los textos. Esta teoría debe también incluir la exposición y explicación de cómo los textos sirven a intereses divergentes en la construcción de la vida social” (2000: 364).

Para concluir, tenemos entonces que gracias al estudio de Pimentel pudimos corroborar la manera en que puede organizarse la información de un documento en la historia de una obra teatral cuyo contenido puede ser analizado a partir de su cuerpo discursivo. Las teorías

de género y registro en cierto modo me han permitido realizar un primer acercamiento a los textos, ejercicio por medio del cual he podido contextualizar los mismos despejando ciertas cargas ideológicas. Descubrimos así a ciencia cierta el género al que pertenece cada uno de los discursos y el registro en el que están expresados.

Las diferencias entre ambos documentos nos permiten revelar una parte de la personalidad de León Toral y su correspondiente síntesis. La aceleración de la acción en la obra de teatro condensa en unas cuantas líneas y de manera continua los argumentos principales en la confesión de Toral: la búsqueda por entrar al área del desayuno, la idea de dibujar para poder permanecer en el lugar, el debate entre el temor a ser descubierto y la seguridad que Dios le hacía sentir, el momento en que finalmente decide acomodar el arma y acercarse a Obregón, el énfasis sobre lo fácil que fue sacar la pistola para luego disparar, y, finalmente, aclarar que no pensaba escapar al castigo. Pero el texto del objeto-documento nos permite mirar más allá de las cortinillas, y de este modo vemos a un León Toral que confiesa su crimen con pleno conocimiento de causa, pero sin dejar de debatirse entre el temor por ser descubierto y el placer de consagrarse como un mártir; se distiende, pues, un asesino hasta cierto punto pretencioso y orgulloso, que en el momento de su confesión enfatiza todos aquellos momentos en los que no siente miedo y está supuestamente invadido por un aire de tranquilidad: no le tiembla la mano, tiene oportunidad de dialogar con su ángel de la guarda, puede hacer los movimientos de manera muy rápida y precisa, y además tiene buenas ideas, como sacar el cuaderno de dibujo y hacer bocetos de los invitados al desayuno. Este Toral está plenamente consciente de que en él recae la responsabilidad del nuevo rumbo que tomará el país, y dice haber estado consciente del castigo que recibiría después. Habla con la muerte en aquellos momentos de duda, en aquellos momentos de acción. Lo curioso es que, en efecto, el dibujo que realizó Toral de Obregón tiene una sobrada firmeza en el trazo; ¿gozaba, pues, de una tranquilidad enorme por gracia divina o porque de algún modo tenía la seguridad de saber cubierto el homicidio? Tal vez no podremos saberlo ahora, pero el análisis nos ha permitido formular la pregunta. Dicen que muchas veces la realidad supera la ficción; sin embargo, si Leñero no hubiera escrito y publicado su obra, la cuestión anterior no estaría en posibilidad de volver a ser formulada.

CUARTO CAPÍTULO: LA ORGANIZACIÓN DEL DISCURSO EN LA SECUENCIA “LOS PERITOS BALISTAS”

En tema sobre el asesinato de Álvaro Obregón así como la cantidad de disparos que recibió, los lugares donde se localizaron los impactos y el calibre de las balas que se encontraron es aún un asunto de debate. Autores como Francisco Martín Moreno (2008), han estipulado diversas teorías de conspiración en relación con el asesinato de Obregón, empezando por el reportaje que Leopoldo Toquero publicó en 1947, donde se mostró el famoso diagrama que señala los diferentes puntos donde aterrizaron las balas en el cuerpo del caudillo. Lejos de indagar sobre el material de estas teorías, lo cierto es que dentro del juicio popular realizado a León Toral, el tema sobre el dictamen de peritos balistas propició un acalorado debate entre las instancias judiciales en la segunda audiencia del 3 de noviembre de 1928, tema que Leñero no dejó escapar en la obra de teatro y que por consiguiente será el cuerpo de análisis textual en el presente capítulo.

I. LAS TEORÍAS DE LA ORGANIZACIÓN DEL DISCURSO

La perspectiva teórica que hemos abordado desde el principio de esta investigación en lo que concierne a los estudios del discurso, proviene del paradigma funcional, que es opuesto al paradigma formal de perfil introspectivo y exclusivo para el estudio de la lengua. María José Serrano (2006) establece diferencias entre ambos en razón de que el paradigma funcional, en comparación con el paradigma formal, considera al lenguaje como un instrumento de interacción social y no como un grupo de oraciones; su función principal estriba en comunicar y no precisamente expresar pensamientos, estudia además la actuación del lenguaje y no la competencia. Dicha actuación es considerada desde su contexto, y no supone que el lenguaje se adquiere de modo innato, sino que está condicionado por factores externos; asimismo, enfatiza que la sintaxis estará vinculada a la pragmática y el discurso.

En este mismo sentido, Serrano expone la posibilidad de abordar los fenómenos gramaticales que se correspondan con el acto comunicativo, así como la importancia de proporcionar una explicación a dichos fenómenos, ya que el uso contribuye a localizar los patrones de modificación y creación de nuevas reglas sintácticas, es decir, cómo se va modificando el discurso. “Como consecuencia de ello, se favorece la reflexión sobre

muchos de los fenómenos que aparentemente presentan poca discusión y para los que se aporta solamente la información descriptiva e informativa” (Serrano, 2006: 10). Así pues, este dinamismo en el lenguaje lleva a Serrano a destacar la presencia de una “gramática del discurso”, donde forma y función mantienen una relación que atiende a las variaciones y multifunciones del lenguaje.

De tal forma, atendiendo a una gramática del discurso, el ejercicio en este capítulo considerará los modos de organización expuestos por Teun Van Dijk en el capítulo “Texto y gramática” de *La ciencia del texto* (1983: 31-78), así como las teorías de Robert de Beaugrande y Wolfgang Dressler (1997) en lo relacionado con la cohesión y coherencia del texto. Dicha tarea me permitirá organizar la información de manera temática en los textos del objeto-documento y la obra de teatro alternativamente; asimismo, podremos observar los fenómenos gramaticales que se suscitan en la transformación de uno en el otro, y finalmente, los patrones metodológicos mediante los cuales el dramaturgo determinó la elección del segundo texto.

1. Macroestructuras y microestructuras

La gramática, según Teun Van Dijk (1983: 32), lo que intenta es reconstruir el sistema lingüístico en una tarea de abstracción según la diversidad de uso del lenguaje. La estructura de los enunciados y/u oraciones que componen el discurso, nos dice Van Dijk, tiene lugar en diferentes niveles: morfofonológico, sintáctico y semántico. Y “una gramática pretende tanto describir oraciones como secuencias de oraciones” (1983: 36); en este sentido, existen relaciones morfológicas y sintácticas entre las frases de una secuencia de oraciones, sin embargo, la mayoría de estas relaciones son de tipo semántico.

Además de las conexiones entre oraciones, existen también las conexiones entre unidades textuales mayores. A estas estructuras del texto, Van Dijk les ha llamado *macroestructuras*, y son de tipo global; mientras que las estructuras menores entre oraciones y secuencias textuales son denominadas *microestructuras*. “Mientras que las secuencias deben cumplir las condiciones de la coherencia lineal, los textos no solo han de cumplir con estas condiciones, sino también las de coherencia global” (Van Dijk, 1983: 55). Las macroestructuras deben considerarse en términos semánticos, pues uno de sus objetivos es el de deducir el tema de un texto. Para llegar a esta deducción es necesario aplicar las

macrorreglas, cuya función se establece como: “deducir temas, describir objetos del texto o producir resúmenes, así como de cumplir otras tareas que hacen referencia al ‘contenido’ de un texto en su totalidad (contestar preguntas, parafrasear, traducir, etc.)” (Van Dijk, 1983: 59), y por ende tienen también “determinadas implicaciones gramaticales”. Las macrorreglas se enumeran en cuatro: omitir, seleccionar, generalizar y construir o integrar; a continuación vemos las funciones que portan.

- *Omitir*: como su nombre lo dice, se aplica al desaparecer toda aquella información que carezca de importancia y no posea un carácter esencial.
- *Seleccionar*: se omite cierta cantidad de información, pero, a diferencia de la anterior, en esta es más clara la serie entre proposiciones y aquello omitido puede recuperarse de modo reducido.
- *Generalizar*: se omiten informaciones esenciales, de manera que se pierdan sustituyéndolas por una proposición nueva; esta macrorregla hace uso de la abstracción.
- *Construir o integrar*: no omite ni selecciona información, sino que esta es sustituida por una nueva información y suele ser de tipo deductivo.

Como la intención de este apartado consiste en realizar un análisis concienzudo de la organización del discurso, tanto en el texto del objeto-documento como en la obra de Leñero, consideraré cada texto como una sola macroestructura a la que dividiré en varias microestructuras. Del mismo modo, veremos de qué manera son aplicadas las macrorreglas para conseguir una transformación del primer texto al segundo.

Ya que las microestructuras se relacionan con oraciones (proposiciones) y secuencias textuales, será necesario atender las formas y métodos en que estas oraciones se cohesionan, tanto al interior como al exterior con otros elementos textuales; para ello será necesario hacer uso de aspectos sintácticos, pues, tal como señala Serrano, los estudios del discurso guardan relaciones entre forma y función.

2. Cohesión y coherencia

Dentro de los estudios del discurso el concepto de *textualidad*, nos dice Beaugrande, lejos de ser un conjunto de reglas o unidades teóricas, es “un logro humano en materia de hacer conexiones dondequiera que tengan lugar acontecimientos comunicativos” (2000: 93); estas

conexiones suceden entre palabras o terminaciones de palabras constituyendo la *cohesión*, mientras que las conexiones entre significados o conceptos conforman la *coherencia*.

Así pues, a partir de las teorías de Beaugrande y Dressler (1997: 89-134), la cohesión explica la estabilidad determinada en un texto, gracias a que mantiene una noción de continuidad entre los diferentes elementos lingüísticos que conforman el tejido textual; la cohesión se refiere, pues, a “la función que desempeña la sintaxis en la comunicación” (Beaugrande y Dressler, 1997: 89). Por tanto, la sintaxis proporcionará diversos tipos de “patrones homogéneos” por medio de los cuales pueden organizarse los materiales lingüísticos en el discurso. Para el ejercicio analítico de este capítulo, localizaré dentro de los textos algunas de las conexiones establecidas por cohesión.

Ahora bien, el sentido del texto es entendido como “el conocimiento que se trasmite de manera efectiva mediante las expresiones que aparecen en el texto” (Beaugrande y Dressler, 1997: 135), y es en la continuidad de sentido donde, según Beaugrande y Dressler, se encuentra la coherencia. Así pues, la coherencia regula las posibilidades de interacción entre los conceptos y las relaciones que se ocultan en la capa superficial de un texto.

Sin embargo, respecto a esto último, es necesario advertir que, según los autores, la información contenida en el cuerpo textual va más allá del sentido captado mediante la comprensión de tipo literal, por ello, de manera casi automática los procesos cognitivos de los que nos valemos contribuyen a aportar cierta cantidad adicional de conocimiento sobre lo ya referido; esto es el *sentido común*, que proviene evidentemente de la experiencia sobre el modo en que se organizan los acontecimientos y las situaciones en el mundo real.

3. Metodología y unidades teóricas

Una vez definidas las funciones de cohesión y coherencia, hace falta dar cuenta de las herramientas que se utilizaran para el análisis textual, así como del uso metodológico de estas. Es decir, además del proceso metodológico por medio del cual se dividirán los textos en *microestructuras* para luego aplicar las macrorreglas, realizaré un análisis de tipo sintáctico y semántico sobre las secuencias textuales con base en las teorías expuestas anteriormente.

En primer lugar, con base en las aportaciones de Van Dijk (1983: 31-78), quien ubica algunos elementos en la organización discursiva, comenzaré con el término *interpretación conceptual*, que me parece elemental para comprender un poco los conceptos básicos de la semántica lógica. Los objetos individuales, las características, las relaciones y circunstancias, nos dice Van Dijk, aparte de estar reinscritos en distintos mundos y, por lo tanto, actualizados, existen también de una manera abstracta. Es decir, que además de existir una silla determinada dentro de una oración, existe también el concepto *silla* a partir del cual se establecen todas sus consiguientes actualizaciones; a pesar de estas variaciones en la manera de concebir la silla, esta concepción es cognitiva, es decir que sigue siendo la misma en el campo de percepción. Esto trae como resultado que dentro de esta semántica, “significado y referencia estén ligados formalmente entre sí. El significado de las enunciaciones lingüísticas es igual a la interpretación conceptual de estas enunciaciones, mientras que su referencia es la relación de las actualizaciones de estos conceptos en los diferentes mundos posibles” (1983: 40). De aquí que se llame *intensiones* a los conceptos de las enunciaciones y *extensiones* a los referentes de estas enunciaciones; así puede hablarse de *relaciones intensionales* (el significado mismo de la enunciación como concepto), y de *relaciones extensionales*, que se refiere a las relaciones entre referentes.

Van Dijk utiliza el término *proposición* para referir lo que antes era una oración aislada; la proposición está ligada a un “estado de cosas”, es decir, que más allá de portar la “verdad” o “no verdad” de las cosas, dice Van Dijk, aporta una reconstrucción abstracta de la realidad, enlazando unidades abstractas de la lengua con unidades abstractas de la realidad. Las relaciones entre dos proposiciones se dan ya en la secuencia, y estas relaciones pueden basarse en significados (relaciones intensionales) o basarse en relaciones entre referentes o denotados (relaciones extensionales); estas últimas relaciones requieren que también haya una relación entre las circunstancias.

Así pues, dos proposiciones estarán ligadas entre sí cuando las circunstancias asignadas estén ligadas entre sí, principalmente por un criterio de *motivación*: “Dos circunstancias *A* y *B* están ligadas causalmente entre sí, cuando *A* es una causa o una motivación para *B*, por lo que *B* es una consecuencia de *A*” (Van Dijk, 1983: 42). Esta relación entre circunstancias es la que da paso al uso de *conectivos*, como las conjunciones (porque, puesto que, etc.) y los adverbios (por eso, por tanto, etc.). Sin embargo la relación entre proposiciones, señalada

por Van Dijk, puede resultar mucho más compleja en la realidad: *A* es una fundamentación de *B*, *A* y *B* ocurren en la misma situación y están dentro del mismo ámbito conceptual, *A* es necesariamente parte de *B*, etc. En estos casos, dice Van Dijk, las condiciones son válidas de manera relativa en relación con un conjunto de proposiciones *C* “que comprende la base de la comparabilidad, los postulados generales, las regularidades y el conocimiento general, por lo que un hablante puede y debe imaginarse relaciones entre las circunstancias” (1983: 44).

En cuanto a las relaciones de *conexión*, no tienen por qué ser continuadas, pueden existir también proposiciones que no se sigan directamente, sino de *modo indirecto*, y esto se logra por medio del tema de pasaje o el marco. Las conexiones pueden ser también naturales y no solo de tipo semántico, sino también de tipo pragmático; esto cuando establecen relaciones entre las actuaciones lingüísticas y no únicamente entre relaciones circunstanciales.

La *base explícita del texto* “es la secuencia de proposiciones de las que una parte queda implícita al ‘pronunciarlas’ como secuencia oracional”, mientras que la *base implícita* se entiende mediante “la omisión de las proposiciones conocidas, directamente como texto” (Van Dijk, 1983: 47).

El *referente*, comúnmente, es aquel que se utiliza para referirse al objeto al que se remiten varias oraciones. Los referentes del texto pueden seguir siendo los mismos, mientras que los *predicados*, por lo regular, proporcionan nuevas informaciones para proveer continuidad a la secuencia. Aparte de las relaciones entre los individuos y sus características, “existen también relaciones de tiempo, lugar y mundos posibles en los que están dados individuos/características y circunstancias, por ejemplo: sucesión, identidad, similitud y, en general, accesibilidad o alternatividad” (Van Dijk, 1983: 49), es decir, relaciones para la conexión. Una *presuposición* se expone cuando se interpreta una proposición como un estado de cosas ya conocido con anterioridad.

El *tópico* es la información conocida en la secuencia y por lo regular se transmite por medio del sujeto que comúnmente es el primer grupo nominal; el resto de la oración o información nueva es el *comento*; El tópico, además, puede variar dentro de una secuencia.

Estos elementos introducidos por Van Dijk, vistos como una ciencia del texto, explican también aspectos de cohesión y coherencia textuales; es con base en ellos que se

han realizado otras propuestas para una gramática del texto, incluyendo la de Beaugrande y Dressler, cuya metodología, alineada a los fines de este capítulo, expondré a continuación.

Para efectos de *cohesión*, las funcionalidades concebidas por Beaugrande y Dressler (1997: 135-168) se basan en la variedad de patrones homogéneos que puede proporcionar la sintaxis para acomodar los materiales reales, como ya lo había mencionado. El término se ha ampliado, de ser una mera sintaxis textual o gramática textual, a ser una “cohesión textual”, en razón de dos cosas, según nos dicen los autores: primero, por el carácter operativo de las estructuras sintácticas que pueden configurar los elementos lingüísticos empleados textualmente en tiempo real, y, segundo, por las posibilidades interactivas entre la sintaxis y los demás componentes de la textualidad. Así pues, a continuación daré cuenta de una lista de componentes que posteriormente nos ayudarán a despejar los efectos de cohesión en los textos.

Primero habría que mencionar las tres unidades sintácticas que conforman el cuerpo lingüístico en términos de discurso: *sintagma*, *clausula* y *oración*, caracterizadas, nos dicen Beaugrande y Dressler, por poder procesarse en un intervalo breve de tiempo; la cohesión al interior de estas unidades es más directa y evidente que aquella que se da entre dos o más de ellas. Aquí es oportuno mencionar que en el procesamiento de construcción de fragmentos más grandes, es decir, cuando los textos se van extendiendo, empiezan a intervenir dispositivos que permiten reutilizar, modificar o comprimir las estructuras y los patrones ya usados anteriormente. “Estos mecanismos que contribuyen tanto a *estabilizar* el sistema [...] como a *economizar* esfuerzo de procesamiento, son los siguientes: repetición, repetición parcial, paralelismo, paráfrasis, uso de proformas, elisión, tiempo y aspecto verbales, conexión y entonación” (Beaugrande y Dressler, 1997: 90-91).

Ahora bien, para conseguir establecer los vínculos entre las unidades sintácticas (sintagma, clausula, oración), la propuesta es realizar una “red de transición potenciada” (Beaugrande y Dressler, 1997: 92), que consiste en una configuración de *nudos* (estados gramaticales) conectados entre sí por medio de *vínculos* (dependencias gramaticales); de este modo, para conseguir el traslado de un nudo a otro, el procesador ejecuta un movimiento de *transición* atravesando el espacio textual por medio de un vínculo. Por ello, señalan Beaugrande y Dressler, es importante identificar y relacionar cada uno de los vínculos; de este modo se puede *potenciar* el movimiento de transición. La estructura de los

sintagmas y clausulas en esta red de transición será utilizada como una manera de levantar y evaluar hipótesis en relación con el tipo de elementos que puedan aparecer en algún momento dentro del discurso. Así pues, “el sintagma, la cláusula y la oración son *macroestados* gramaticales y los elementos que los componen son *microestados* del sistema textual” (Beaugrande y Dressler, 1997: 92).

Ahora bien, Beaugrande y Dressler enfatizan la presencia de un *núcleo nominal* en el sintagma o clausula, el cual puede servir como sistema de referencia para ir ubicando uno o más elementos que dependen de él, de tal manera que este núcleo nominal pueda llegar a convertirse en el *centro de control* de una *red sintagmática nominal*. Puede hablarse también de una *red sintagmática verbal* cuando el verbo es encontrado, por el procesador, como función nuclear de la estructura.

Como los textos que expondré respecto al objeto-documento y la obra teatral son, en cierta medida, extensos, es decir que no se trata de dos o tres sintagmas, hare uso de los dispositivos para el procesamiento de fragmentos largos mencionados por Beaugrande y Dressler, aquellos que nos indican la *reutilización, modificación o compresión* de elementos y patrones utilizados previamente dentro del mismo cuerpo discursivo.

Así tenemos la *repetición*, es decir, cuando un elemento aparece en lugares distintos; la repetición se usa habitualmente para reafirmar puntos de vista, como estrategia de rechazo, o bien, cuando el productor pretende hacer sobrevivir sus enunciados ante interrupciones de sus receptores; se insiste también en que la repetición de un elemento puede tener distintos referentes. La *repetición parcial* surge cuando un elemento se repite bajo otro que es reutilizado bajo una condición de “transcategorización”, por ejemplo: perro-perrera.

El *paralelismo* tiene que ver con la repetición de una estructura que es enriquecida por la incorporación de elementos nuevos, “reutiliza formatos superficiales pero los rellena con expresiones distintas” (Beaugrande y Dressler, 1997: 103).

La *paráfrasis* utiliza expresiones diferentes para expresar el mismo contenido; en estos términos, se relaciona con la *sinonimia*. Aunque los significados no sean precisamente iguales, los términos incorporados en el contexto, aclaran, completan o profundizan el significado real.

Las *proformas* o *formas pronominales* son aquellos elementos de corta longitud que aparecen en lugar de otras expresiones léxicas y semánticamente activas. Entre las

proformas más utilizadas se mencionan: los *pronombres*, pues actúan sustituyendo sustantivos o sintagmas nominales, por medio de relaciones de *correferencia*.

La *anáfora* utiliza una forma pronominal después de la expresión correferente; por el contrario, la *catáfora*, utiliza la forma pronominal antes de la expresión correferente. Generalmente, una de las funciones de la catáfora es la de crear incertidumbre, logrando con ello aumentar el interés del receptor.

Existen otros tipos de elementos que pueden relacionarse por medio de proformas, por ejemplo el verbo *hacer*, en su forma proverbial *eso*; los promodificadores como *tal*, y la proforma *uno*. Existen también técnicas para recuperar la información que ha sido difícil de reconocer por un uso emplazado de estas formas pronominales, pero eso lo explicaré ya en la marcha del análisis.

La *elisión* es un mecanismo cohesivo que se presenta cuando es necesario completar una “discontinuidad perceptible en la superficie textual”; la elisión es comúnmente de tipo anafórico, pero puede ser también catafórico.

La *conexión* se refiere específicamente al uso de *conectores* que indican de modo más evidente mecanismos de cohesión. Para ello, Beaugrande y Dressler, establecen cuatro procedimientos de conexión:

- La *conjunción* vincula elementos equiparables: *y, también, además*.
- La *disyunción* se emplea para marcar dos alternativas generalmente opuestas: *o*.
- La *adversación* tiene la función de facilitar la solución entre planteamientos incompatibles entre sí: *aunque, sin embargo, no obstante*.
- La *subordinación* conecta elementos ordenados y que son susceptibles de considerarse verdaderos, únicamente si se cumplen ciertas condiciones. El tipo de conexión puede ser muy variada: causa, efecto, razón, proximidad temporal. Y existe un amplio número de conectores: *porque, ya que, como, así, mientras, por consiguiente, entonces, próximo, antes, desde, cuando, mientras, durante, etcétera*.

Finalmente, la *condicionalidad* es otro tipo de conexión, y se trata de “la probabilidad, la posibilidad o la necesidad [...] de unos acontecimientos con respecto a otros” (Beaugrande y Dressler, 1997), y esto se logra mediante el condicional *si*.

En el tercer procedimiento para una metodología funcional de análisis del discurso, tenemos la *coherencia*, que, como había mencionado, esencialmente atiende a la continuidad de sentido del texto; sin embargo, Beaugrande y Dressler aclaran que aun cuando el sentido de las expresiones lingüísticas refiera la mayor contribución al mero significado, el sentido no monopoliza el texto. Para explicar esto, volvamos a lo que se entiende por *concepto*. En lo referente a la cohesión, habíamos hablado del sentido abstracto que posee un concepto, según el propio Van Dijk, en este respecto, los conceptos son adaptados a entornos tan diversos que suelen tener rasgos muy imprecisos debido su variabilidad, nos dicen Beaugrande y Dressler; por lo tanto, para un procesamiento de los conceptos es necesario basarse en un criterio de *probabilidades* comparativas. El conjunto de estas relaciones “probables” conforma el área de posibilidades en que un concepto pueda vincularse. A pesar de ello, los componentes que de modo impreciso poseen los conceptos están allí; los segundos pueden hacer uso de los primeros para vincularse.

De este modo, los componentes esenciales que poseen los conceptos y que determinan su identidad constituyen el conocimiento *determinante*, como, por ejemplo: “todos los seres humanos son mortales” (Beaugrande y Dressler, 1997: 137). Por otro lado, los componentes para determinar el puro aspecto de los conceptos conforman el conocimiento *prototípico*, como, por ejemplo: “los seres humanos viven agrupados en comunidades” (Beaugrande y Dressler, 1997: 137). Mientras que los componentes usados en situaciones casuales constituyen el conocimiento *accidental*, como, por ejemplo: “algunos seres humanos son rubios” (Beaugrande y Dressler, 1997: 137). A pesar de su organización, estos tipos de conocimiento también presentan dificultades y confusiones, del mismo modo como la descomposición de un concepto en unidades con motivos de su vinculación. Beaugrande y Dressler plantean que estos campos de conocimiento aún están abiertos a múltiples cuestionamientos. No en vano añade van Dijk:

Una secuencia es semánticamente coherente cuando cada proposición de la secuencia puede ser interpretada de manera intensional y extensional en relación a la interpretación de otras proposiciones de la secuencia o de las proposiciones especiales o generales que con ello resultan implícitas. De ahí que el concepto de texto esté caracterizado por la noción de interpretación relativa (1983: 53).

Ahora bien, cuando hacemos uso de los enunciados en el discurso comunicativo, dicen Beaugrande y Dressler, hay una activación de los conceptos y sus relaciones vinculantes en un espacio de trabajo mental que ellos llaman *almacenamiento activo*. George Armitage Miller demostró que en este espacio solamente se puede operar con un máximo de siete elementos a la vez, por lo cual Miller observó que el sistema de procesamiento era más efectivo si los elementos integrados se agrupaban en bloques de conocimiento, de modo que no funcionaran aisladamente y sin vinculación alguna. Por lo tanto, nos dicen Beaugrande y Dressler, el tipo de conocimiento operado en las actividades textuales puede representarse en términos de *patrones globales*, “integrados y especializados tanto en proporcionar la base a la información de salida del sistema (en el momento de la producción), como en enmarcar la información de entrada al sistema (en el momento de la recepción)” (Beaugrande y Dressler, 1997: 140).

Así, existen algunos tipos de patrones globales que son utilizados como procedimientos mentales y se almacenan a modo de bloques unitarios para su utilización en diversas tareas: Beaugrande y Dressler mencionan los siguientes:

Los MARCOS son patrones globales que contienen conocimiento de sentido común sobre conceptos prototípicos como por ejemplo las “fiestas de cumpleaños”. Los marcos indican qué elementos han de relacionarse entre sí, pero no en qué orden han de aparecer [...] Los ESQUEMAS son patrones globales de acontecimientos y de estados integrados en secuencias vinculadas por relaciones de causalidad y de proximidad temporal [...] Los PLANES son patrones globales de acontecimientos y de estados conducentes a una META intencionada [...] Los GUIONES son planes estabilizados activados con mucha frecuencia para especificar los papeles que deberían de realizar los participantes en cada momento y las acciones esperables que deberían llevar a cabo (1997: 143-144).

Este tipo de patrones resuelve muchos problemas en los procedimientos de adecuación de los textos, nos dicen Beaugrande y Dressler, problemas como desarrollar un tema (marcos), explicar el progreso de una secuencia de acontecimientos (esquemas), explicar cómo los usuarios o personajes tratan de alcanzar metas (planes) y cómo las situaciones pueden activarse para que los textos se presenten en el momento oportuno (guiones).

Como parte de las consideraciones en torno a los modelos procedimentales de conocimiento, mencionaré por último la *herencia*, que según Beaugrande y Dressler,

operativamente transfiere conocimiento entre elementos de tipos o subtipos similares. La herencia se expone en tres tipos recurrentes: el *ejemplo*, las *subclases* y las *analogías*.

Así pues, la coherencia puede comprenderse, según la teoría de Beaugrande y Dressler, como una “*red* compuesta por *espacios de conocimiento*” (1997: 148) donde se entretejen los conceptos y sus relaciones, y donde todo gira alrededor de los temas principales del cuerpo textual. De este modo, mencionaré los dispositivos y sistemas que terminan por explicar esta conformación en red.

Tenemos principalmente los llamados *centros de control* textual, vagamente mencionados con anterioridad. Beaugrande y Dressler los definen como la parte medular a dónde está dirigida la atención y desde donde puede elaborarse de manera estratégica el acceso a la información, así como iniciar su procesamiento. Los *conceptos primarios* son los que recurrentemente funcionan como centros de control, y pueden ser: *objetos, situaciones, acontecimientos y acciones*. Los *conceptos secundarios*, según una serie de Beaugrande (1980), se enlistan bajo el siguiente orden: *estado, agente, entidad afectada, relación, atributo, localización, tiempo, movimiento, forma, parte, sustancia, contención, causa, posibilidad, razón, propósito, percepción, cognición, emoción, volición, reconocimiento, posesión, ejemplo, especificación, cantidad, modalidad, significancia, valor, equivalencia, oposición, correferencia, repetición*. Para no definir cada uno de ellos, lo haré solo en el caso de presentarse dentro del análisis.

Dispongamos a continuación de los textos provenientes del objeto-documento y la obra de teatro, con la finalidad de organizar la información y determinar algunas ideas balanceadas en las redes sintácticas y semánticas de los discursos.

II. ORGANIZACIÓN DISCURSIVA ENTRE EL OBJETO-DOCUMENTO Y LA OBRA DE TEATRO

En esta nueva transcripción de los dos textos a analizar, cada uno de ellos será considerado como una sola macroestructura. Cada macroestructura estará dividida en microestructuras señaladas por medio de las letras del abecedario; las microestructuras a su vez llevan incorporada una numeración para localizar de manera más fácil las secuencias dentro del texto. El texto del objeto-documento está dividido según las microestructuras del segundo. En ambos textos, resalto en negritas los elementos nominales de mayor relevancia y

subrayo las ideas centrales del texto que pueden ser tomados como parte del tema central de toda la macroestructura.

Texto objeto-documento 3

(A) SODI: — (1) Muy bien. Una última pregunta. **Usted** declaró ayer que el primer disparo al señor Obregón, lo había hecho en esta forma. (2) Siéntese **usted**, porque quiero reconstruir el hecho. (3) Hágame usted el favor de sentarse. (El acusado se sienta). (4) **Usted** declaró que llegó usted cerca del señor **Obregón**; que **le enseñó usted por el lado**

derecho...

TORAL: — (5) Sí, señor; y con la derecha.

SODI: — (6) Con la derecha. ¿Así se lo enseñó usted?

TORAL: — (7) Sí, señor.

SODI: — (8) El señor **Obregón** había sido mutilado en una batalla memorable, en Celaya; le faltaba, por lo mismo, el brazo derecho.

TORAL: — (9) Sí, señor.

SODI: — (10) ¿De manera que usted se acercó al Gral. Obregón del lado del que el señor Obregón estaba mutilado?

TORAL: — (11) Sí, señor.

SODI: — (12) Por eso, el señor Procurador insistía en decir que la ventaja de **usted** era inmensa, recalcando ese hecho en que el señor **Obregón** era un mutilado glorioso y que tenía un brazo de menos. (B) (13) Bueno, le enseña **usted** entonces **el dibujo** que había usted formado. (14) Dijo **usted** ayer que violentamente se pasó **el dibujo** de la mano derecha a la izquierda.

TORAL: — (15) Sí, señor.

SODI: — (16) Siguió **usted** enseñándole **el dibujo**. Entiendo que se quedó un poco atrás.

TORAL: — (17) Sí, señor.

SODI: — (18) Entonces, mete usted la mano a la pistola, **dispara usted** al señor **Obregón** a la cara...

TORAL: — (19) Sí, señor.

SODI: — (20) ¿Cómo es entonces —punto que tenemos que aclarar— que el proyectil entró del lado contrario y salió por aquí? (21) Porque **usted**, si disparó en esta forma, debió haberlo herido en la mejilla derecha, ¿no es así? O en el cuello o en la parte derecha; (22) y aparece herido por este lado y el proyectil por aquí. (23) ¿Está usted seguro de que disparó en esa forma?

TORAL: — (24) Sí, señor.

SODI: — (25) ¿Completamente seguro?

TORAL: — (26) Sí, él volteó a ver...

(C) SODI: — (27) Como este es un punto de importancia, porque se refiere no sólo a la forma en que se cometió el **delito**, quiero averiguar una cosa. (28) No conozco el **proceso**, señor Juez, porque a usted le consta que no he intervenido en él en forma alguna. (29) Deseo saber lo siguiente: ¿Hay dictamen de peritos balistas?

JUEZ: — (39) Que la Secretaría informe.

SECRETARIO: — (40) No.

SODI: — (41) En este caso, de tanta importancia, el hecho que resulta a la vista, es que no se recogió dictamen de peritos balistas. (42) En un homicidio de comisaría se nombran **peritos balistas**, y cuando se mata a un hombre notable, cuando se mata a un Presidente electo, es extraño

que no aparezca **dictamen de peritos balistas**, cuando era absolutamente necesario. (43) Quede constante, pues, que este proceso es profundamente **deficiente**, y la deficiencia, especialmente, se le debe atribuir a quien ejercita la acción pública, al Señor **Procurador de Justicia** (Murmullós)

PROCURADOR: — (D) (44) Señor Presidente: No puedo dejar inadvertidas las palabras del **señor defensor Sodi**. (45) Si **él no conoce el proceso** no es culpa mía. (46) Si él tiene la ligereza —y no la puedo llamar de otra manera— de aceptar una defensa de la importancia de ésta, sin venir con todos los elementos que está obligado por su profesión a tener, desde luego el conocimiento del proceso, que no culpe a nadie; (48) que si los peritos no promovieron el dictamen de los peritos balistas, fue porque ellos no lo consideraron necesario, aparte de que la Procuraduría tampoco lo consideró necesario, (49) ya que no hay absolutamente ningún dato, ningún detalle que pueda venirnos a cambiar las declaraciones de **Toral**, por lo que hace al momento en que fue muerto el señor gral. **Obregón**.

(50) Sobre si hubiera la duda sobre si se hubieran **disparado distintos proyectiles**, ya acaba de decir Toral que no se dispararon más que los que él mismo disparó. (51) Podía haber sido procedente esa prueba, esa diligencia, pero como no se trata de ningún proceso en que no se quiere que la Justicia sea como se ha deseado en este caso, rápida y eficaz, como lo manda la ley Fundamental de nuestro país, llenar con **diligencias inútiles**, así con un dictamen que se pidió ganando tiempo, así como declaraciones sobre la buena conducta anterior del acusado, así como cartas que no han sido ratificadas; (52) por eso **la Procuraduría** no creyó necesario, ni cree necesario que obre un dictamen en esos términos, porque no hay ningún punto dudoso sobre el particular.

(53) Que **Toral** describa en estos momentos como lo hizo, que disparó sobre la derecha o sobre la izquierda, que disparó de arriba o de abajo, detalles que no pueden contradecirse, (54) porque nadie se dio cuenta del momento preciso en que se hizo el disparo, y si se hubieran dado cuenta no lo hubieran dejado que se hiciera. (55) En estos momentos en que **Toral** viene a reconstruir a su manera **la forma y el momento en que hizo los disparos**, no veo por qué la imputación vaga, (56) que alguna tendencia lleva, del señor Defensor, para imputar a la Procuraduría falta de cuidado, falta de atingencia, y, más que nada, hay alguna otra cosa, que no me atrevo a decir, pero que sí está perfectamente clara en las palabras del señor Defensor. (Aplausos.)

SODI: — (E) (57) Contesto lo que acaba de expresar el **Sr. Procurador** en los siguientes términos: ¿Que no conozco el proceso? (58) **Este proceso**, como dijera el Derecho Romano, es una carga de siete camellos, y leer todo el proceso es imposible. (59) Si acepté el patrocinio de **Toral** pocas horas hace, porque los días que van transcurridos son muy cortos, no era posible que yo lo entendiera ni pudiera analizarlo cuidadosamente, (60) pero se me dice: **La defensa** no pidió, durante la instrucción, el dictamen de **peritos balistas**. — (61) Pero, ¿qué solamente a **la Defensa** le corresponde perfeccionar una averiguación? (62) ¿Pues qué no es una obligación del que ejercita la acción pública, por texto constitucional, analizar cuidadosa y meticulosamente cada uno de los elementos que constituyen el delito, la comisión del mismo y las circunstancias en las cuales el **delito** fue ejecutado? (63) Al que persigue la acción pública, corresponde su comprobación.

(64) **El defensor** tiene otra misión distinta, en campo contrario, ver qué atenuación, qué claridades se pueden arrojar sobre el proceso en medio de tanta neblina. (65) La misión del defensor es misión de concordia, es misión de **caridad**. (66) La misión del Ministerio Público es una misión persecutoria, y es una misión que repercute a través de los siglos, que significa la **venganza social**,

(67) y entre la venganza del que persigue y la caridad del que defiende, no hay más que el juicio de **la conciencia**.

(68) Por otra parte, **señor Procurador**, dice usted que no había **elementos**. (69) En la reconstrucción que acabo de hacer, es uno de ellos, pero hay uno más importante que lo voy a decir, y aquí merece un aplauso el señor **Presidente de los Debates**. (70) **El señor Presidente de los Debates** fue a dar fe del cadáver. (71) **El señor Presidente de los Debates, Juez Instructor de la causa**, lo hizo con mucha acuciosidad y con mucho cuidado. (72) Dijo hasta lo que olvidaron **los médicos**, esto es, que era manco el señor **Obregón**. (73) Los señores médicos no vieron que era manco, y el señor Juez sí lo dijo, con el acta descriptiva de fe del cadáver. (74) Y todavía más: el señor Juez dice —allí está su dictamen— heridas de seis, siete y ocho milímetros. (75) Luego, entonces, si todas las heridas no eran del mismo calibre, se imponía el nombramiento de **peritos balistas** para que dijeran cómo el cadáver del señor **Obregón** tenía los **proyectiles de entrada, de seis, siete y ocho milímetros**. (76) He aquí comprobado por qué la deficiencia del proceso; por no haberse nombrado **peritos balistas**, es profundamente lamentable para la Justicia Nacional.

PROCURADOR: — (F) (77) Señor Presidente: Soy enemigo de los incidentes en que se pierde el tiempo, como es éste, en que se pierde el tiempo aparentemente, y yo no me haré solidario de que se promueva un incidente, cuando no es más que para perder el tiempo, (78) pero en el caso no es eso; en el caso, viene queriendo el señor defensor, **Lic. Sodi** —y aquí voy a hablar muy claro—, el Lic. Sodi quiere lanzar malévolamente, no retiro la palabra, señor defensor, la tesis de que el señor Gral. Obregón no fue muerto a manos de León Toral.

SODI: — (79) No dice eso **la Defensa**.

PROC.: — (80) Malévolamente es lo que se deja adivinar.

SODI: — (81) No se atreve a decir eso **la defensa**.

PROC.: — (82) Suplico a usted que me escuche. Ya que he escuchado tranquilamente las palabras del **señor Defensor**, que se me deje hablar.

(83) El ministerio Público, representado por mí, en cumplimiento de su obligación, allegó todos los datos necesarios para la comprobación del **delito**. (84) No se puede tachar de negligencia, no se puede tachar de pereza al Ministerio Público, (85) y en la descripción que hubiera hecho el Sr. Juez, con su apreciación científica, de que podían ser de tales o cuales milímetros las heridas que presentaba el señor Obregón, están ya perfectamente aclaradas por el dictamen de los médicos oficiales, únicos peritos que podían hablar sobre medidas. (86) Vuelvo a repetir: como no ha habido ni un solo momento la sospecha de que se hubiera **disparado** en distinta forma de la que ahora quiere decir **Toral**, cierto o falso, pero es él el único que puede decir cómo disparó. (87) No tenía el Ministerio Público por qué buscar el **dictamen de peritos**, que ni está mandado por la Ley, ni es fuerza que se tenga ese dictamen para dar por comprobado el cuerpo del **delito** de homicidio.

(88) Los elementos del **delito** que se han perseguido por el Ministerio Público son los de **homicidio**, que ha quedado comprobado por el dictamen de los **médicos legistas**, que practicaron la **autopsia** y queda comprobado también, por la fe del cadáver, dada por el señor Juez.

(89) ¿De qué otras maneras quería el **señor Defensor** que se comprobara, distintas de las que marca la Ley? (90) No es extraño que el Sr. **Lic. Sodi** venga aquí a hacer **imputaciones**, porque no es otra cosa, de falta de cumplimiento, de falta de honorabilidad, de la que soy insospechable, (91) haciendo aparecer después de las palabras tendenciosas lanzadas **por radio**, porque no se ha dirigido a **Toral**, no ha hecho una pregunta, él se ha dirigido al país con la apariencia de defensor voluntario del **Sr. Gral. Calles**. (92) Después de esas palabras, también tendenciosas, se lanza a

hacer una **imputación perfectamente malévola**, que yo rechazo. (93) No crea el señor Lic. Sodi que ignoro, como no ignora nadie de los que están aquí presentes, las **muchas y malévolas, perfectamente canallescas, versiones que se hicieron acerca de la muerte del señor Gral. Obregón** (94) y por eso estamos aquí, para decir la verdad, pero no para repetir esas **canallescas imputaciones** que se han hecho. (Aplausos).

PRESIDENTE: — (95) Se suspende la audiencia para continuarla mañana, a las nueve de la mañana
(León Toral: 102-108).

Texto teatral 3

(A) DEFENSOR TORAL.- (1) Una última pregunta, **usted** declaró ayer que el **primer disparo** al señor **Obregón** lo había hecho en esta forma... (2) Siéntese **usted**, por favor.

*Reconstruye el hecho, colocándose en la posición de **León Toral** al cometer el acto, mientras este ocupa la del general Obregón.*

(3) Llegó usted cerca del señor Obregón, le mostró el dibujo por el lado derecho.

TORAL.- (4) Sí, señor, y con la derecha.

DEFENSOR TORAL.- (5) ¿Así?

TORAL.- (6) Sí, señor.

(B) DEFENSOR TORAL.- (7) Violentamente entonces, según declaró ayer, se pasó el dibujo de la mano derecha a la izquierda...

TORAL.- (8) Sí, señor.

DEFENSOR TORAL.- (9) ¿Cómo es entonces que el proyectil entró del lado derecho y salió por aquí? (10) Porque usted, si **disparó** en esta forma, debió haberlo herido en la mejilla derecha, ¿no es así?; o en el cuello, o en la parte derecha. (11) Y aparece herido en la parte contraria. ¿Está seguro de que **disparó** en esa forma?

TORAL.- (12) Sí, señor.

(C) DEFENSOR TORAL.- (13) Como éste es un punto de importancia, deseo saber si hay dictamen de peritos balistas.

PRESIDENTE.- (14) Que la Secretaría informe.

SECRETARIO.- (15) No, no lo hay.

DEFENSOR TORAL.- (16) *Escandalizado:*

¡No se recogió dictamen de peritos balistas...!

(17) En un homicidio de comisaría se nombran **peritos balistas**, y cuando se mata a un **Presidente** electo es extraño que no aparezca dictamen.

(D) PROCURADOR.- *Interrumpiendo:*

(18) ¡Señor Presidente!: no puedo dejar inadvertidas las palabras del **señor Defensor**. (19) Si los peritos no promovieron dictamen balístico fue porque ellos no lo consideraron necesario, aparte de que la Procuraduría tampoco lo consideró necesario (20) ya que no hay absolutamente ningún dato, ningún detalle que pueda cambiar las declaraciones de **Toral** por lo que hace al momento en que fue muerto el señor general **Obregón**. (21) **Toral** mismo ha dicho que no se hicieron más disparos que los suyos...

[PROCURADOR.-] (E) (22) **El señor Defensor** —y aquí voy a hablar muy claro— quiere lanzar malévolamente, no retiro la palabra, malévolamente, la tesis de que el señor general Obregón no fue muerto a manos de León Toral.

DEFENSOR TORAL.- (23) No dice eso **la Defensa**.

PROCURADOR.- (24) Malévolamente es lo que se deja adivinar.

DEFENSOR TORAL.- (25) No se atreve a decir eso **la Defensa**.

PROCURADOR.- (26) No crea **el señor Defensor** que ignoro, como no ignora nadie de los que están aquí presentes, las muchas y malévolas versiones que se hicieron acerca de la muerte del señor general Obregón...

DEFENSOR TORAL.- (27) ¡Señor Procurador!

PROCURADOR.- (28) *Enérgico, gritando:*

¡Pero para eso estamos aquí!; para decir la verdad, ¡no para repetir imputaciones canallescas!

DEFENSOR TORAL.- (29) ¡Señor procurador! (Leñero, 1985: 254-256).

1. El ejercicio

En el texto del objeto-documento 3, la primera microestructura (A) comprende 12 fragmentos; en ella veremos que la *proposición* “*El primer disparo*” tiene la función de *núcleo nominal* en las primeras líneas y se repite mediante *referentes* como “*hecho*”, “*reconstruir el hecho*”. La repetición del pronombre “*usted*” es utilizada de manera continua para *referirse* al sujeto nominal, León Toral, cuyo nombre no aparece en el diálogo como tal sino que se repetirá de manera innecesaria, tal vez como una necesidad del Licenciado Sodi para rectificar la persona a quien se dirige y debido al poco tiempo con el que cuenta. Este “*usted*” se repetirá además mediante otros *referentes* como “*lo había*” hecho. Sin embargo, en (4), agrega una *proposición* que no cuenta con un referente textual “*que le enseñó usted por el lado derecho...*” refiriéndose al dibujo que León Toral muestra a Obregón antes de dispararle y que Sodi expresa como *presuposición* de que se conoce esta información y no hace falta mencionarlo de manera textual, provocando con ello que se pierda la línea del discurso al salirse del *patrón esquemático* y pudiendo resultar incompleto para otros receptores.

Para Toral esta *correlación* entre el nominal “*dibujo*” y su *referente* lo lleva a actualizar el hecho conocido por él mismo, así como por algunos oyentes, mediante una *relación extensional* en términos de *macroestructura*, es decir que el referente debe desplazarse al *nudo* original a través de la *red de transición*, por esto mismo responde: “*Sí señor; y con la derecha*”. El lic. Sodi recurre entonces a la *repetición* con el objetivo de reafirmar el punto y repite en (6): “*Con la derecha. ¿Así se lo enseñó usted?*”, pero no se remite en ningún momento al sujeto nominal “*dibujo*”.

En las líneas siguientes aparece un nuevo *núcleo nominal* que remite a la mutilación de Obregón y que desata un sentido de *polivalencia* entre Obregón mismo y el *núcleo*

nominal anterior concerniente al modo de hacer el primer disparo. De este modo, en (8), al decir Sodi: “*El señor Obregón había sido mutilado en una batalla memorable, en Celaya; le faltaba por lo mismo, el brazo derecho*”, parece haber una *paráfrasis* o repetición del mismo contenido entre la primera y segunda *proposiciones*; es decir, en ambas se entiende que el señor Obregón está mutilado y quizá la segunda aclararía de qué lado, pero el *conector de causa* “*por lo mismo*” enreda el sentido, pareciendo que dice “al ser mutilado en batalla, está mutilado del brazo derecho” o “al ser mutilado, está mutilado”. Ello provoca que se enfatice la presencia de este nuevo *núcleo nominal*, al igual que en las siguientes líneas. De manera que es hasta (12) que el *conector adverbial* “*Por eso*” introduce solamente un nuevo predicado: “*el señor Procurador insistía en decir que la ventaja de usted era inmensa*”.

De este primer párrafo se concluye que lo que al principio parece ser el núcleo nominal (*El primer disparo*) se convierte en elemento secundario, o bien, es *polivalente* al segundo núcleo (*el señor Obregón estaba mutilado del lado derecho*). También me parece importante subrayar que en esta estructura aparece lo que puede considerarse parte del tema central de la *macroestructura* y que está señalada por el subrayado en (1): “Usted declaró ayer que el primer disparo al señor Obregón, lo había hecho en esta forma...”.

Ahora bien, en la primera microestructura del texto teatral 3, en (A) puede observarse que son suprimidos los sustantivos repetitivos “usted” para sustituirlos por otros elementos referentes como: “*lo había hecho*”, “*le mostró*”. Así también, se conserva la *proposición* “*el primer disparo al señor Obregón*” como núcleo nominal de la microestructura, pues en función de este circulan los demás elementos lingüísticos. Leñero se sirve además de las didascalias para dar énfasis al hecho haciendo uso de estas matrices de representatividad de Ubersfeld explicadas en el segundo capítulo, para reconstruir escénicamente el acto cometido. En el fragmento (3) agrega el nominal “*el dibujo*” con la finalidad de dejar claro el sustantivo en el que recae la acción, la atención y el lugar. Se conserva entonces intacta la siguiente *proposición* de Toral “*Sí señor, y con la derecha*”, que reafirma parte del tema de toda la *macroestructura*, pues hace referencia al modo en que fue hecho el disparo. El *conector de razón* “*¿Así?*” en (5), aunque no agrega una secuencia textual, establece una *correlación* con las didascalias anteriores, y de *manera implícita* se entiende que el Defensor de Toral realiza la acción de manera gestual.

De este modo, Leñero hace uso de las *macrorreglas*, al *omitir* información, como el hecho de que Obregón estuviera mutilado, pues este constituye solo un paréntesis que es irrelevante para la secuencia de acciones. *Selecciona* ciertas *proposiciones* que reafirman un probable tema central de toda la *macroestructura*: “Sí, señor, y con la derecha”. *Generaliza* por medio de las didascalias y el conector “¿Así?” y *reconstruye e integra* como en la parte del dibujo: “le mostró el dibujo por el lado derecho”.

En la siguiente microestructura del texto objeto-documento 3, tenemos que en **(B)** a partir del fragmento (13) aparece el *sustantivo* “el dibujo”, que había sido omitido antes y que ahora se convierte en *núcleo nominal* de las primeras líneas. Nuevamente, los referentes a Toral, por medio del pronombre “usted”, aparecen como una *repetición* innecesaria, evidenciando un fenómeno típico de la oralidad y del lenguaje jurídico, tal como lo mencionan Beaugrande y Dressler:

Todo el amplio abanico de posibilidades de repetición se despliega, en toda su excelencia, en aquellas situaciones en las que la estabilidad textual y la minuciosidad del contenido discursivo pueden acarrear consecuencias prácticas significativas, como sucede en los textos legales que han de aplicarse en la vida real (1997: 105).

Posteriormente, en el fragmento (18) y subsiguientes, el verbo “dispara” y sus continuas *repeticiones parciales* reaparecen de nuevo como *núcleo nominal* de los últimos párrafos, así también “parte derecha” y sus equivalentes, reiterando el tema sobre la manera de disparar.

Nótese además que dentro de esta microestructura solo aparece el nombre de Obregón una vez y hasta el fragmento (18); la última vez que había sido mencionado fue en (12). Pero de (13) a (16) solo aparecerá mediante los referentes: *le enseña, enseñándole, se quedó*. Esta *relación extensional* provoca que se pierda el sentido en la *proposición* del fragmento (16): “Entiendo que se quedó un poco atrás”, donde no termina de entenderse si es Obregón o León Toral quien se queda atrás, pues en la oración anterior hay referencias a ambos. Es decir que la *proforma* “se” pierde *eficacia* discursiva para emparejar la *proforma* y la expresión correferente; en este caso podemos recurrir a una técnica de recuperación de la información, mediante la suposición de que el estatuto del sujeto ha de mantenerse constante a lo largo del texto. Es decir que si en la *proposición* anterior se dice: *Siguió*

usted enseñándole el dibujo (a él); en la siguiente podemos decir: *Entiendo que* (usted) *se quedó un poco atrás* (de él).

Luego en (18), bajo la modalidad de *subordinación*, el conector “*Entonces*” funciona para expresar una relación de *proximidad temporal* secuencial de las acciones anteriores: “enseñar y quedarse atrás”, con “meter la mano a la pistola y disparar”. También aparece el *modalizador* “tenemos”, que opera de modo incluyente e imperativo para decir: “*tenemos que aclarar*” y que funcionará como parte del tema central del discurso del Licenciado Sodi en su imperante necesidad de aclarar la situación expuesta en las siguientes líneas.

Así, en (20) y (21), aparece una catáfora señalada en la secuencia “*que el proyectil entró del lado contrario y salió por aquí? Porque usted, si disparó en esta forma, debió haberlo herido en la mejilla derecha*”. Ya que primero tenemos la forma pronominal “*salió por aquí*” que se refiere a “*la mejilla derecha*”. En cambio, lo que podría ser la mejilla izquierda no existe como un *nominal* de manera textual, solo sus referentes: *por este lado, lado contrario*. Por lo tanto, hay que inferir que se trata del lado izquierdo en tanto que no se trata del derecho, aun así hay confusión en expresiones como: *aparece herido por este lado y el proyectil por aquí*. Sabemos que la primera se refiere al lado izquierdo, pero para la expresión “*el proyectil por aquí*” necesitaríamos haber visto, de modo pragmático, el gesto corporal del señor Sodi para entender si se refiere a la entrada o salida del proyectil (lado derecho, lado izquierdo).

En la microestructura **(B)**, correspondiente al texto teatral 3, el dramaturgo aclara muchos problemas de interpretación textual, o, mejor dicho, hace una interpretación más clara de ellos. Primero, *omite* de nuevo todos los “*usted*”, reduciéndolos a uno solo y utilizando referentes como: *declaró ayer, se pasó, si disparó, ¿Está seguro de que disparó?* También *omite* todas las líneas imprecisas en relación con los pasos y posiciones para realizar el disparo, y *selecciona* únicamente algunas partes (9) a (11).

Aun así, existe una falta de concordancia o sentido en la cuestión expresada en (9): “*¿Cómo es entonces que el proyectil entró del lado derecho y salió por aquí?*”, pues se supone que el proyectil entra más bien del lado izquierdo, a menos que Leñero lo diga de manera irónica, es decir, cómo es que entra y sale por el mismo lado derecho, pero al faltar,

también dentro de esta secuencia, el nominal “lado izquierdo”, es difícil entender del todo el sentido.

Rescato también el hecho de que Leñero conserve la *conexión condicional* “si”, en (10), como una condición determinante en este caso, pues supone que de cumplirse, es decir, de dispararse en la forma que describe el asesino, entonces Obregón debía estar herido del lado derecho cuando en realidad lo está del lado contrario.

En la siguiente microestructura (C) de ambos textos, vemos aparecer otro de los temas centrales de toda la macroestructura: la indagación por el dictamen de peritos balistas. Así, Leñero en su texto *selecciona* la forma *catafórica* de inicio en (13) del texto objeto-documento: “*Como éste es un punto de importancia*”, pues de esta manera se intensifica el interés por el texto que se está procesando. A continuación también *omite* casi por entero los fragmentos (27) y (28) del objeto-documento, donde el licenciado Sodi dice: “*porque se refiere no solo a la forma en que se cometió el delito, quiero averiguar una cosa. No conozco el proceso, señor Juez, porque a usted le consta que no he intervenido en él en forma alguna*”, por una falta de concordancia, ya que la expresión “*no solo*” supone una continuidad mediante un “*sino también*” o “*sino además*”, esto podemos deducirlo mediante un *patrón global* de conocimiento mediante el *esquema* que supone utilizar comúnmente este tipo de secuencias vinculadas por razones de causalidad y proximidad temporal, sin embargo, dicha continuidad no aparece, sino que es remplazada por lo que parece un repentino paréntesis donde el Licenciado Sodi se incluye en primera persona para hacer una aclaración al señor Juez sobre su propia intervención en el proceso.

De manera panorámica, tal como lo mencioné anteriormente, es indudable que en ambas microestructuras el núcleo nominal está constituido por el tópicos “*dictamen de peritos balistas*”, pues en ambos textos aparece igual número de veces en forma de *repeticiones* normales y *repeticiones parciales*.

Por lo demás, Leñero *omite* el paralelismo entre las *proposiciones*: “*cuando se mata a un hombre notable, cuando se mata a un Presidente electo*” del fragmento (42) del texto objeto-documento 3 y *selecciona* solo la última expresión: “*cuando se mata a un Presidente electo*”. También *omite* la forma *catafórica* de descalificar a la Procuraduría mediante la *repetición parcial* de calificativos como “*deficiente*”, que forman la siguiente

cadena en (43) del texto objeto-documento: deficiente→ deficiencia→ quien ejercita la acción pública→ Señor Procurador de Justicia.

La siguiente microestructura **(D)** es más extensa en el texto objeto-documento 3: abarca del fragmento (44) al (56). En las primeras líneas del Sr. Procurador, del (44) al (49), se puede apreciar que este funcionario hace uso del *paralelismo* para repetir las mismas estructuras apoyado en el *condicional Si*: “*Si él no conoce el proceso, Si él tiene la ligereza, si los peritos no promovieron*”, al parecer con la intención de dar énfasis al hecho de que el licenciado Sodi desconozca el proceso, y así, convertir el tema en un nuevo *centro de control*, cuando en realidad el punto a tratar viene ligeramente señalado por la secuencia: “*que si los peritos no promovieron el dictamen de los peritos balistas, fue porque ellos no lo consideraron necesario, aparte de que la Procuraduría tampoco lo consideró necesario*”, y que también es parte del tema central de toda la *macroestructura* a revisar. Pero el Procurador logra suavizar esta declaratoria, envistiéndola como tercera parte de este *paralelismo* apoyado por el *condicional “Si”*. Después, y casi sin detenerse, recurre de nuevo al *paralelismo* para enfatizar que no hay “*ningún dato*” que pueda modificar las declaraciones del asesino; por último, se apoya en el *conectivo causal “por lo que”* para regresar al punto de su interés: “fue muerto el señor general Obregón”.

En seguida, del (50) al (52), el Procurador sigue haciendo uso de repeticiones redundantes como “*Sobre si hubiera*”, para enfatizar que “no hay”, que no existe la posibilidad de haber “*disparado distintos proyectiles*” —y que es además parte del tema central, como lo habíamos dicho—, disparos que después se traducen mediante el referente anafórico “*prueba*” y “*esa diligencia*”. Más adelante hay una falta de *sentido* en la secuencia (51), pues a primera vista no se entiende si el proceso debe ser “*rápida y eficaz*” o no; esta confusión surge quizás por el exceso de negativos y también porque no es claro el *referente* del sustantivo “*proceso*”, además de la *ambigüedad* del impersonal “*ha deseado*” en “*no se quiere que la Justicia sea como se ha deseado en este caso*”, pues perfectamente podemos preguntarnos ¿quién la ha deseado así? ¿Es la ley Fundamental la que lo desea o la que lo exige? ¿Qué es lo que dice precisamente esa ley? Por otro lado, el Procurador enfatiza un adjetivo *nominal* “*rápida y eficaz*” y su contraparte en líneas posteriores “*diligencias inútiles*” y “*se pidió ganando tiempo*”. A partir de ahí se recurre a otros *referentes* de estas diligencias inútiles como son los sustantivos “*declaraciones*” y

“*cartas*”, que parecen disolver el tema de los distintos proyectiles; de este modo, termina por rematar su discurso mediante la *repetición* de las razones dadas anteriormente: “*no creyó necesario, ni cree necesario que obre un dictamen en esos términos, porque no hay ningún punto dudoso sobre el particular*” (52). De manera panorámica podemos decir que la expresión “*disparado distintos proyectiles*” (50) tiene su referente en el sujeto “*esa diligencia*”, que luego se califica como “*diligencias inútiles*” pues se antepone a un proceso que se desea de manera “*rápida y eficaz*”, sin terminar de especificar quién lo requiere así, y termina concluyéndose mediante la *proposición* “*no hay ningún punto dudoso sobre el particular*”.

En el último segmento del Procurador, fragmentos del (53) al (56), este enfatiza mediante *paralelismos* la inutilidad de conocer el proceso de los disparos mediante el *nexo* “*que*” y la *conjunción* “*y*”, describiendo la manera de disparar de Toral como detalles que no pueden contradecirse y dando razones de sentido muy ambiguo expresadas por medio de la *secuencia impersonal* y de sentido determinante: “*nadie se dio cuenta del momento preciso en que se hizo el disparo, y si se hubieran dado cuenta no lo hubieran dejado que se hiciera*”, pues carece de referencias y se convierte en una mera *presuposición*. Al final del párrafo, el Procurador cambia de manera intempestiva el tema mediante la *proposición*: “*Toral viene a reconstruir a su manera*”, que además no tiene sentido respecto a lo dicho anteriormente si hacemos una *relación extensional* con el fragmento (49), pues si “*no hay absolutamente ningún dato, ningún detalle que pueda venimos a cambiar las declaraciones de Toral*”, entonces ¿por qué no tomar por válida su declaración sobre la posición de los disparos? Sin embargo, el Procurador cambia drásticamente el tema enfatizando en (55) y (56) un nuevo *sustantivo nominal*: “*la imputación vaga*”, que resuena mediante las repeticiones: “*imputar*”, “*falta de cuidado*”, “*falta de atingencia*”, y, *anafóricamente*, “*alguna otra cosa*”. Al no aclarar esta última expresión, incrementa el misterio, destacando con ello su importancia e introduciendo dicho misterio al terreno personal del “yo” mediante la frase *catafórica* “*no me atrevo a decir*”, y que puede terminar por traducirse como una simple *suposición*.

En la siguiente *microestructura* del texto objeto-documento 3, en (E), fragmentos del (57) al (76), el Licenciado Sodi empieza por enfatizar primero en la *secuencia nominal* “conocer el proceso”, mediante referentes anafóricos para calificarlo como extenso y justificar su

desconocimiento. En el fragmento (60) utiliza la forma impersonal “se” en “*se me dice: La defensa no pidió*”, sin entenderse del todo quién le dijo. De modo inmediato, el *sintagma nominal* “*dictamen de peritos balistas*” aparece de nuevo y se reconstruye anafóricamente mediante los sujetos nominales “*averiguación*” y “*analizar (los elementos)*”.

En las líneas (61) a (63), el siguiente *sintagma nominal* introducido esta dado mediante la expresión catafórica “*obligación del que ejercita la acción pública*”, cuya referencia nunca se especifica, antes bien se vale de la repetición mediante otro referente: “*Al que persigue la acción pública*”, para referirse de manera *implícita* al Procurador. Estas declaraciones adquieren fuerza al estar asociadas con los sujetos “*texto constitucional*” y “*el delito*” (que además también se repite enfáticamente). La extensión de un párrafo de 5 líneas, del (61) al (63), podría resumirse en una corta secuencia, como por ejemplo: “Es obligación del que ejerce la acción pública, por texto constitucional, analizar cuidadosamente cada uno de los elementos que constituyen el delito”. Sin embargo, el licenciado Sodi realiza diferentes tipos de repetición, como es común en el debate jurídico para enfatizar lo dicho al jurado.

El párrafo siguiente, (64) al (67), es prácticamente una continuación de lo anterior, el Lic. Sodi se encamina a realizar una comparación entre la “*caridad del que defiende*” y la “*venganza del que persigue*” por medio de paralelismos, del conector “y” y de la expresión conectora “*no hay más que*”, llevando la intención directamente *explícita* de descalificar al Ministerio Público mediante calificativos como “*persecutoria*”, “*repercute*”, “*venganza social*” y “*del que persigue*”; mientras que la defensa se autocalifica mediante “*claridades*”, “*concordia*” y “*caridad*”; adjudicándose, como conclusión, una buena conciencia, que *se infiere* en la última *proposición*: “*no hay más que el juicio de la conciencia*”.

Haciendo un resumen de los párrafos anteriores, (57) al (67), puedo resumir el discurso del Lic. Sodi mediante la siguiente secuencia en primera persona: No puedo entender ni analizar todo el proceso→ Es obligación del Ministerio Público analizar los elementos del delito→ La defensa es clara, concorde y caritativa, mientras que el Ministerio Público es persecutorio y vengativo.

En el último párrafo, (68) al (76), del texto objeto-documento 3, se recapitula sobre la ausencia de pruebas mediante el referente “*no había elementos*”. Para deducir a qué elementos se refiere, tendríamos que realizar una *relación extensional* con en el primer

párrafo del Procurador, donde más claramente dice: “*no hay absolutamente ningún dato, ningún detalle que pueda venirnos a cambiar las declaraciones de Toral*”. A partir del fragmento (69) se introducen nuevos *sujetos nominales*, uno de ellos es el señor Juez que es catafóricamente anunciado mediante sustantivos como “*el señor Presidente de los Debates*” y otros equivalentes. La repetición de esta presencia es insistente mediante una cadena de acciones que se resume en la *proposición*: “*fue a dar fe del cadáver*” y que remata mediante una importante *secuencia nominal*: “*dice —allí está su dictamen— heridas de seis, siete y ocho milímetros*”. Dicha declaratoria se vincula inmediatamente y por medio de la *conexión de subordinación* “*luego, entonces*”, con “*si todas las heridas no eran del mismo calibre, se imponía el nombramiento de peritos balistas*”. El resto es repetición. Al final, en (76), el Lic. Sodi destaca la expresión “*deficiencia del proceso*”, por no haberse “*nombrado peritos balistas*”, para hacer una interpretación generalizada e incluyente mediante la expresión: “*es profundamente lamentable para la Justicia Nacional*”.

Ahora bien, la microestructura **(D)** del texto teatral 3 es la que se corresponde con las microestructuras **(D)** y **(E)** del texto del objeto-documento; se trata, pues, de una estructura más corta. En (21) puede verse claramente que aparece una secuencia casi exactamente igual que en el objeto-documento y que es fundamental para resumir el tema de toda la macroestructura: “*Si los **peritos** no promovieron dictamen balístico fue porque ellos no lo consideraron necesario, aparte de que la Procuraduría tampoco lo consideró necesario*”, y solo se agrega la indiscutible declaración: “*Toral mismo ha dicho que no se hicieron más disparos que los suyos...*”. De este modo, vemos a un autor que *selecciona* pequeñas partes y *omite* mucha información por medio de las *macrorreglas*. Las proposiciones y secuencias omitidas son en su mayoría repetitivas o reiterativas, pero Leñero también *omite* otras que proveen importante información sobre el desarrollo de los hechos. Por medio del uso de estas mismas *macrorreglas*, específicamente la que se refiere a *generalizar*, puedo resumir estas secuencias omitidas en la siguiente lista:

- El Lic. Sodi desconoce en su totalidad el proceso.
- El Ministerio Público requiere que el proceso sea rápido y eficaz, no dando tiempo ni lugar a lo que considera una “*diligencia inútil*”, como lo es una serie de disparos provenientes de distintos proyectiles en la persona de Obregón.

- Según el Procurador, “Nadie se dio cuenta del momento del disparo, y si se hubieran dado cuenta no lo hubieran permitido”.
- El Procurador afirma que la Defensa le imputa una “falta de cuidado en el proceso”.
- El Lic. Sodi señala la obligación, por texto constitucional, del Ministerio Público de analizar cuidadosamente el delito.
- Sodi califica a la defensa como clara y caritativa y al Ministerio Público como perseguidor y vengativo.
- El señor Juez da fe del cadáver y levanta un dictamen que especifica: heridas de seis, siete y ocho milímetros.

En la última estructura (F) del texto objeto-documento 3, el primero párrafo del Procurador es repetitivo y se traduce mediante el *sintagma nominal* “perder el tiempo”. En el fragmento (78) hay una *catáfora*, primero por medio de la expresión “viene queriendo el señor defensor, Lic. Sodi”, que genera incertidumbre en tanto se repite mediante la forma de *sinonimia*: “el Lic. Sodi quiere lanzar malévolamente, no retiro la palabra, señor defensor”, y en consecuencia intensifica el interés de los receptores para lanzar una acusación de importancia: “la tesis de que el señor Gral. Obregón no fue muerto a manos de León Toral”, punto que luego se discutirá mediante el uso de *proformas* que sintetizan toda la secuencia, como la *forma proverbial* “eso”.

Al comienzo del siguiente párrafo, en (83), se puede ver un *modalizador*: “El ministerio Público, representado por mí, en cumplimiento de su obligación”, es decir, que la misma institución (el Ministerio Público) se adjudica como “yo”, pero la responsabilidad como “suya” (del ministerio). Después, en (84) y (85), se recurre a un *paralelismo* entre “No se puede tachar de negligencia, no se puede tachar de pereza”, típico del lenguaje jurídico; para luego retomar el punto sobre el dictamen del señor Juez y su apreciación científica: “de que podían ser de tales o cuales milímetros las heridas que presentaba el señor Obregón, están ya perfectamente aclaradas por el dictamen de los médicos oficiales, únicos peritos que podían hablar sobre medidas”. Con efecto de analizar esta última información se puede hacer una revisión de tipo *global*; en este caso es muy útil la *red sintagmática*, para examinar lo que dijo anteriormente el Lic. Sodi sobre dicho dictamen. Entre otras cosas, el licenciado Sodi había puntualizado: “Los señores médicos no vieron que [Obregón] era manco, y el señor Juez sí lo dijo, con el acta descriptiva de fe del

cadáver” (73). Esta *revisión extensional*, en tanto que se relaciona con el tema central de toda la macroestructura, me lleva directamente a indagar sobre las capacidades de los médicos para revisar y levantar un dictamen, es decir, los médicos oficiales supuestamente aclararon los milímetros de las heridas, aunque el Procurador tampoco refiere cuál fue la aclaración, pero además estos médicos no dan fe de que a Obregón le falta un brazo.

En la parte siguiente (86), de nuevo hay una falta de *sentido*: si Toral es el único que puede decir cómo disparó, ¿por qué no existe la sospecha de que pueda haber disparado en otra forma? A continuación (87) se introducen elementos nuevos: “*No tenía el Ministerio Público por qué buscar el dictamen de peritos, que ni está mandado por la Ley, ni es fuerza que se tenga ese dictamen para dar por comprobado el cuerpo del delito de homicidio*”; hasta el momento no se había dado a conocer que dicho dictamen no estaba mandado por la Ley ni que fuera indispensable para comprobar el delito de homicidio. El fragmento (88) es solo una repetición de lo anterior, salvo el elemento “*autopsia*”, que tampoco había sido mencionado y que nos viene a corroborar el tipo de examen que le fue hecho al cuerpo.

En el último párrafo, de (89) a (95), el Procurador recurre nuevamente al tema *nominal* “las imputaciones del Lic. Sodi”. A lo largo de este párrafo podemos apreciar además cómo el sustantivo “*Sr. Lic. Sodi*” es suplido por referentes diversos: “*no se ha*”, “*no ha hecho*”, “*él se ha*”, “*se lanza*”, incluso aparece bajo modalizadores de tipo impersonal, como: “*se hicieron*” y “*se han hecho*”. Mientras que el Procurador se considera a sí mismo mediante: “*soy insospechable*”, “*yo rechazo [la imputación malévola]*”, “[no] *ignoro [las canallescadas versiones]*”, e incluso es incluyente mediante el modificador “*estamos*”, utilizándolo para incluir a la audiencia en su propia causa: “*estamos aquí para decir la verdad, pero no para repetir esas canallescadas imputaciones que se han hecho*”. Ahora bien, mediante esta última secuencia podemos observar algo importante: en (91) se introducen dos nuevos elementos nominales que parecen pasar casi inadvertidos: las “*palabras tendenciosas lanzadas por radio*” y el “*Sr. General Calles*”. Haciendo una *relación extensional*, vemos que desde (90) el Procurador se había estado refiriendo a las acciones e intenciones del licenciado Sodi, por lo cual habla de unas palabras tendenciosas que lanzó Sodi por la radio y que aluden a la proposición “*él se ha dirigido al país con la apariencia de defensor voluntario del Sr. Gral. Calles*”; luego añade otra proposición: “*se lanza a hacer una imputación perfectamente malévola*” y como suma de estas premisas

concluye: *“las muchas y malévolas, perfectamente canallescas, versiones que se hicieron acerca de la muerte del señor Gral. Obregón”*, es decir, que la “apariencia” de ser voluntario defensor (Sodi) del general Calles queda al descubierto mediante las imputaciones que el Procurador le impugna al licenciado Sodi, por lo cual se concluye que dentro de estas versiones que “se hicieron” (no dice quién o quiénes) acerca de la muerte de Obregón, el general Calles tiene mucho que ver.

En el texto teatral 3, toda la estructura anterior se resume en la microestructura (E). El dramaturgo *selecciona* justamente uno de los predicados recién introducidos: *“El señor Defensor –y aquí voy a hablar muy claro– quiere lanzar malévolamente, no retiro la palabra, malévolamente, la tesis de que el señor general Obregón no fue muerto a manos de León Toral”*. En (26) *selecciona* la conclusión de uno de los últimos párrafos del objeto-documento: *“No crea el señor Defensor que ignoro, como no ignora nadie de los que están aquí presentes, las muchas y malévolas versiones que se hicieron acerca de la muerte del señor general Obregón...”*. Esta última acusación deja ver claramente, para la obra de teatro, el planteamiento de las otras posibilidades de muerte de Álvaro Obregón que circulaban como rumores en la época.

Por lo demás, Leñero *omite* algunos otros temas centrales entre los que se subrayan:

- El Procurador destaca que los detalles del disparo son pérdida de tiempo.
- El dictamen de las heridas de Obregón ya estaba asentada por los médicos oficiales (y por medio de este descubrimos un punto de importancia omitido anteriormente: los médicos legistas no vieron que Obregón era manco).
- El Ministerio Público no tiene la obligación, por Ley, de presentar el dictamen de peritos balistas para comprobar *específicamente* el delito de homicidio (lo que supone que para otros cargos sí estaría obligado).
- La imputaciones canallescas sobre las distintas versiones sobre la muerte de Obregón tienen que ver con el general Calles.

2. Los resultados

A partir del ejercicio anterior podemos señalar los puntos a destacar en ambos textos. Así pues primero daré cuenta de aquellos puntos importantes contenidos en las microestructuras del texto objeto-documento 3:

- Toral hizo el disparo por el lado derecho.
- Toral le disparó a Obregón por el lado en que estaba mutilado.
- En el cuerpo de Obregón el proyectil aparece por el lado contrario al derecho.
- No se recogió dictamen de peritos balistas.
- La Defensa considera que la deficiencia anterior es responsabilidad del Procurador.
- Si no se levantaron peritos balistas fue porque ni ellos ni la Procuraduría lo consideraron necesario.
- La Procuraduría afirma que solo Toral hizo los disparos, como él mismo declaró.
- El Procurador desea un proceso rápido y eficaz.
- La Procuraduría supone que, de haberse descubierto a Toral disparando, los presentes lo hubiesen detenido.
- La Procuraduría acusa a la Defensa de imputarle una falta de cuidado.
- La Defensa no ha leído todo el proceso.
- La Defensa expone que la Procuraduría está obligada constitucionalmente a analizar cuidadosamente el delito.
- La Defensa se autocalifica como clara y caritativa, y descalifica a la Procuraduría como persecutoria y vengativa.
- El Juez levantó un dictamen sobre el cuerpo de Obregón, que especifica heridas de varios milímetros.
- Los médicos no vieron que Obregón era manco y el Juez sí.
- El Procurador acusa al Defensor de pretender levantar la tesis de que Obregón no fue muerto, o al menos no exclusivamente, por Toral.
- Las heridas de Obregón ya han sido aclaradas por los médicos oficiales en calidad de homicidio.
- Existen versiones acerca de la muerte de Obregón que se relacionan con el general Calles.

En el texto teatral 3, Leñero solo destaca los siguientes puntos:

- La forma en que Toral realiza el primer disparo.
- El disparo fue hecho por el lado derecho y aparece por el lado contrario.
- No se recogió dictamen de peritos balistas.
- No se levantó tal dictamen porque ni los peritos ni la Procuraduría lo consideraron necesario.
- El Procurador acusa a la Defensa de sugerir que Toral no mató a Obregón.
- El Procurador no deja hablar al señor Defensor.
- Existen versiones sobre la muerte de Obregón y se acusa a la Defensa de tales imputaciones.

Ahora, considerando el texto objeto-documento 3 como una red de transición, veremos también destacarse un número considerable de *núcleos nominales* enlistados como sigue: “*Toral*”, “*el primer disparo*”, “*señor Obregón*”, “*el lado derecho*”, “*mutilado (de) el brazo derecho*”, “*el dibujo*”, “*el proyectil*”, “*el dictamen de peritos balistas*”, “*proceso profundamente deficiente*”, “*Procurador de Justicia*”, “*Lic. Sodí*”, “*no conoce el proceso*”, “*disparar distintos proyectiles*”, “*rápida y eficaz*”, “*diligencias inútiles*”, “*imputaciones*”, “*forma de disparar*”, “*texto constitucional*”, “*obligación de analizar el delito*”, “*la misión del defensor*”, “*la misión del Ministerio Público*”, “*Juez instructor de la causa*”, “*los médicos oficiales*”, “*heridas de seis, siete y ocho milímetros*”, “*perder el tiempo*”, “*delito de homicidio*”, “*la autopsia*”, “*la radio*”, “*Sr. general Calles*” y “*versiones que se hicieron acerca de la muerte*”. Todos, como vimos, presentaron sus variaciones mediante otros referentes, algunos señalados con negritas en el texto.

En el texto teatral 3, los núcleos nominales se reducen a: “*primer disparo*”, “*el dibujo*”, “*lado derecho*”, “*proyectil*”, “*dictamen de peritos balistas*”, “*Presidente*”, “*Toral*”, “*Obregón*”, “*la Defensa*”, “*la Procuraduría*”, “*versiones que se hicieron acerca de la muerte*”.

Habíamos indicado que por *centro de control* se entendía la parte central adonde se dirige la atención y desde donde puede elaborarse estratégicamente el acceso a la información, así como su procesamiento. Los centros de control, como habían mencionado Beaugrande y Dressler, pueden ser primarios o secundarios. En este caso, mencionaré solo los tipos primarios:

- a) OBJETOS: entidades conceptuales con una identidad y una constitución estables.
- b) SITUACIONES: configuraciones de objetos presentes en sus estados habituales.
- c) ACONTECIMIENTOS: elementos que modifican una situación o un estado dentro de una situación.
- d) ACCIONES: acontecimientos realizados intencionadamente por un agente (1997: 149).

Podemos entonces rescatar varios centros de control en el texto objeto-documento 3: la “*forma de disparar*” de León Toral, enmarcado en un concepto primario de *acción*; el “*dictamen de peritos balistas*”, enmarcado en un concepto primario de *acontecimiento*; “*la misión del defensor*” y “*la misión del Ministerio Público*”, ambos enmarcados en un estado primario de *situación*; las “*heridas de seis, siete y ocho milímetros*”, enmarcado en un

estado primario de *acontecimiento*; y por último las “*versiones que se hicieron acerca de la muerte*” de Obregón, enmarcado en un estado primario de *acción*.

Con la finalidad de localizar un único centro de control, seleccionaré solo tres de ellos guiándome por el análisis realizado, es decir, aquellos que funcionan como verdaderos centros de control de toda la información: el dictamen de peritos balistas (*acontecimiento*), la misión del Procurador y la misión del defensor (*situación*). Evidentemente, la situación de discusión de estos dos últimos organismos está vinculada al primer *acontecimiento*, por lo tanto, el **centro de control** textual de toda la macroestructura quedaría determinado por “*el dictamen de peritos balistas*”.

En el texto de la obra teatral los centros de control que se destacan son tres: el primer disparo (*acción*), el dictamen de peritos balistas (*acontecimiento*), las versiones sobre la muerte de Obregón (*acción*). Sin embargo el **centro de control** que predomina y termina por unir todas las proposiciones también es en relación con el *acontecimiento* “*el dictamen de peritos balistas*”.

Observemos, pues, que los centros de control utilizados por Leñero en el objeto documento predominan sobre conceptos de **acontecimiento y acción**, mientras que los centros de control del texto objeto-documento descansan sobre conceptos de **acontecimiento y situación**. Esto destaca el hecho de que Leñero, como dramaturgo, transforma el objeto-documento en términos de **acción**.

De tal forma, el tema de la macroestructura del texto objeto-documento 3 puede llevar como tema central: **El desacuerdo entre la Defensa y la Procuraduría por la ausencia de peritos balistas**. Mientras que para el texto teatral 3, resulta más claro que el tema puede ser sencillamente: **No se recogió dictamen de peritos balistas**.

Por último, es importante señalar que todo este ejercicio de conexión en la red de transición vista como una macroestructura para cada texto, casi no contempla conexiones de tipo pragmático concernientes a los actos de habla. Dado que el texto del objeto-documento proviene de una fuente oral, sería muy interesante examinar las actuaciones lingüísticas a un nivel pragmático (de tener un vestigio claro de estas), o bien, examinar en un sentido textual aquellas expresiones que estén vinculadas a los actos de habla (Benveniste). Un ejemplo de lo anterior viene señalado en el texto-objeto documento (6), cuando el licenciado Sodi dice “*¿Así se lo enseñó usted?*”, pues la conexión que

necesitamos para aclarar de primera mano qué fue lo que Toral enseñó y cómo lo hizo está determinada por el movimiento gestual del licenciado Sodi al momento de hablar. El texto teatral, por otra parte, puede ser directamente considerado un acto de habla con base en las didascálicas que conforman parte del texto, como aquella señalada en (2) del texto teatral: *“Reconstruye el hecho, colocándose en la posición de **León Toral** al cometer el acto, mientras este ocupa la del general Obregón”*. Sin embargo, en el caso de ambos textos las conexiones han sido señaladas y procesadas predominantemente en su base textual, y harían falta otras teorías para referirnos específicamente a los actos de habla.

Como conclusión, hemos podido realizar un análisis de cada texto al concebirlo como una gran macroestructura que luego dividimos en microestructuras menores, así como en unidades temáticas para llegar a cada uno de los nudos que componen toda la red sintagmática. De este modo pudimos localizar los diferentes fenómenos que transitan por esta red textual; asimismo, pudimos hacer uso de ciertas unidades teóricas o dispositivos de análisis, mediante los cuales entendimos de qué modo estos fenómenos se organizan. Gracias a todo el ejercicio y por medio del uso de las macrorreglas pudimos establecer los modos de transformación del objeto-documento en el texto teatral. Finalmente, hemos ubicado las partes centrales que componen cada cuerpo discursivo, exteriorizando con ello las partes que se ocultan en la capa superficial de ambos textos.

Estos sitios opalescentes puestos a la luz terminan por develarnos una serie de irregularidades dentro del proceso judicial de León Toral que apenas asomaban en el texto teatral de Leñero. A pesar de ello, el dramaturgo hábilmente conservó lo más esencial: no se levantó dictamen de peritos balistas a pesar de existir razones y pruebas contundentes para dicha tarea, y además no se aduce ninguna razón que resulte significativamente coherente para tal acción. Sin embargo, es necesario inmiscuirnos en el análisis textual del objeto-documento para terminar de descubrir a una procuraduría que desvía la información atribuyendo una serie de cargos sobre la defensa, haciéndole una serie de imputaciones absurdas centradas más en criterios de difamación y dejando sin resolver el acontecimiento central. Esta procuraduría además le otorga crédito a la confesión de Toral en lo relacionado con el hecho de haber asesinado a Obregón, pero desacredita la confesión sobre

su manera de disparar, y es una procuraduría que encima aduce razones de “tener prisa” para concluir el proceso. El objeto-documento nos muestra además el dictamen de un juez que especifica el tipo de heridas que presenta el cuerpo de Álvaro Obregón, heridas de seis, siete y ocho milímetros, motivo suficiente para levantar un dictamen oficial de balística. También nos permite ver que el dictamen oficial es levantado por unos médicos *despistados* que no dan cuenta del brazo cercenado de Obregón. Al final, en este objeto-documento terminan por ponerse al descubierto las distintas versiones sobre la muerte de Obregón, versiones detrás de las cuales, como un núcleo nominal que casi pasa desapercibido, se trasluce la figura del general Calles.

No resulta necesario, pues, recurrir a la serie de teorías existentes sobre el asesinato de Obregón para darnos cuenta de que detrás de todo ello existe la constancia de un proceso deficiente, un proceso mediático que se desvía fácilmente, que empieza por desacreditar para no responder a la verdad, un proceso hábil pero torpe al mismo tiempo, que se delata a sí mismo, un proceso donde apenas se perciben los hilos que lo movilizan, un proceso implacable que no aduce explicaciones, sino que, tal como lo transcribe Leñero y con ello da por sentado todo lo demás: “Si los peritos no promovieron dictamen balístico fue porque ellos no lo consideraron necesario, aparte de que la Procuraduría tampoco lo consideró necesario”.

QUINTO CAPÍTULO: ORGANIZACIÓN DEL DISCURSO EN EL PROCESO DE LA MADRE CONCHITA

I. LA AUTORA INTELECTUAL

En los capítulos anteriores, he podido utilizar algunas de las teorías del campo de los estudios del discurso para analizar, de un modo funcional, algunas partes esencialmente claves entre la obra de Vicente Leñero *El juicio* y el objeto-documento, es decir, las actas taquigráficas del juicio a León Toral por el asesinato a Álvaro Obregón. De este modo, he podido aplicar la teoría de género y registro de Eggins y Martin (2000), que por medio de una metodología funcional me ha posibilitado acceder al contexto de ambos textos y además me ha permitido señalar las diferencias ideológicas entre ellos. Por medio de la teoría de Van Dijk (1983), he podido establecer un análisis entre las relaciones semánticas y sintácticas de los textos por medio de un sistema de distribución en estructuras menores y mayores que han dispuesto el discurso para atender a su organización a partir de las teorías de cohesión y coherencia de Beaugrande y Dressler (1997); asimismo, he podido explicar, a través del uso de las macrorreglas de Van Dijk, de qué manera el discurso del objeto-documento se transforma en la obra de teatro.

Ahora bien, el análisis ha funcionado en dos situaciones importantes de la obra de Leñero y el objeto-documento: la confesión de León Toral referente al modo de ejecutar el crimen, y el debate entre la defensa y la procuraduría por la inexistencia de un dictamen de balística. Para un tercer ejercicio de análisis, tomaré aquellas partes concernientes a otro momento clave en el juicio realizado en el Palacio Municipal de la Villa de San Ángel, estas corresponden al proceso realizado a Concepción Acevedo de la Llata, *la Madre Conchita*, acusada de cierta autoría intelectual y encontrada culpable de un homicidio que como, hasta ahora hemos visto, se vislumbra dudoso. Antes de explicar la metodología para el análisis del discurso, será necesario aludir un poco al contexto situacional para narrar parte de los hechos.

Según varios testimonios rendidos durante el juicio, León Toral, antes de cometer el asesinato, había tenido entrevistas en diversas ocasiones con la madre Conchita. Estas conversaciones, como el mismo Toral argumenta, eran de tipo “espiritual”; el homicida buscaba en la madre Conchita una asesoría cristiana y una empatía ideológica, ya que

ambos pertenecían al organismo eclesiástico que en ese momento atravesaba por la guerra cristera en contra del gobierno de Calles y Obregón. Así, al calor de una de esas conversaciones, la madre Conchita realiza un comentario que será crucial dentro del juicio y que la llevará a cumplir una pena de veinte años de prisión en el penal de las Islas Marías. Los hechos, según Toral, sucedieron así: él estaba contando a la madre Conchita cómo en un camión acababa de escuchar un comentario sobre el reciente fallecimiento del aviador Carranza, por un rayo, comentario que fue acompañado de la expresión “castigo del cielo” por las mismas personas que intercambiaban ese hecho particular; en razón de ello, Toral dice haberle expresado a la madre Conchita: “¡Cómo ese rayo no lo mandó Dios al señor Obregón o al señor Calles!” (León Toral, 11). La respuesta de la madre Conchita a estos comentarios fue: “Pues eso Dios sabrá. Lo que sí sé es que para que se componga la cosa es indispensable que mueran Obregón, Calles y el Patriarca Pérez” (León Toral, 11).

Estas mismas líneas discursivas fueron repetidas una y otra vez dentro del juicio, de manera que se convirtieron en verdaderos núcleos nominales de todo el proceso judicial. Toral mismo confesó que fueron palabras fundamentales y decisivas para que él se resolviera a preparar la muerte de Obregón, pero también sostuvo durante todo el juicio no habérselo manifestado a la monja. Sin embargo, después de haber sido aprehendido, Toral solicitó que lo llevaran con ella. Los diferentes motivos que argumentó para cometer tal acción no terminan de ser muy claros; en algunas partes intenta explicar que fue para que las autoridades rectificaran la fuente de donde provino la frase que lo terminó de decidir, en otras partes argumenta que intentaba compartir el martirio con la madre Conchita, quien deseaba dar la vida por Dios y por otros inocentes; lo más cercano a la verdad es que reveló su nombre después de las muchas horas de tortura inhumana a la que fue sometido.

Luego de que la madre Conchita fuera aprehendida junto a otros personajes como María Elena Manzano y Carlos Castro Balda, se fueron tejiendo otras historias con los testimonios recopilados, entre ellas el famoso atentado que se iba a cometer en Celaya para asesinar a Obregón, la elaboración de un veneno y la fabricación de bombas en la casa de la madre Conchita.

II. UNA METODOLOGÍA PARA TRES ESCENARIOS DISTINTOS

El ejercicio en los siguientes fragmentos textuales del objeto-documento y la obra de teatro se hará, como en el capítulo anterior, atendiendo a su organización discursiva; para ello utilizaré las teorías expuestas por Van Dijk (1983) en lo concerniente a la división en macroestructuras y microestructuras, así como la aplicación de las macrorreglas; también efectuaré el análisis sobre las condiciones sintácticas y semánticas de los textos con base en las teorías de cohesión y coherencia de Beaugrande y Dressler (1997).

En cuanto al cuerpo textual, estará integrado por tres partes diferentes: la primera refiere un interrogatorio del abogado defensor de la madre Conchita a León Toral sobre el asunto de la conversación donde se mencionó la muerte de Obregón; la segunda proviene del interrogatorio del Juez a la madre Conchita donde le cuestiona el tipo de relación que mantiene con León Toral; el último fragmento deriva del interrogatorio realizado a la madre Conchita por parte del Procurador, específicamente donde se cuestiona sobre la existencia de los otros planes tramados en la casa de la monja para eliminar al general Obregón.

Los textos se expondrán siguiendo el mismo orden que en los capítulos anteriores, primero el del objeto-documento y luego el de la obra teatral *El juicio*; ambos irán divididos en microestructuras numeradas. Al interior subrayaré las secuencias que se relacionen con las ideas centrales y en negrita irán resaltados los elementos que lleven una carga nominal.

1. La gota de agua en la copa llena

Esta primera parte en conjunto proviene del interrogatorio a José de León Toral por parte de la defensa de Concepción Acevedo de la Llata; en el texto original el abogado defensor, de apellido Gay, aparece en la obra de Leñero bajo el nominal “Defensor M. Conchita”. En ambos textos el licenciado indagará sobre las palabras dichas por la madre Conchita a Toral, donde se expresaba la necesidad de las muertes de Obregón, Calles y el Patriarca Pérez para resolver los conflictos entre la Iglesia y el Estado mexicano.

Texto objeto-documento 4 (Audiencia del día 4 de Noviembre)

GAY: — (1) Se le ha dado gran importancia por el **Sr. Procurador**. Y casi se puede decir que fue lo que determinó a ese funcionario a pedir que se decretara la formal prisión de la **Srita. Acevedo de la Llata**, como responsable de la **muerte** del **Sr. Gral. Obregón** a la parte de la declaración que usted rindió, tanto en la inspección de Policía, como posteriormente en el Juzgado y que se concreta

a que haría unos dos meses de la fecha en que fue **usted** consignado, teniendo una **plática** con la **Srita. Acevedo de la Llata**, ésta había comentado que la única solución que tendrían las dificultades de la Iglesia en México, serían las muertes de los **Grales. Obregón, Calles y el Patriarca Pérez.**

TORAL: — (2) Sí, señor. Hago esta aclaración: Que eso fue, no dos meses antes, sino el día seis de julio, como unos diez días antes de la llegada del **Señor Obregón**. Eso está en mis declaraciones originales.

GAY: — En sus **declaraciones** originales, sí, señor. (3) Esta opinión de la **Srita. Acevedo de la Llata**, usted en su declaración de la Inspección, en la declaración de la Comisaría, dice textualmente, en forma de plática, esto: “**La Srita. Cocepción** externó su opinión en forma de plática y comentando una especie de sentir general, que las dificultades religiosas sólo podían tener una solución completa, si morían los **Generales Obregón y Calles, así como el Patriarca Pérez**, pero sin indicar en manera alguna que tal muerte fuese ocasionada por algún católico.”

TORAL: — Esa es la verdad, fue lo primero que dije, a lo que creo se tienen que atener todos, ya ahora después lo confirmé en el acta.

GAY: — (4) A mayor abundamiento, en una de las audiencias pasadas, contestando, entiendo, un interrogatorio del Señor Presidente de los Debates, decía usted que eso no era propiamente, es decir, esas palabras de la **Srita. Acevedo de la Llata**, no eran propiamente las que habían determinado en usted la resolución de cometer el delito, sino era, dijo **usted**, si mi memoria no me es infiel, las **conversaciones** que usted había oído en diversos lugares. ¿No lo dijo así? No precisamente esas palabras textuales, entiendo que esa fue la idea.

TORAL: — Yo, para evitar alguna aclaración de alguna persona, dije que aquello fue fundamental para mí, pero no lo fue el todo, fue lo último, lo que bastó para hacerme decidir, pero es que yo emplee hasta aquella imagen...

GAY: — ¿La gota de agua en la copa llena?

TORAL: — Sí, una copa casi llena y que aquella gota hizo **derramar** el contenido, como se acostumbra a decir. (5) Yo ya me pregunto esto: ¿lo delictuoso está en pronunciar esa frase, o en que se diga, sabiendo que la persona que oye es la que va a consumir el delito?

GAY: — Pues es la pregunta que yo me he hecho también muchas veces, oyendo los razonamientos del señor Procurador.

TORAL: — Porque eso en la conciencia de todos está, que esa frase la pronunciaron muchísimos, y desde hace mucho tiempo. En ese caso, habría que procesarlos a todos. Si la **Madre Concepción** hubiera sabido el efecto que en mí producía aquello, entonces concedo que se le tuviera aquí como **directora intelectual** de esto, pero ella no se dio cuenta.

GAY: — (6) Dígame, señor Toral: si la **Srita. Acevedo de la Llata** hubiera sospechado siquiera cuál era el proceso mental de usted, ¿cree que habría pronunciado esas palabras?

TORAL: — De ninguna manera. Hay una prueba: Delante del señor Quintana, delante del señor Meneses, cuando yo fui a hablar con **ella**, a entregarla, en otras palabras, dijo: “Si **José** me hubiera consultado a mí sobre el particular, yo se lo habría impedido”. No sé si constan esas palabras ahí, pero las dijo: “Yo se lo habría impedido a toda costa, si él me ha consultado”. (León Toral, 119-121)

Texto teatral 4 (Acto primero, tercera Audiencia, Domingo 4 de Noviembre)

DEFENSOR M. CONCHITA. — [...] (1) **Usted** sabe que el señor Procurador ha dado excesiva importancia a la conversación que usted tuvo con la señorita **Acevedo de la Llata**, y en la que ella comentó que la única solución para resolver las dificultades de la Iglesia en México serían las muertes de los generales **Obregón y Calles, y del Patriarca Pérez...**

TORAL. — Ya dije que aquello fue fundamental para mí, pero no lo fue del todo; fue...

DEFENSOR M. CONCHITA. — ¿La gota de agua en la copa llena?

TORAL. — Sí.

DEFENSOR DE M. CONCHITA. — (2) Dígame, señor Toral: si la **señorita Acevedo de la Llata hubiera sospechado** siquiera cual era el proceso mental de **usted**, ¿cree que habría pronunciado esas palabras?

TORAL. — De ninguna manera. Hay una prueba: el día 18 en la inspección de Policía, cuando **la entregué...**, cuando indiqué que deseaba consultar con **una persona** cierto asunto, y cuando luego llegamos allá con el señor Quintana y los otros, **ella**, en otras palabras, dijo:

M. CONCHITA. — *Reconstruyendo la frase que León Toral refiere:*

Si José me hubiera consultado sobre el particular, yo se lo habría impedido. (Leñero, 1985: 258-259)

Siguiendo la metodología de Van Dijk, cada uno de los textos será considerado como una sola macroestructura; cada una de estas está dividida en varias microestructuras para facilitar el análisis por partes; cada parte será considerada como una red sintagmática de transición, donde lo primordial será ir ubicando los núcleos nominales que nos puedan revelar luego el verdadero centro de control. Con el objetivo de guardar un orden, como en los análisis anteriores, primero analizaré el texto del objeto-documento, después el texto de Leñero y al final estableceré una relación comparativa entre ambos, para observar las transformaciones y resignificaciones del segundo.

Para empezar, **en el texto objeto-documento 4**, en (1), se denota que la defensa utiliza estructuras de lenguaje del tipo *catafórico* en toda esta primera microestructura. Recordemos que uno de los usos habituales de la catáfora “es la generación de incertidumbre y, en consecuencia, la intensificación del interés del receptor en el texto que está procesando” (Beaugrande y Dressler, 1997: 108). En este caso, el defensor Gay utiliza toda una estructura aparentemente secuencial, para al final revelar una secuencia textual que se convertirá en *núcleo nominal* por sus relaciones de conexión: “*la única solución que tendrían las dificultades de la Iglesia en México serían las muertes de los Grales. Obregón, Calles y el Patriarca Pérez*”. Es decir que las primeras *proposiciones*, “*Se le ha dado gran importancia*”, “*fue lo que determinó*”, “*la parte de la declaración que usted rindió*”, son utilizadas por Gay como *referentes*, que de modo *catafórico* anuncian y se vinculan con el mencionado *núcleo nominal*. Afortunadamente, el Licenciado Gay utiliza en medio del párrafo el sustantivo “*la declaración*” que a su vez también guarda referencias con el *núcleo nominal*; de otra forma sería muy fácil perder el sentido de un párrafo tan grande que intenta llegar a la última idea.

Ahora bien, Gay comienza con una frase muy acertada al decir “*Se le ha dado gran importancia*”, pues aunque inmediatamente aclara que esa gran importancia se debe al Sr. Procurador, el hecho de comenzar mediante el pronombre “se” genera mucha más incertidumbre pues esta *proforma*, que por sí sola tiene la peculiaridad de ser un elemento vacío de significado propio, al aparecer en lugar de otra expresión (el Sr. Procurador), adquiere una gran carga semántica que no solo parece puntualizar la secuencia nominal a la que hace referencia sino que además generaliza ese sentido de importancia; es decir que la frase dicha por la madre Conchita a León Toral se vuelve un asunto importante para todos gracias al señor Procurador. De hecho Gay insiste en enfatizar la importancia de este asunto, cuando agrega: “*fue lo que determinó a ese funcionario a pedir que se decretara la formal prisión de la Srta. Acevedo de la Llata*”, antes de que siquiera conozcamos de qué asunto se trata.

En (2) se hace referencia al mismo *núcleo nominal* anterior cuanto Toral utiliza el referente “*eso*”, para después aclarar puntualmente la fecha en que es mencionado el comentario, es decir, lo que ya es un *núcleo nominal* del cuerpo textual. Ahora bien, Toral aclara la fecha del comentario añadiendo además que dicha conversación no sucedió dos meses, sino tan solo diez días antes a la muerte de Obregón; esta aclaración *explícita* deja abierta una interpretación *implícita*: ¿por qué enfatizar una aclaración que inculparía más a la monja en tanto que la entrevista se presume más cercana a la fecha del asesinato?

En la siguiente estructura (3), el licenciado Gay utiliza como *sintagma nominal* la “*opinión de la Srta. Acevedo de la Llata*”, que al mismo tiempo es un *referente* al estar vinculado con el *núcleo nominal* de (1); luego, se entromete una secuencia compuesta por *repeticiones* como “*declaración de la Inspección*”, “*declaración de la Comisaría*” que al mismo tiempo guardan un paralelismo con los sintagmas nominales anteriores. Es decir, hasta ahora las tres primeras estructuras están vinculadas y hacen referencia sin muchas variaciones significativas al primer *núcleo nominal*, la frase que externó la madre Conchita a Toral.

Pero a continuación, aún en (3), la secuencia entrecomillada incorpora nueva información y ello porque se alude a un enunciador, en este caso, León Toral, cuya declaración anterior al juicio incorpora nueva información: “*La Srta. Concepción externó su opinión en forma de plática y comentando una especie de sentir general*” y “*pero sin*

indicar en manera alguna que tal muerte fuese ocasionada por algún católico". Esta información nueva también guarda un vínculo directo con el *núcleo nominal*, es decir, la famosa frase de la madre Conchita; sin embargo, ahora tenemos un nuevo contexto situacional de dicha frase.

En el siguiente párrafo (4), el licenciado Gay empieza utilizando de nuevo la catáfora para iniciar: "A mayor abundamiento, en una de las audiencias pasadas, contestando, entiendo, un interrogatorio del Señor Presidente de los Debates, decía usted..."; nótese que Toral (usted) es aludido al principio únicamente mediante el gerundio "contestando". Después, el demostrativo "eso" funciona como referente del siguiente sintagma nominal, "esas palabras de la Srita. Acevedo de la Llata", vinculado a su vez con el *núcleo nominal* y con los sintagmas nominales siguientes.

Es hasta más adelante que ingresa nueva información: las palabras de Concepción Acevedo de la Llata no fueron las que habían determinado propiamente a Toral a cometer el crimen, sino: "las conversaciones que [...] había oído en diversos lugares". Ahora bien, desde este punto podemos realizar una *relación extensional* con lo declarado por Toral en audiencias anteriores, respecto al hecho mismo de haber escuchado la frase de la madre Conchita sobre la muerte de Obregón, Calles y el patriarca Pérez. En una de las primeras audiencias, donde narraba cómo se preparó para el crimen, dijo: "Fue una conversación que pudo haber dicho hasta un político, como pueden haberlo dicho miles de católicos" (Leon Toral, 11); posteriormente, cuando el Procurador le interrogaba sobre la misma frase, Toral argumentó: "pero he escuchado muchas, que no han sido dirigidas a mí, y naturalmente, que yo mismo, como lo expliqué ayer, cuando dije cómo me vino la idea, expliqué que de muchas partes oía esas mismas frases; que yo, mis mismas intenciones particulares, eran esas" (Leon Toral, 66). Finalmente, Toral aclara nuevamente el asunto de la frase al Licenciado Gay: "fue fundamental para mí, pero no lo fue el todo, fue lo último, lo que bastó para hacerme decidir", de manera que podemos entender que el verdadero *sintagma nominal* de este párrafo es mencionado por Gay cuando dice: "¿La gota de agua en la copa llena?", la gota de agua que hizo derramar el contenido, como añade Toral empleando un *paralelismo*.

En (5), Toral comienza realizando un cuestionamiento, que, a mi parecer, pone justamente en juego el sistema de justicia de la época: "¿lo delictuoso está en pronunciar

esa frase, o en que se diga, sabiendo que la persona que oye es la que va a consumir el delito?”; consecutivamente el licenciado Gay dice no solo compartir este razonamiento, sino que además señala al Procurador como el generador de dicha incertidumbre; de aquí que consecuentemente se desprenda la siguiente secuencia de Toral, cuya idea central se resume en: *“esa frase la pronunciaron muchísimos, y desde hace mucho tiempo. En ese caso, habría que procesarlos a todos”*. Nótese que la famosa frase de la madre Conchita sigue siendo el *núcleo nominal*, ya que para referirse a ella se utilizan los referentes: *“esa frase”*, *“se diga”*, *“aquello”*.

Por último, en (6) el licenciado Gay comienza utilizando el *condicional* “*si*”, que, como podemos recordar se usa para expresar “la probabilidad, la posibilidad o la necesidad (o de todo lo contrario a eso) de unos acontecimientos con respecto a otros” (Beaugrande y Dressler, 1997, 125). En este caso Gay lo utiliza para construir un razonamiento especulativo y de mera presuposición: *“si la Srita. Acevedo de la Llata hubiera sospechado siquiera cuál era el proceso mental de usted, ¿cree que habría pronunciado esas palabras?”*; mediante estas suposiciones de la mera existencia de un acontecimiento que podría o no suceder, conocer o no conocer las intenciones de Toral es la cuestión, depende el pronunciar o no pronunciar la famosa frase. Toral responde que no, y ofrece un testimonio como prueba: las palabras de la madre Conchita pronunciadas cuando lo llevan con ella luego de ser aprehendido y que se convierte en la *secuencia nominal* de esta estructura: *“Si José me hubiera consultado a mí sobre el particular, yo se lo habría impedido”*; es nominal porque Toral primero se vale de *paralelismos* para introducirla: *“Delante del señor Quintana, delante del señor Meneses”* y luego, porque posteriormente hay una repetición de la misma. Además, la secuencia se encuentra vinculada al razonamiento recién elaborado por el licenciado Gay, es la respuesta al conocer o no conocer las intenciones de Toral.

Algo peculiarmente interesante en este último párrafo sucede en una secuencia previa: *“cuando yo fui a hablar con ella, a entregarla, en otras palabras, dijo: ‘Si José me hubiera consultado...’”*, pues en lugar de entenderse “en otras palabras, la madre Conchita dijo tal cosa”, por el signo de puntuación (una coma) puesto después de *“en otras palabras”*, parece decir: *“cuando fui a hablar con ella, a entregarla, en otras palabras”*, lo cual denotaría que Toral haya implicado a la madre Conchita con toda alevosía y ventaja.

En el texto teatral 4, puede observarse de manera muy clara la aplicación de las macrorreglas de Van Dijk. En (1), Leñero primero *omite* la proforma “se” para comenzar hablando propiamente del Señor Procurador y de la importancia que solo él le ha dado a la frase de la madre Conchita; *omite* las líneas siguientes del texto objeto-documento que no hacen más que señalar repetidas veces los lugares donde se rindió la declaración, pero también *omite* la idea de que la famosa frase fue lo que llevó al Procurador a decretar la formal prisión de la madre Conchita. Además de esto, Leñero *omite* el sentido *catafórico* de hablar del licenciado Gay, que no hace más que enredar el sentido en el documento original. De este modo, *selecciona* prácticamente el *núcleo nominal*, es decir, las palabras que la madre dirigió a Toral: “*comentó que la única solución para resolver las dificultades de la iglesia en México serían las muertes de los generales Obregón y Calles, y del Patriarca Pérez...*”.

Leñero *omite* también las secuencias correspondientes a (2) (3) y la mitad de (4) del texto objeto-documento 4, es decir, la aclaración de las fechas en que tuvo lugar la conversación; la declaración de Toral, mencionada por Gay, de que la madre Conchita no indicó “*en manera alguna que tal muerte fuese ocasionada por algún católico*”; el recordatorio de otra declaración de Toral, donde aclaraba que las palabras de la monja no lo habían determinado a resolver el delito, sino las conversaciones que había oído en diversos lugares. Así pues, Leñero *selecciona* la proposición “*La gota de agua en la copa llena*”, para *generalizar* lo que significó la frase nominal de la madre Conchita en Toral. Después *omite* la primera parte de (5) del objeto-documento, donde tiene lugar una reflexión importante: “*¿lo delictuoso está en pronunciar esa frase, o en que se diga, sabiendo que la persona que oye es la que va a consumir el delito?*”.

En (2) del texto teatral 4, Leñero prácticamente *selecciona* entero el primer diálogo del licenciado Gay, pero para el diálogo de Toral aplica la macrorregla de *construir o integrar* al construir la estructura textual casi con las mismas ideas, pero transformando algunas frases y seleccionando muy pocas líneas del parlamento original, sin cambiar el sentido. Prácticamente agrega en el diálogo de Toral fecha y lugar: “*el día 18 en la inspección de Policía*”; *omite* lo de “entregarla en pocas palabras” y *selecciona* solo la frase “*cuando la entregué*”; así también agrega otra frase: “*cuando indiqué que deseaba*

consultar con una persona cierto asunto”. Finalmente traslada a otro plano escénico la última frase de la madre Conchita por medio de didascálicas (las matrices de representatividad), es decir, que la frase es escénicamente dicha en el tiempo y lugar de los hechos: “*Si José me hubiera consultado sobre el particular, yo se lo habría impedido*”. En términos generales, hemos visto que Leñero prescinde de repeticiones, paralelismos, y modos catafóricos de hablar, que generalmente, caracterizan el lenguaje utilizado en un proceso judicial.

Para resumir el contenido de ambos textos, siguiendo la división por microestructuras, podemos deducir que en el texto objeto-documento 4 los puntos principales son:

- 1) Se le ha dado gran importancia a la siguiente frase de Concepción Acevedo de la Llata: “la única solución para resolver las dificultades de la Iglesia en México es la muerte de los generales Obregón, Calles y el Patriarca Pérez”.
- 2) Se aclara que la frase fue dicha diez días antes de la llegada del señor Obregón.
- 3) Toral ya había declarado que la madre Conchita no había indicado, de modo alguno, que la muerte fuera ocasionada por algún católico.
- 4) La famosa frase de la madre Conchita fue “la gota de agua en la copa llena”, que terminó de decidir a Toral para asesinar a Obregón.
- 5) Toral señala que muchos también han pronunciado la famosa frase; si lo delictuoso está en decirlo, entonces habría que procesarlos a todos.
- 6) Se recuerda que la madre Conchita había expresado que habría detenido a Toral, en lo concerniente a matar a Obregón, si él se lo hubiera consultado.

En el texto teatral 4, los puntos principales son dos:

- 1) La famosa frase de la madre Conchita fue para Toral “la gota de agua en la copa llena”.
- 2) Toral refiere la aclaración de la madre Conchita: “Si José me hubiera consultado sobre el particular, yo se lo habría impedido”.

Podemos resumir que Leñero *omite* los siguientes puntos relevantes del texto objeto-documento 4:

- 1) Se aclara que la frase fue dicha diez días antes de la llegada del señor Obregón.

- 2) Toral ya había declarado que la madre Conchita no había indicado, de modo alguno, que la muerte fuera ocasionada por algún católico.
- 3) Muchos han pronunciado también la famosa frase, si lo delictuoso está en decirla, entonces habría que procesarlos a todos.

Ahora bien, en el texto objeto-documento 4 se destacan una serie de sustantivos y expresiones verbales que por sus funciones nominales en la red de transición se organizan como sigue:

Sr. Procurador, como aquel que consignó a la madre e hizo famosa la frase

La Srita. Acevedo de la Llata y sus referentes “*ésta*”, “*Srita. Concepción*”, “*madre Concepción*”, “*directora intelectual*”, “*ella*”.

Muerte, que concierne a la muerte de Obregón y tiene sus referentes en “*muertes*” y “*morían*”.

Sr. General Obregón como víctima de la famosa frase y de la muerte.

León Toral, referido comúnmente por el licenciado Gay como “*usted*”, por él mismo como “*yo*”, y “*José*” por la madre Conchita.

Declaraciones: este sustantivo nominal se repite para retomar declarado anteriormente, tiene su referente “*declaración*”.

Derramar se refiere particularmente a derramar el contenido en la copa de agua, decidirse, pues, a consumar el delito, y tiene sus referentes en “*este último*”, “*determinado*”, “*resolución de cometer el delito*”, “*lo último*”, lo que bastó para hacerme decidir, consumar el delito, “*el efecto*”, “*proceso mental*” y “*el particular*”.

La plática es el núcleo nominal más importante, se refiere a la frase de la madre Conchita: “*la única solución que tendrían las dificultades de la Iglesia en México serían las muertes de los Grales. Obregón, Calles y el Patriarca Pérez*”, y tiene múltiples referentes, que en su mayoría lo sitúan o lo califican; a continuación mencionaré los más relevantes: “*conversaciones*”, “*gran importancia*”, “*lo que determinó a ese funcionario a pedir que se decretara la formal prisión de la Srita. Acevedo de la Llata*”, “*eso fue, no dos meses antes, sino el día seis de julio, como unos diez días antes de la llegada del Señor Obregón*”, “*está en mis declaraciones originales*”, “*esta opinión*”, “*externó su opinión en forma de plática y comentando una especie de sentir general*”, “*sin indicar en manera alguna que tal muerte fuese ocasionada por algún católico*”, “*no eran propiamente las que habían*

determinado en usted la resolución de cometer el delito”, “aquello fue fundamental para mí, pero no lo fue el todo, fue lo último, lo que bastó para hacerme decidir, pero es que yo emplee hasta aquella imagen...”, “¿La gota de agua en la copa llena?”, “aquella gota hizo derramar el contenido”, “¿lo delictuoso está en pronunciar esa frase, o en que se diga, sabiendo que la persona que oye es la que va a consumir el delito?”, “esa frase la pronunciaron muchísimos, y desde hace mucho tiempo”, “Si la Madre Concepción hubiera sabido el efecto que en mí producía aquello, entonces concedo que se le tuviera aquí”, “¿cree que habría pronunciado esas palabras?”.

Es evidente que el **centro de control** de toda la red corresponde a la conversación entre León Toral y la madre Conchita, que especificaré más bien como “**la frase**”. Vemos cómo se ordenan los otros nudos de la red sintagmática alrededor de esta frase como centro de control, así como los referentes más relevantes:

La frase es realizada entre dos sustantivos nominales: “León Toral” y “la madre Conchita”. **La frase** se dio aproximadamente diez días antes del asesinato de otro sustantivo nominal que es “el general Obregón”.

La frase determinó la formal prisión de la madre Conchita; ello provoca que se cuestione si pronunciar la frase es delictuoso, porque en dado caso habría que procesar a las muchas personas que pronunciaron antes la frase.

La frase fue la gota de agua en la copa llena, la provocación del sintagma nominal “resolución de cometer el delito”, lo que determinó otro sustantivo nominal: “muerte”.

La frase no dio instrucciones a Toral de ejecutar el crimen: si la madre hubiera conocido sus intenciones lo hubiese detenido.

Si comprimimos más la información en torno al centro de control, podríamos llegar a la siguiente síntesis:

Días antes de la muerte de Obregón, la madre Conchita le externó a León Toral la famosa frase sin dar instrucciones de asesinar a Obregón; sin embargo, ello terminó de decidir a Toral para ejecutar el crimen, y por ello mismo la madre Conchita fue encarcelada a pesar de ella dice haber podido impedir el asesinato de haberlo sabido; ahora se cuestiona si pronunciar esa frase constituye un delito.

La idea central puede deducirse como: **Mencionar una frase como la de la madre Conchita puede llevar a cualquiera a ser culpado y procesado.**

En el texto teatral 4, se rescatan los siguientes elementos nominales:

León Toral, referido comúnmente por el licenciado Gay como “*usted*”; por él mismo como “*mi*”, y por la madre Conchita como “*José*”; además, hay otros referentes verbales como “*entregué*”.

La Srita. Acevedo de la Llata y sus referentes: “*una persona*”, “*ella*”, “*yo*”.

Hubiera sospechado se refiere al supuesto de que si la madre Conchita hubiera conocido las intenciones de Toral..., tiene su referente en: “*De ninguna manera*”, “*Si José me hubiera consultado sobre el particular, yo se lo habría impedido*”.

La conversación es el núcleo nominal, y tiene los siguientes referentes: “*el señor Procurador ha dado excesiva importancia*”, “*la única solución para resolver las dificultades de la Iglesia en México serían las muertes de los generales Obregón y Calles, y del Patriarca Pérez...*”, “*aquello fue fundamental para mí, pero no lo fue del todo*”, “*¿La gota de agua en la copa llena?*”, “*¿cree que habría pronunciado esas palabras?*”.

Como vemos, el **centro de control** también está en “**la conversación**”, es decir, la frase que la madre Conchita dijo a León Toral. Como en este caso son menos los elementos nominales del texto, hagamos directamente un breve resumen:

La madre Conchita tuvo una conversación con León Toral donde pronunció la famosa frase; ello fue lo que decidió a Toral a consumar el crimen; si la madre hubiera conocido las intenciones de Toral, lo habría detenido.

La idea central puede estipularse como: **la frase de la madre Conchita fue, únicamente, la gota última que terminó por decidir a Toral.**

En conclusión, nótese de nuevo cómo en el texto de Leñero siguen predominando los sintagmas verbales, es decir, se plantea un asunto en términos de acción, hay una frase que provoca la acción del asesino. En cambio, en el texto del objeto-documento 4 los sintagmas terminan por conducirnos a una situación de tipo reflexivo: “cualquiera podría ser encarcelado si pronuncia una frase como la de la madre Conchita”. Y lo cierto es que esta conjetura a la que se llega, y que Leñero omite en su texto; irónicamente, tiene que ver con

la realidad de una época posrevolucionaria que perseguía a aquellos que no estuvieran de acuerdo con el régimen impuesto.

Por último, sería importante señalar aquí como parte del contexto que ya en audiencias anteriores se habían realizado insinuaciones de una relación afectivo-amorosa entre Toral y la madre Conchita. Como parte del interrogatorio a León Toral por parte de los defensores de la monja, reproduzco un fragmento del objeto-documento original que hace referencia a dichas insinuaciones:

ORTEGA: — ¿Usted recuerda a qué ha dado margen esa humildad de la Madre Conchita?

TORAL: — ¿Cuándo? ¿Antes o ahora?

ORTEGA: — Ahora.

TORAL: — A sufrirlo todo.

ORTEGA: — Para que se le humille y se le injurie diciendo que era la amante de usted (León Toral, 133).

2. La relación entre León Toral y la madre Conchita

Los siguientes textos provienen del interrogatorio que realiza el llamado señor Presidente de los Debates a Concepción Acevedo de la Llata. En ambos, el del objeto-documento y el de la obra teatral, el Presidente empieza por indagar sobre el tipo de relación que guardaban los acusados. En el texto objeto-documento 5, la madre Conchita aparece bajo el término “Acusada”.

Texto objeto-documento 5 (De la mañana del día 5 de noviembre)

PRESIDENTE: — (1) ¿Cómo conoció usted a José de León Toral?

ACUSADA: — Me lo presentaron en mi casa.

PRESIDENTE: — ¿En qué época y quién se lo presentó?

ACUSADA: — Me lo presentaron **las señoritas Rubio**, cosa que no recordé en la Inspección, **quién me lo había presentado**, porque me presentaron muchas personas y eso no dije, pero me lo presentaron como me presentaban a tantas otras personas.

PRESIDENTE: — ¿Poco más o menos **en que época** fue?

ACUSADA: — No recuerdo si fue **a fines de febrero o principios de marzo** de este año.

PRESIDENTE: — (2) ¿Cómo se lo presentaron a usted?

ACUSADA: — Como un **muchacho bueno, católico.**

PRESIDENTE: — ¿Y **qué idea** se formó usted de él?

ACUSADA: — Pues... si viera que yo nunca me pongo a juzgar a las gentes.

PRESIDENTE: — Pero **usted** es una persona...

ACUSADA: — Creo que todo el mundo es bueno, nunca juzgo mal a nadie; creo que son buenos y ya.

PRESIDENTE: — (3) Pero respecto a **su** carácter, ¿**qué idea** tenía usted?

ACUSADA: — Que era un poco tímido, modesto y reservado.

PRESIDENTE: — ¿**Usted** no estimaba que era un **hombre resuelto**?

ACUSADA: — Nunca **me** puse a pensarlo; no **tenía** necesidad.

PRESIDENTE: — (4) ¿Nunca pensó **usted** que era **un hombre fácil de dominar**?

ACUSADA: — Para qué tenía necesidad de pensar eso, señor Juez, si no tenía pensado **dominar a nadie**, y menos a **él**.

PRESIDENTE: — Sin embargo ya hemos visto la **influencia** que **ud.** ha ejercido sobre **él**.

ACUSADA: — Bueno, pero ha sido una **influencia** involuntaria; nunca me lo propuse.

PRESIDENTE: — (5) ¿**Iba** con frecuencia a verla a **usted**?

ACUSADA: — Ya lo dijo **él**; sí, señor, **iba a verme con frecuencia**; dos meses, y no completos, que fueron de febrero a marzo, y el cinco de mayo, me puse a cambiar y ya no volvió a mi casa sino dos únicas veces, como **él** ha dicho.

PRESIDENTE: — Dos únicas veces, ¿en qué mes?

ACUSADA: — Ya en julio.

PRESIDENTE: — (6) ¿**Él** a qué iba a la casa de **usted**?

ACUSADA: — A Misa, a las Horas Santas, y una que otra vez, a **platicar**.

PRESIDENTE: — Esas **pláticas**, ¿sobre qué versaban?

ACUSADA: — Sobre muchas cosas. — Usted comprenderá que a mí me visitaban muchísimas gentes y me **platicaban** todas las cosas que se pueden **platicar**; centenares de personas iban a mi casa, y no digo miles de personas, como se dice, sino que iban centenares de personas a mi casa. Era imposible que yo me fijara en quiénes eran y si para ellos era interesante o influyente lo que **yo les decía**, para mí, **lo que ellos decían** no lo era.

PRESIDENTE: — (7) ¿**Usted lo** creía un buen católico?

ACUSADA: — Sí, señor.

PRESIDENTE: — ¿Y lo sabía **usted**? Nunca trataron de tomar alguna acción para que se tratara de modificar la situación de algunos miembros de la iglesia?

ACUSADA: — Ya lo **he** dicho desde el principio; nunca la **he** tomado.

PRESIDENTE: — Quiero que **los señores Jurados** sepan todo eso y por ello vuelvo a preguntar, porque **ellos** son los que van a decir la última palabra y deben saber todos los detalles.

ACUSADA: — Sí, señor.

PRESIDENTE: — (8) Sin embargo de lo que **usted** dice y de lo que ha dado la averiguación, parece que **usted** tenía una decidida **influencia** sobre **León Toral**.

ACUSADA: — Eso se lo han supuesto.

PRESIDENTE: — ¿**Usted** no comprendía que tenía esa **influencia**?

ACUSADA: — No, señor; lo **he** sostenido desde el principio y **me** ha llamado la atención que lo piensen así.

PRESIDENTE: — Sin embargo, ya ve usted hasta dónde llegó esa **influencia**.

ACUSADA: — No, señor Juez; no **mi** **influencia**, fue la **influencia** nacional, los dolores que padece la Patria. **Él** lo ha dicho: fue el ambiente el que **lo** obligó a pensar así (León Toral, 158-161).

Texto teatral 5 (Acto segundo, Cuarta Audiencia, lunes 5 de noviembre)

PRESIDENTE: — (1) ¿**Cómo** conoció **usted** a **José de León Toral**?

MADRE CONCHITA: — **Me** lo presentó en mi casa la señorita **Margarita Rubio**.

PRESIDENTE: — ¿Y **qué idea** se formó **usted** de **él**?

MADRE CONCHITA: — **Yo** nunca me pongo a juzgar a las gentes.

PRESIDENTE: — Pero **usted** es una persona...

MADRE CONCHITA: — Creo que todo el mundo es bueno. Nunca juzgo mal a nadie.

PRESIDENTE: — Pero respecto a **su** carácter, ¿qué idea tenía usted?

MADRE CONCHITA: — Que era un poco **tímido, modesto y reservado**.

PRESIDENTE: — (2) ¿Nunca pensó que era un **hombre fácil de dominar**?

MADRE CONCHITA: — Por qué iba a pensar eso, señor Juez, no tenía pensado **dominar a nadie**.

PRESIDENTE: — ¿Iba con frecuencia a verla?

MADRE CONCHITA: — Ya lo dijo **él**... Sí, señor, iba con frecuencia.

PRESIDENTE: — De lo que ha dado la averiguación, parece ser que usted tenía una decidida **influencia sobre León Toral**.

MADRE CONCHITA: — Eso han supuesto.

PRESIDENTE: — Sin embargo, ya ve usted hasta dónde llegó esa **influencia**.

MADRE CONCHITA: — No, señor Juez, no **mi influencia**, fue la **influencia nacional**, los dolores que padece la Patria. Él lo ha dicho: fue el ambiente el que lo obligó a pensar así. (Leñero, 1985: 263-264).

Empezaremos por dar un vistazo completo a toda la macroestructura del **texto objeto-documento 5** para distinguir que el señor Presidente de los Debates realiza un orden secuencial de preguntas en torno a cómo, cuándo, dónde, quién y qué. De este modo, en (1) vemos aparecer las siguientes expresiones interrogativas: “¿Cómo conoció...”, “¿...quién...?” y “¿...en que época fue?”; la primera respuesta de la madre Conchita, “*en mi casa*”, descarta la posibilidad de preguntar por el lugar, así queda *explícita* la respuesta para un “dónde”. Aparece también el sujeto nominal “*las señoritas Rubio*”, respondiendo al “quién”, pero nuevamente vemos el problema de utilizar los referentes como los que usa la madre Conchita al decir subsecuentemente: “*me presentaron muchas personas*”, “*me lo presentaron como me presentaban a tantas otras personas*”, pues no se entiende en una primera lectura a quién se refiere con “me presentaban o me lo presentaron”, si a las mismas señoritas Rubio que menciona justo antes, o a otros individuos. Lo que sí podemos rescatar es el primer *sintagma nominal*, “*me lo presentaron*”, que guarda varias *repeticiones* y *referencias*, como aquellas vinculadas directamente a José de León Toral. También se denota que el Presidente utiliza un modismo propio del contexto: “¿*Poco más o menos en que época fue?*”.

En (2) se observa que el sustantivo “León Toral” desaparece cada vez más, y es referido por “lo”, “*muchacho bueno, católico*” y “*él*”. En cuanto a la pregunta “qué” del presidente refiriéndose a: “¿*Y qué idea se formó usted de él?*”, no recibe una respuesta directa. La madre Conchita, astutamente, debo decir, modifica el rumbo de la pregunta central y responde que ella no juzga a nadie porque cree que todo el mundo es bueno, aun cuando ella misma refiere que se lo presentaron como “*un muchacho bueno, católico*”, lo que ya constituye un juicio. Supongamos que esto de considerar a Toral un muchacho bueno y católico en efecto provenga de las señoritas Rubio; aun así, el hecho de considerar que todo mundo es bueno implica juzgar a todos por igual. El análisis textual nos permite

observar así, de manera *implícita*, que la madre también trata de adjudicarse ciertas virtudes por medio de referentes hacia su propia persona: “yo” y “creo”, es decir, “yo no juzgo” y “creo que todo el mundo es bueno”.

En (3) se prosigue con el mismo tema, el Presidente simplemente realiza una *paráfrasis* o *repetición parcial* de la misma pregunta, “*respecto a su carácter, ¿qué idea tenía usted?*”; agrega solamente el *sustantivo* “carácter”, y ello basta para que la monja responda de inmediato con tres *calificativos* que presuponen un ejercicio de juicio sobre Toral: “*tímido, modesto y reservado*”, lo que no solo la desdice de su opinión anterior sobre los juicios, sino que además nos permite observar que esta última serie de calificativos, casualmente, refieren a Toral como poseedor de una personalidad hermética y retraída, que por lo tanto no exteriorizaría fácilmente sus ideas, como las de asesinar, por ejemplo; la pregunta es entonces si esta descripción corresponde realmente a la que percibió la madre Conchita, o si evadiendo respuestas tuvo el tiempo de pensar en ello.

El bloque de preguntas también deja ver entre cortinas que la madre Conchita parece estar preparada para responder casi automáticamente de modo negativo al interrogatorio del Presidente, pues cuando se le cuestiona si no estimaba a Toral como un hombre resuelto, ella responde: “*Nunca me puse a pensarlo*”, que prácticamente guarda un paralelismo con la frase dicha en (2), “*nunca me pongo a juzgar*”.

Así, en la estructura (4) podemos observar cómo consecutivamente las respuestas de la acusada siguen siendo negativas, y no solo eso: las preguntas del señor Presidente empiezan también a guardar un *paralelismo*. La pregunta “*¿Nunca pensó usted que era un hombre fácil de dominar?*” es prácticamente una sinonimia de: “*¿Usted no estimaba que era un hombre resuelto?*”. Y las nuevas respuestas de la madre en (4), “*no tenía pensado dominar a nadie*” y “*nunca me lo propuse*”, guardan relaciones paralelas con sus respuestas anteriores: “*nunca me pongo a juzgar*” (2) y “*Nunca me puse a pensarlo*”, en (3). Vemos que el conjunto *nominal* de esta estructura está determinado por la expresión “fácil de dominar”.

En (5) se discuten temas de tiempo y frecuencia que se relacionan con el “cuándo”; el sujeto nominal es “la frecuencia” con que se entrevistaban Toral y la madre Conchita. Aparecen también elementos nuevos, como los meses febrero, marzo, mayo y julio.

En (6), el Presidente recurre a la pregunta “¿a qué?” para conocer las actividades de Toral en la casa de la monja; así, se incorporan nuevos *tópicos* como la “*misa*” y “*las Horas Santas*”, mientras que el acontecimiento enorme de las conversaciones entre la madre y Toral, ampliamente discutido durante las audiencias, es mencionado por ella como algo meramente casual: “...y una que otra vez, a platicar.”. Ahora bien, “*Esas pláticas*”, como el presidente las llama, se transforman en el *sujeto nominal* de esta estructura. La madre Conchita no responde de qué trataban las pláticas con Toral; de hecho, su siguiente argumento tratará de re direccionar el asunto de las pláticas, haciendo un paralelismo con los “centenares de personas” que iban a su casa platicar. Es curioso cómo en el uso del léxico de la madre Conchita puede denotarse un nivel de tensión, primero, por el uso de superlativos como “muchísimas”, que guarda *repeticiones parciales* con “*todas las cosas*”, “*centenares de personas*”, “*miles de personas*”...; “imposible fijarse en quiénes eran”, dice. Por otro lado, ella misma aclara que dice “centenares de personas” y no “miles de personas”, de lo cual podemos inferir que pretende pasar por una persona que guarda precisiones, que no exagera, es decir, una persona que habla con la verdad.

Eso sí, en ninguna forma refiere quiénes son esos cientos de personas, y menos qué tipo de pláticas se daban, solo aclara que era imposible fijarse quiénes eran. “*Si para ellos era interesante o influyente lo que yo les decía, para mí, lo que ellos decían no lo era*”, lo curioso de esta última aclaración es que no había lugar para hacerla; ¿por qué explicar que no le resultaba influyente o de interés lo que todas esas gentes decían? ¿Era porque la mayoría de esos individuos, que aparecen bajo referentes muy generales como “*gentes*”, “*centenares de personas*”, “*miles de personas*” y “*ellos*”, en realidad estaban implicados en la guerra cristera? Puede inferirse fácilmente que, al tratar de tapar u ocultar un asunto, destapó otro y luego trató de volver a cubrirlo.

Sin embargo, lo anterior no parece ser tomado en cuenta por el Presidente, quien por su lado en (7) va construyendo un interesante razonamiento: primero vemos que de nuevo se refiere al “quién”, es decir, quién es León Toral, ¿un buen católico? Y al obtener la afirmación de la madre, el Presidente se vale del conector “y” para construir el razonamiento que en otras palabras indaga: “Si era un buen católico, y usted lo sabía, entonces tratarían de tomar acciones para cambiar el rumbo de algunos miembros de la iglesia”. Pero la madre Conchita responde bajo su mismo esquema de respuestas: “*nunca la*

he tomado”; ante una respuesta casi idéntica a las otras, el Procurador no hace más que aclarar que ha vuelto a preguntar porque “*los señores jurados*”, como *tópico* nuevo en esta estructura discursiva, serían quienes que darían la última palabra en el juicio, y por lo tanto “*deben saber todos los detalles*”.

Finalmente, en (8), el Presidente de manera catafórica insiste en el ya *núcleo nominal* “la influencia”, es decir, la famosa influencia que ejerce la acusada en León Toral. Veamos de manera escalonada lo que implica este *núcleo nominal*: primero, el presidente dice que esa “*decidida influencia*” sobre Toral se infiere de lo que ella misma ha dicho y de otras averiguaciones; la madre Conchita refiere que la “influencia” es una mera suposición; el Presidente pregunta si tal vez ella no comprendía que tenía esa “influencia”; la acusada sostiene no comprender esa “influencia”; el Presidente señala los alcances de esa “influencia” y con ello *implícitamente* alude al asesinato de Obregón. Finalmente, con habilidad la madre Conchita se elimina como referente directo de “la influencia” calificándola como: “*la influencia nacional*”, apoyándose por otras frases de gran significado como: “*el ambiente*” y “*los dolores que padece la Patria*”.

Es en esta última estructura también donde aparece de nuevo el nombre de León Toral, después de no haber sido mencionado más que por sus referentes; de hecho, en la secuencia “*parece que usted tenía una decidida influencia sobre León Toral*” se conjugan varios *elementos nominales* a la vez: León Toral, la madre Conchita (usted) y la “influencia”.

En el texto teatral 5, la primera estructura (1) muestra de manera más clara las preguntas del Presidente respecto al “cómo”, “qué” y “dónde”. Leñero tuvo entonces que *omitir* del texto original lo relativo a “cuándo” fueron presentados Toral y la madre Conchita. Así también, por medio de la macrorregla *generalizar*, las señoritas Rubio se transforman en Margarita Rubio. Luego, Leñero *selecciona* la pregunta “*¿Y qué idea se formó usted de él?*”, y prácticamente respeta el paralelismo de las respuestas de la madre Conchita: “*nunca me pongo a juzgar a las gentes*”, “*Nunca juzgo mal a nadie*”. Respecto a este último sintagma, “*Nunca juzgo mal a nadie*”, Leñero parece haberlo seleccionado casi adivinando lo contradictorio de la siguiente respuesta de la madre, de modo que incorpora la *paráfrasis* (en tanto que es casi la misma pregunta reformulada) del Presidente: “*respecto a su carácter, ¿qué idea tenía usted?*”; entonces la madre Conchita alude a su “buen-juicio”:

“*Que era un poco tímido, modesto y reservado*”. Nótese que Leñero también conservó esta supuesta “primera impresión” descrita por la madre Conchita, impresión que además ni siquiera corresponde mucho con el León Toral que extrovertidamente confiesa con todo detalle e incluso externando una abundante cantidad de opiniones al respecto, cómo asesinó a Álvaro Obregón.

En la estructura (2), Leñero ya ha *omitido* lo relacionado con la opinión de si Toral era, a los ojos de la acusada, un hombre resuelto, y *selecciona* únicamente lo relativo al calificativo “*fácil de dominar*”, así como *selecciona* la estructurada respuesta negativa de la madre: “*no tenía pensado dominar a nadie*”. Después Leñero *omite* los primeros párrafos donde se menciona el *núcleo nominal* “la influencia” y selecciona el *tópico* “la frecuencia” temporal con la que se veían. *Omite* también los tiempos, lugares y acontecimientos, es decir, lo relativo a los meses de febrero a julio, la casa de la madre, la misa y las horas santas. También *omite* lo relativo al *tópico* “las pláticas” y la reflexión sobre “los centenares de personas” que iban a verla. Por último, *omite* la secuencia relacionada con la aclaración de que no preparaban juntos alguna acción para modificar la situación de la Iglesia.

Así pues, Leñero solo *selecciona* la segunda aparición del *núcleo nominal* “la influencia”, bajo la secuencia: “*parece ser que usted tenía una decidida influencia sobre León Toral*”. Después *omite* lo relacionado con “desconocer tal influencia”, para *seleccionar* lo relativo a los alcances de “la influencia” y los cambios de referente que la madre Conchita realiza con este *núcleo nominal*, es decir, que *selecciona* una secuencia de gran carga dramática: “*No, señor Juez, no mi influencia, fue la influencia nacional, los dolores que padece la Patria. Él lo ha dicho: fue el ambiente el que lo obligó a pensar así*”. De este modo, la estructura (2) queda perfectamente girando alrededor del *núcleo nominal* “la influencia”.

Los puntos a destacar del texto objeto-documento 5 son los siguientes:

- 1) León Toral es presentado a la madre Conchita por las señoritas Rubio, en casa de ella entre febrero y marzo de 1928.
- 2) La madre Conchita confunde el “formarse una idea de alguien” con juzgarlo mal, y aclara que ella nunca juzga, a pesar de que demuestra sí hacerlo.

- 3) La acusada responde siempre de manera negativa a las preguntas del Presidente, pero después califica a Toral de tímido, modesto y reservado.
- 4) La madre Conchita dice nunca haberse propuesto dominar a Toral.
- 5) La madre declara que Toral fue a verla con frecuencia.
- 6) La monja no dice de qué trataban las pláticas que tenía con Toral; desvía el tema hacia las muchas pláticas que tenía con otras personas y lo poco interesada e influenciada que estaba por lo que le decían.
- 7) La madre Conchita niega haber tomado acciones junto con Toral para cambiar el rumbo de algunos miembros de la Iglesia.
- 8) La madre Conchita niega tener una influencia decidida sobre León Toral, y más bien destina tal efecto a una “influencia nacional”.

Del texto teatral 5 se destacan dos puntos:

- 1) La madre Conchita niega investir un juicio sobre la personalidad de Toral, pero luego declara tener una idea sobre su carácter: tímido, modesto y reservado.
- 2) La madre Conchita niega tener una influencia sobre Toral; antes bien, destina tal influencia al ambiente político bajo el que se encuentra el país.

Este segundo texto de Leñero, por lo tanto, *omite* los siguientes puntos:

- 1) León Toral es presentado a la madre Conchita por las señoritas Rubio, en casa de ella entre febrero y marzo de 1928.
- 2) La madre Conchita confunde el “formarse una idea de alguien” con juzgarlo mal, y aclara que ella nunca juzga, a pesar de que demuestra sí hacerlo.
- 3) La monja no dice de qué trataban las pláticas que tenía con Toral, desvía el tema hacia las muchas pláticas que tenía con otras personas y lo poco interesada e influenciada que estaba por lo que le decían.
- 4) La madre Conchita niega haber tomado acciones junto con Toral para cambiar el rumbo de algunos miembros de la Iglesia.

A continuación daré cuenta de los términos que ejercen una función nominal en el texto objeto-documento 5, esta vez sin reparar mucho en los referentes: “*José de León Toral*” (que en este texto tiene múltiples referentes: “*su*”, “*era*”, “*tímido*”, “*modesto*”, “*reservado*” y “*hombre resuelto*”, “*él*”, etc.), “*usted*” (la madre Conchita), “*que época*”, “*quién*”, “*las*

señoritas Rubio”, “*cómo*”, “*qué idea*”, “*fácil de dominar*”(que tiene un resonado referente en “*influencia*” a lo que luego se adhiere “*influencia nacional*”), “*verme con frecuencia*”, “*platicar*” (“*platicas*”, “*platicaban*”, “*decían*”).

Resumiendo, tenemos dos importantes núcleos nominales: “*tímido, modesto y reservado*” e “*influencia*”, de los cuales este último, “**influencia**” sería el verdadero **centro de control**; está implícito en las preguntas del Presidente, es decir, desde el principio trata de averiguar qué tipo de influencia tiene la madre Conchita sobre Toral, por ello insiste en sus preguntas, hasta que obtiene la respuesta “*tímido, modesto y reservado*”, y ante ello es que descubre su pregunta: “*¿Nunca pensó usted que era un hombre fácil de dominar?*”, y esta marcada influencia finalmente trasciende hasta transformarse en “*la influencia nacional*”.

En el texto teatral 5, los términos de carga nominal serían: “*usted*” (la madre Conchita), “*José de León Toral*” (“*él*”, “*su*”, “*lo*” y, sobre todo, “*tímido, modesto, reservado*”), “*cómo*”, “*qué idea*”, “*hombre fácil de dominar*” (“*influencia*”, “*influencia nacional*”). Aquí es más fácil deducir que el **centro de control** es el mismo que el anterior, es decir, “**influencia**”.

Así pues, la idea central del texto objeto-documento 5 sería: **La madre Conchita considera a Toral un hombre de carácter hermético, y a pesar de haber tenido muchas conversaciones con él niega haberlo influenciado de algún modo.**

En el texto teatral 5, la idea está implícita en: **La madre Conchita niega tener una influencia sobre Toral; antes bien, destina tal influencia al ambiente bajo el que se encuentra el país.**

Concluyendo, esas últimas palabras de la madre Conchita sobre la “*influencia nacional*” seleccionadas por Leñero, aunque también se mencionan en el texto objeto-documento, no serían parte de la idea principal, debido a los muchos temas que este texto contiene, es decir que el tema sobre esta influencia nacional está implícito en las negativas de la madre. En cambio, en el texto de la obra *El juicio* su presencia es más evidente, puesto que aparece inmediatamente conectada con los otros temas. Así, la última respuesta de la madre Conchita sobre la “*influencia nacional*”, “*el ambiente*” y los “*dolores que padece la patria*” contiene una gran carga dramática por el uso de referentes y lo intempestivo que resulta luego de que ella misma haya dado respuestas tan estructuradas y

de carácter negativo. Así vemos cómo el estilo de Leñero se va dibujando bajo lo activo, lo dinámico, lo sorprendente, y sobre todo, bajo aquello relacionado con referentes que aludan directamente al sistema de dominación social y político.

3. La madre de una organización criminal

Los dos últimos cuerpos de análisis textual se refieren a una parte del interrogatorio que realiza el señor Procurador a Concepción Acevedo de la Llata. El discurso indagatorio está relacionado con otros hechos que fueron descubriéndose durante el juicio, esto es, los diferentes planes y atentados para eliminar al general Obregón en los que es inculpada la madre Conchita. Las confesiones anteriores a este interrogatorio por parte de personajes como Carlos Castro Balda, María Elena Manzano y Eulogio González tienen que ver con la fabricación de bombas, la elaboración de un veneno y el atentado fallido de Celaya para asesinar a Álvaro Obregón.

Texto objeto-documento 6 (De la mañana del día 5 de noviembre)

PROCURADOR: — (1) Cuando fue muerto el **Gral. Obregón**, se aprehendió inmediatamente al **autor material** de este **homicidio**, a **José de León Toral**, y no se sabía, ni se podía saber, porque tuvo bien cuidado de ocultar todo aquello que lo pudiera identificar, **quién** era, ni si había obrado por sí, o lo había hecho por **mandato de otra persona**.

(2) Y cuando **de León Toral** fue a **denunciarla**, fue a **entregar a usted** convirtiéndose, como **él** mismo dice, en un **Judas**, no se tenía noticia de que **usted** pudiera tener una intervención, no solamente en **este asunto**, sino **en varios otros**. Y así, no se le ha buscado a **usted** para hacerla **víctima** de una **acusación infundada**, porque aunque **José de León Toral** ha sostenido aquí que **usted** solamente tenía para **él** palabras de aliento, palabras de consuelo espiritual, si hemos visto, por la **aprehensión** que se efectuó después, de **otros individuos que siguen sujetos a proceso**, que no solamente con **José de León Toral**, sino con **ellos**, tenía **usted** una intervención directa para la **comisión de delitos**. ¿Cree **usted** que sabíamos siquiera de la existencia de la **acusación por otros delitos**, ante los tribunales federales, y que la tuvo por este **mismo proceso la señorita Manzano**?
¿Cree que pudiéramos **sospechar que existiera esa señorita**?

ACUSADA: — Pues no lo sé.

PROCURADOR: — (3) ¿Cree **usted** que a la **señorita Manzano** se le llamó para que **forjara en su imaginación un complot** que habían fraguado **ella, Castro Balda, Eulogio González y usted**, para **asesinar al General Calles y al general Obregón en Celaya**?

ACUSADA: — Niego eso que dicen.

PROCURADOR: — La pregunta que le hice, voy a repetirla: ¿Cree **usted** que se **obligó a forjar ese complot, en su imaginación**, a la **señorita Manzano**?

ACUSADA: — Textual la pregunta, ¿qué si creo que se le **obligó a forjar el complot**, a **formar el complot**? Al menos yo no lo **forjé**.

PROCURADOR: — A la **señorita Manzano** se le **obligó a que dijera...**

ACUSADA: — Eso es.

PROCURADOR: — ¿Faltando **ella** a la **verdad**?

ACUSADA: — Pero si usted me dice que se **obligaba a la señorita Manzano a forjar ese complot**. No.

PROCURADOR: — ¿Usted cree que las autoridades...?

ACUSADA: — Allí está muy bien.

PROCURADOR: —...que se han encargado de la investigación de **este proceso, obligaron a la señorita Manzano a decir lo que no hubiera existido.**

ACUSADA: — No. Creo que no.

PROCURADOR: — (4) De modo que **usted cree que la señorita Manzano, al declarar, lo hizo liso y llanamente, dando todos los datos que ella creía pertinente para la averiguación.**

ACUSADA: — No lo sé.

PROCURADOR: — ¿Cree **usted** que pudiera **soñarse siquiera** que se había tratado de **matar alguna persona en Celaya**, meses antes de que fuera aprehendida la **señorita Manzano**? **No había ningún dato para eso. (5) La señorita Manzano, espontáneamente, y ya fuera de la influencia de usted, y no temiendo que fuera ella con sus palabras ni a causar daño ni beneficio, sino exclusivamente con el deseo de decir la verdad...**

ACUSADA: — No, señor. Se equivoca usted.

PROCURADOR: — **Ella denunció a usted.**

ACUSADA: — Si **ella lo dijo, lo dijo** porque sabía perfectamente que **yo** anhelaba el **martirio** y pensó: la mezclo en este asunto y le conceden **el martirio**. Así es que se equivoca usted cuando dice que **ella no creyó** hacerlo. **Creyó alcanzarme la palma** (León Torál, 181-188).

Tercer teatral 6 (Acto segundo, Cuarta Audiencia, lunes 5 de noviembre)

PROCURADOR: — (1) Cuando **Toral** la **denunció a usted**, convirtiéndose como **él mismo** lo ha dicho aquí, en un **Judas**, no se tenía noticia alguna de que **usted** pudiera tener intervención, no únicamente en este asunto, **sino en varios otros atentados...** Si **usted** está aquí, es porque **tanto Toral como los individuos** que se aprehendieron después, y que siguen **sujetos a proceso por las bombas en la Cámara de Diputados, y por el fallido plan para envenenar al general Obregón en Celaya...** todos esos **individuos** la señalaron, en sus **primeros interrogatorios**, como **la que organizó ese complot.**

MADRE CONCHITA: — Niego eso que dicen.

PROCURADOR: — Pero advierta que no es una sola persona. No fue sólo **la señorita Manzano, sino Eulogio González y Castro Balda** quienes **le denunciaron.**

MADRE CONCHITA: — (2) **Pero después se desdijeron todos.**

PROCURADOR: — En los careos con **usted**; **precisamente a causa de la gran influencia que ejerce en ellos, por su gran ascendiente.** Después de hablar con **usted** vinieron a decir “ya no es cierto”, pero todos **los detalles** que dieron en sus **primitivas declaraciones** dejan perfectamente claro que **usted fue quién ordenó y proporcionó los medios** para cometer ese **homicidio en Celaya y...**

MADRE CONCHITA: — Lo niego.

PROCURADOR: — (3) Cómo explica entonces que **la señorita Manzano**, en su **primera declaración, la haya señalado...**

MADRE CONCHITA: — Porque **ella** sabía perfectamente que **yo** anhelaba **el martirio**, y pensó: “la mezclo en este asunto y le conceden **el martirio**”. **Creyó alcanzarme la palma.**

PROCURADOR: — (4) ¿Cuando fracasó **el intento de Celaya** empezó usted a **preparar a José de León toral?**

MADRE CONCHITA: — **Voy a prepararlo a usted** para que sea **sacerdote.**

PROCURADOR: — No, señorita, no va a **prepararme para nada** distinto de lo que soy.

MADRE CONCHITA: — Pues así **tampoco he preparado** a nadie ni he tratado de **cambiar el pensamiento de nadie.**

PROCURADOR: — *Indignándose:*

¡Porque **yo no voy a pedirle consejos** como **José de León Toral!** (Leñero, 1985: 268-270).

En el párrafo (1) del texto objeto-documento 6, aclaro que el Procurador apenas ha empezado a interrogar a la acusada, por ello, a manera de introducción, empieza por mencionar que recién aprehendido León Toral, después de haber cometido el crimen, “*no se sabía, ni se podía saber*”, quién era Toral, ni si estaba coludido con algunos otros. Podemos observar, que el procurador empieza, pues, utilizando *catáforas* como la *parafrásis*: “*autor material de este homicidio*”, para después aterrizar en el *sustantivo nominal* “*José de León Toral*”. Recordemos nuevamente que la *catáfora*, según los estudios de Beaugrande y Dressler (1997), tiene el uso habitual de generar incertidumbre, y que, como consecuencia, intensifica el interés del receptor; es por ello que los licenciados que se encargan de la acusación, así como los abogados defensores, se valen de esta manera de utilizar el lenguaje. En esta pequeña introducción, entonces, el Procurador argumenta lanzando verbos en pretérito y pretérito imperfecto: “*no se sabía, ni se podía saber*”, además de un gran paréntesis mediante “*porque tuvo bien cuidado de ocultar todo aquello que lo pudiera identificar*”, y todo para mencionar a Toral por medio del referente “*quién era*” más otro referente *indirecto* hacia la madre Conchita: “*por mandato de otra persona*”.

En el siguiente párrafo del Procurador (2), se empieza a enredar todo el sentido por falta de sustantivos y exceso de referentes, hay referentes a León Toral como “*él*” y “*judas*”, así como hay referentes para la madre Conchita, como “*denunciarla*” y “*usted*”, mientras que no hay sustantivos para los referentes “*este asunto*” y “*varios otros*”, de modo que así se genera más incertidumbre y aumenta el interés de los receptores. Después de esta última frase, a partir de “*Y así*”, se complica aún más el sentido y la lectura del texto. El Procurador le dice a la madre que no se le ha buscado para hacerla víctima de una “*acusación infundada*”, sin explicar a qué se refiere directamente tal acusación, si a “*este asunto*” o a “*varios otros*”, que han permanecido también vacíos de significado; tampoco precisa a quién se refiere con la expresión “*no se la ha buscado*”, ¿quién lo la ha buscado? el pronombre “*se*” permanece vacío mientras no exista un referente. Toda la frase queda, pues, desprovista de significado: un “*alguien*” no ha buscado a la madre Conchita para hacerla víctima de no sabemos cuál “*acusación*” infundada.

En la frase que inmediatamente continúa en la secuencia, el Procurador sigue postergando la llegada al *núcleo nominal*, abre un paréntesis por medio de la *adversación*

“*aunque*” para mencionar que José de León Toral había sostenido que la acusada siempre tuvo “*palabras de aliento*” y “*consuelo espiritual*”; tenemos nuevos *tópicos*, pero no el núcleo al que se sigue encaminando el Procurador. Después utiliza como un “comentador del discurso” (Domínguez García, 2011) el *disgresor* “*sí hemos visto*”, para conectar lo anterior con otra larga secuencia, que involucra acciones desprovistas de referentes, como: “*la aprehensión que se efectuó después, de otros individuos que siguen sujetos a proceso*”, donde afortunadamente aparecen los *tópicos* “*la aprehensión*” y “*otros individuos*”, pero como meros referentes, de primera cuenta seguimos sin saber quiénes son estos sujetos ni qué tipo de proceso siguen. Después utiliza el conector “*que*” vinculado con el *disgresor* anterior “*sí hemos visto*” (si hemos visto por... –tal cosa– que...), para seguir alargando el asunto por medio del “*no solamente [...] sino*”, y decirle finalmente a la madre Conchita que ella, junto con León Toral y con “*ellos*” (sin saber quiénes son), “*tenía usted una intervención directa para la comisión de delitos*”. Al llegar finalmente al *sintagma nominal* “*intervención directa para la comisión de delitos*”, nos percatamos que es un sintagma hasta cierto punto incompleto de significado, es decir, el Procurador sigue sin decir a qué delitos se refiere, solo sabemos que hay vínculos con “*varios otros*”, “*acusación infundada*” y “*proceso*”.

La última secuencia aún no es clara, aparecen varios *términos nominales* que no han sido previamente aclarados, y algunos nuevos como la señorita Manzano. En toda la frase: “*¿Cree usted que sabíamos siquiera de la existencia de la acusación por otros delitos, ante los tribunales federales, y que la tuvo por este mismo proceso la señorita Manzano? ¿Cree que pudiéramos sospechar que existiera esa señorita?*”, primero no se entiende a quiénes se refiere con el pretérito imperfecto “*sabíamos*”, ¿a toda la corte? ¿A él? ¿A los tribunales federales? Ahora bien, el Procurador ya ha empezado a preguntar por esos “*otros delitos*” cuando ni siquiera ha aclarado cuáles son o de qué se tratan, solo sabemos que están vinculados en toda la red de transición anterior con: “*varios otros*”, “*acusación infundada*” y “*comisión de delitos*”. Luego aparece la señorita Manzano vinculada mediante otro elemento nuevo que es “*acusación*” (de “*otros delitos*”) y vinculada a la expresión: “*y que la tuvo por este mismo proceso*”, pero no es claro que es lo que “*tuvo*”, si la señorita Manzano hizo una acusación o si recibió una acusación; tampoco sabemos a qué se refiere con “*a este mismo proceso*”, si al proceso en marcha de León Toral, o a esos “*varios otros*”.

Finalmente, el presidente pregunta directamente a la acusada si ella cree –bajo todas estas consideraciones poco claras– que pudieran sospechar (sin especificar quiénes) sobre la existencia de la señorita Manzano. Con toda razón la madre Conchita solo responde: “*Pues no lo sé*”.

Ahora bien, la última pregunta del Procurador quizás nos haga dilucidar un poco todo el discurso previo. Si no sabían de la existencia de la señorita Manzano, es porque su nombre seguramente brotó durante el proceso a León Toral; además, se le vincula con “*otros delitos*”, es probable entonces que el Presidente persiga el objetivo de que sea la misma madre Conchita quien revele de qué se tratan estos actos delictivos y por ello le menciona el nombre de la señorita Manzano. Sin embargo, por el uso exacerbado de términos que solo refieren un grupo de acciones y personas concretas sin mencionar cuáles o quiénes son, es difícil seguir el *sentido* del discurso del Procurador; en este primer momento es difícil saber si la madre Conchita responde “*no lo sé*” porque no entendió, porque entendió y no lo sabe o porque entendió y por tanto es mejor decir que no lo sabe

En (3) finalmente termina por revelarse el *núcleo nominal* de los referentes “*varios otros*”, “*acusación infundada*”, “*comisión de delitos*” y “*acusación por otros delitos*”. El Procurador revela que se trata del “*complot [...] para asesinar al General Calles y al general Obregón en Celaya*”. Así también se revelan los nombres de los *referentes* “*otros individuos*” y “*ellos*”, mediante los *sustantivos nominales*: “*Castro Balda, Eulogio González y la señorita Manzano*”. Ahora bien, el uso de la ironía por parte del Procurador para expresar que el complot revelado por la señorita Manzano cuando se le “*llamó*” (a declarar) no era imaginario e implicaba a la madre Conchita, nos ayuda a despejar un poco el interrogatorio anterior. Lo que trató de explicar el Procurador desde un principio era que la madre Conchita no había sido llamada a declarar sin fundamento, sino que había declaraciones de otras personas como la señorita Manzano que implicaban a la monja en otros planes para asesinar al general Obregón; a lo que la madre se apresura a responder con una negativa. El Procurador cree repetir claramente la pregunta, pero no es así, en realidad hace una paráfrasis más objetiva, pero aún no es clara: “*¿Cree usted que se obligó a forjar ese complot, en su imaginación, a la señorita Manzano?*”. Y no es clara porque sigue hablando por medio de catáforas, empieza diciendo “*se le obligó a forjar*” aludiendo a la señorita Manzano; además, al utilizar el *pronombre* “*se*” desprovisto de referentes, no

sabemos quién se supone que la pudo obligar; esto mismo hace que la secuencia “*se obligó a forjar ese complot, en su imaginación, a la señorita Manzano*” no nos permita entender si la suposición refiere si la señorita Manzano se obligó a sí misma o si alguien más la obligó. El artículo “*a*” nos da una pista, cambiando los elementos de lugar la pregunta supone sí se obligó “*a la señorita Manzano*” a forjar el complot en su imaginación.

Las complejidades gramaticales del discurso del Procurador se ponen en evidencia cuando la madre Conchita responde: “*Textual la pregunta...*” e intenta comprender haciendo una paráfrasis de la pregunta: “*¿Qué si creo que se le obligó a forjar el complot, a formar el complot?*”, y consecuentemente niega haberlo forjado. El Procurador realiza entonces un cambio para reformular la misma pregunta: “*A la señorita Manzano se le obligó a que dijera...*”, pero la madre Conchita no lo deja terminar la frase, respondiendo por primera vez de manera afirmativa: “*Eso es*”, dice. Todo pinta para suponer que en realidad la monja nunca entendió el verdadero sentido de las preguntas del interrogatorio. Desde el principio, el Procurador, enredando el sentido semántico de sus frases por medio del uso de la sintaxis, preguntaba irónicamente a la acusada si creía que el complot declarado por la señorita Manzano era puro artificio que alguien le había obligado a imaginar. Y, ante las preguntas que claramente contienen el *núcleo nominal* “complot” y secuencias de nitidez semántica como “asesinar al General Calles y al general Obregón”, es que ella responde negativamente arguyendo explicaciones que no dan lugar a la ironía utilizada por su interlocutor, respuestas como el hecho de aceptar que la señorita Manzano fue obligada a mencionar un complot en su declaración mediante “*Eso es*”. Aunque no podemos descartar la otra posibilidad, y esta es que la madre entienda perfectamente todo lo que va cuestionando el Procurador, y que, aprovechando el enredoso uso entre la ironía y la sintaxis en su discurso, finja comprender muy poco.

Después, podemos observar que la siguiente pregunta del Procurador, “*¿Faltando ella a la verdad?*”, se vincula semánticamente con los cuestionamientos anteriores, es decir, la señorita Manzano declaró sobre el famoso complot de Celaya ante las autoridades; el Procurador, con base en la respuesta anterior de la madre, argumenta que si alguien obligó a la señorita Manzano a “imaginarse” y narrar dicho complot, entonces estaría faltando evidentemente a la verdad. Como la madre Conchita sigue sin comprender la carga semántica, o bien, finge no comprender, responde: “*Pero si usted me dice que se obligaba a*

la señorita Manzano a forjar ese complot. No.”, es decir, cómo va a faltar a la verdad si está siendo obligada. En este caso se entiende que la madre sigue sin dar lugar a la ironía utilizada por el procurador.

Atendiendo a lo que implica esta fuerte suposición, el Procurador por un momento olvida su ironía y se apresura a preguntar: “¿Usted cree que las autoridades...”, y la madre vuelve a interrumpir: “*Allí está muy bien*”; en realidad, en este momento es difícil determinar qué entendió la madre y por qué se apresuró a interrumpir; el uso de suposiciones irónicas por parte del Procurador provoca que para este momento sea difícil inferir las recepciones que tiene su interlocutora.

Así que, finalmente, el Procurador, que lo ha enredado todo, continúa su discurso, esta vez de manera clara y contundente: “[¿cree que las autoridades] que se han encargado de la investigación de este proceso, obligaron a la señorita Manzano a decir lo que no hubiera existido[?]”. Incluso cuando la pregunta es un poco más objetiva, es difícil dilucidar qué entendió la madre Conchita para responder: “*No. Creo que no*”. Por un lado, la respuesta no corresponde con sus respuestas anteriores; por otro, al no entender bien qué quiso decir con “*Allí está muy bien*”, es difícil determinar hacia dónde están yendo sus respuestas. Puede ser que haya comprendido lo comprometedor que sería declarar que las autoridades hayan obligado a alguien a declarar algo, puede ser que haya dado cuenta de lo absurdo que es contradecir la declaración existente de la señorita Manzano, puede ser incluso que no haya entendido la pregunta. Lo más seguro, aludiendo a dos respuestas anteriores, es que haya realizado el siguiente razonamiento: si ya dije que no hay complot, entonces es imposible que se obligue a alguien a hablar de algo que no existe, por lo tanto “*No. Creo que no*”.

Así, en (4) el interrogatorio empieza a tomar otro rumbo, el Procurador aprovecha inmediatamente la última respuesta de la madre Conchita para aclarar “si la señorita Manzano no se lo había imaginado o no había sido obligada a imaginárselo, entonces todos los datos sobre el complot serían correctos”. Evidentemente a la madre Conchita no le queda más que responder con un: “*No lo sé*”; de hecho, responder así implica no estar enterada de todos esos datos sobre *núcleo nominal* “el complot”. En su siguiente párrafo, el Procurador, mediante el uso de un razonamiento lógico, refiere a la madre que no había manera de conocer los atentados de Celaya antes de la declaración de la señorita Manzano;

este razonamiento finalmente guarda un sentido de *paráfrasis* con sus preguntas anteriores: supuestamente, “nadie pudo obligar a la señorita Manzano a imaginar algo que ella misma fue a declarar”.

En (5), el procurador continúa hablando de la declaración de la señorita Manzano, pero ahora haciendo *presuposiciones* sobre la declaración, o, mejor dicho, interpretaciones que no le corresponden, como: “*espontáneamente [...] fuera de la influencia de usted y no temiendo que fuera ella con sus palabras ni a causar daño ni beneficio [...] con el deseo de decir la verdad [...]*”, pues de ningún modo utiliza un referente en primera persona para que se entienda que esto es una interpretación que él realiza, sino que describe la situación como si fuese la señorita Manzano quien lo dice. Por eso la madre Conchita se apresura a responder; de hecho, puede ser que su principal motivación haya sido la aparición del ya mencionado *sujeto nominal*: “*la influencia*”. “*No, señor. Se equivoca usted*” dice la acusada, interrumpiendo al Procurador. Tal vez es la interrupción lo que lleva al Procurador a decir de manera tajante y sin catáforas o enredos sintácticos: “*Ella denunció a usted*”, haciendo de esta frase todo un *núcleo nominal*.

La madre Conchita responde utilizando el condicional “*si*” para elaborar un razonamiento mental: “*si lo dijo...*” (lo cual implica también que pudiera no haberlo dicho) “*lo dijo porque sabía perfectamente que yo anhelaba el martirio y pensó: la mezclo en este asunto y le conceden el martirio*”. Nótese que la madre Conchita emplea el mismo recurso del Procurador, presupone algo que no le corresponde en relación con las intenciones de la señorita Manzano; incluso, utiliza el pretérito en tercera persona, “*pensó*”, para después hablar en primera persona como si ella fuera la misma Manzano: “*la mezclo en este asunto y le conceden el martirio*”, y dentro de esta frase utiliza “*le*” para referirse en tercera persona a ella misma (la madre Conchita). Así, aparecen también nuevos elementos de una gran carga ideológica: “*el martirio*” y “*la palma*”.

Antes de ser interrumpido, el Procurador había mencionado: “*no temiendo que fuera ella con sus palabras ni a causar daño ni beneficio*”; por ello la madre Conchita responde a esta suposición –por medio de una *relación extensional*– con otra suposición: “*se equivoca usted cuando dice que ella no creyó hacerlo. Creyó alcanzarme la palma*”.

En **el texto teatral 6** vemos otro tipo de sintaxis, debido al uso de las macrorreglas. Particularmente en esta parte del juicio, a diferencia de las anteriores, Leñero tuvo que

adaptar varios argumentos sin cambiar mucho el sentido original, debido tal vez a la complejidad gramatical del Procurador para expresarse durante el interrogatorio a la madre Conchita.

Así, en (1) Leñero si *selecciona* toda la primera parte del primer argumento del Procurador, pero a partir de la expresión “*Si usted está aquí...*”, prácticamente hace uso de la macrorregla *construir o integrar*, ya que arma el párrafo entero para que sea legible y objetivo, aunque resume y añade acusaciones que se dan en otros momentos del interrogatorio y no precisamente en este. Por lo tanto, Leñero *omite* las expresiones catafóricas del Procurador, así como los párrafos donde ironiza sobre la declaración de Manzano y solo añade como responsables de las acusaciones a Eulogio González y Castro Balda. Mantiene los *núcleos nominales* “atentados” y “complot”, pero aparecen otros *tópicos* como “envenenar” y “las bombas”, que en el documento original se mencionan mucho más adelante y no en este primer momento.

En (2) Leñero continúa *construyendo e integrando* a partir de otras secuencias textuales. El Procurador, de un modo mucho más legible que en el texto original, le dice a la madre Conchita que no solo Manzano sino también los demás la han denunciado. La frase “*Pero después se desdijeron todos*” de la madre Conchita es mencionada mucho más adelante en el documento original, y de hecho respondida por el Procurador aún más adelante en ese mismo documento.

Leñero prácticamente tuvo que haber buscado la manera de adaptar y prácticamente situar los momentos por temas. En esta parte (2), donde el punto principal es “la acusación sobre otros atentados”, se estiman más de 12 cuartillas en las actas originales, y allí se vinculan dichos atentados con el asesinato del restaurante La Bombilla. En el texto teatral, el tema ocupa una cuartilla y media aproximadamente, construido e integrado por breves fragmentos de las 12 cuartillas originales.

Retomando el análisis del texto teatral, en (2) podemos observar que aparece de nuevo el sustantivo nominal “la influencia” en: “*a causa de la gran influencia que ejerce en ellos, por su gran ascendiente. Después de hablar con usted vinieron a decir ‘ya no es cierto’*”. Y luego el Procurador prosigue proporcionando los detalles que dieron los implicados en sus primeras declaraciones, de manera que se incluyen elementos que no habíamos visto en el pasado texto objeto-documento: “*usted fue quien ordenó y*

proporcionó los medios para cometer ese homicidio en Celaya y...”; la madre Conchita interrumpe nuevamente (Leñero conserva, pues, el modo de interrumpir de la monja) negando los hechos.

En (3) Leñero hace uso de la macrorregla *generalizar* para construir con otras palabras el asunto relativo a la declaración de la señorita Manzano, y *selecciona* del documento original la respuesta de la madre Conchita, conservando los elementos “*el martirio*” y “*la palma*”.

La última parte (4) en el texto teatral 6, que originalmente está casi al final del tema concerniente a los atentados en el juicio original y por lo mismo no aparece en el texto objeto-documento 6, la conservé para enfatizar la astucia de la madre Conchita para responder, astucia que ya se había venido observando y que en esta última parte termina por provocar el desconcierto y la exasperación del Procurador. El hecho de que la madre Conchita interfiera el interrogatorio con un *tópico* nuevo como “prepararlo para ser sacerdote”, interviniendo además directamente a la persona del Procurador, provoca no solo el desconcierto, sino además el desvío de atención hacia el punto principal. Por medio de *paralelismos*, que Leñero ha seleccionado cuidadosamente, podemos observar que las diferentes conjugaciones del primer infinitivo “*preparar*” son las estructuras sobre las que se construyen los paralelismos que llevan a la madre a construir un razonamiento lógico: “si no puedo prepararlo a usted para algo que no es, entonces tampoco puedo preparar a Toral para ser asesino”.

Los puntos principales del texto objeto-documento serían los siguientes:

- 1) Recién muerto Obregón, no se sabía bien quién era Toral y si había obrado solo.
- 2) La madre Conchita es acusada de intervenir en otros delitos, junto con León Toral y otras personas.
- 3) Se afirma que tales delitos, declarados por la señorita Manzano, tratan del complot fraguado por ella, Eulogio González, Castro Balda y la madre, para asesinar a los generales Calles y Obregón en Celaya.
- 4) El Procurador dice que los atentados de Celaya son ciertos, puesto que, antes de la declaración de Manzano, no se tenía ningún dato de ellos.
- 5) El Procurador, desde el lugar de Manzano, denuncia a la madre Conchita como autora de los atentados y como persona influyente en ella. La madre Conchita,

desde el lugar de Manzano, dice que esta última hizo la declaración para conseguirle la palma del martirio.

Del texto teatral 6 pueden resumirse los siguientes puntos importantes:

- 1) Se acusa a la madre Conchita como la organizadora de varios delitos, en los que se incluyen la muerte de Obregón en La Bombilla, el plan de envenenarlo en Celaya y las bombas en la Cámara de Diputados.
- 2) La señorita Manzano, Carlos Castro Balda y Eulogio González acusaron a la madre Conchita, pero después de hablar con ella se desdijeron de lo dicho; por lo tanto, el procurador le imputa a la monja tenerlos bajo influencia.
- 3) La madre Conchita argumenta haber sido acusada con el objetivo de que pudiera alcanzar la palma del martirio.
- 4) La madre Conchita razona que, si no puede preparar al Procurador para ser sacerdote, tampoco pudo preparar a León Toral para ser asesino.

Podemos ver también que en ambos textos los términos de carga nominal son varios y tienen cargas ideológicas significativas; muchos provienen del lenguaje judicial y se conectan con hechos y acontecimientos. Por lo tanto, esta vez los organizaré como una red sintagmática nominal para analizar de qué manera los elementos giran alrededor del centro de control de la red. Empezaré por el **texto objeto-documento 6**.

Así, tenemos primero a “José de León Toral” referido como “Judas” y “autor material” del “homicidio” donde el “Gral. Obregón” es “muerto”, por lo cual se lleva a cabo “este proceso” (“este asunto” y “mismo proceso”), donde Toral fue a “acusar” (“denunciarla”) a la madre Conchita (“usted”), quien no es “víctima” en vano, pues por la “la aprehensión” (“proceso”) de “otros individuos” (“la señorita Manzano”, “Castro Balda y Eulogio González”), se tiene conocimiento de “**un complot**” (“varios otros”, “acusación infundada”, “comisión de delitos”, “otros delitos”), que básicamente consistía en “asesinar al General Calles y al general Obregón en Celaya”, y que tiene otras resonancias en “forjar el complot”, “formar el complot”, “no lo forjé”, “forjar ese complot”, “los datos”, “matar alguna persona en Celaya”. Se cuestiona entonces a la madre Conchita si cree que a “la señorita Manzano” (“señorita”, “ella”) se le “obligó a forjar” “en su imaginación” (“Forjara en su imaginación”, “obligó”, “se le obligó a que dijera”, “se obligaba”, “obligaron”) a proporcionar “los datos” (**el complot**) en el

momento de realizar su “Acusación” (“*dando todos los datos*”, “*fuera de la influencia*”, “*no temiendo*”, “*causar daño ni beneficio*”, “*denunció a usted*”), y por lo tanto, faltara con ello a “*la verdad*” (“*sospechar que existiera*”, “*soñarse siquiera*”, “*decir lo que no hubiera existido*”, “*lo hizo liso y llanamente*”, “*decir la verdad*”, “*ella lo dijo*”, “*no creyó hacerlo*”). La madre argumenta que con esta “acusación” (“**el complot**”) la señorita Manzano “*creyó*” (“*la verdad*”) alcanzarle “*el martirio*” (“*la palma*”).

Podemos ver que tanto “el complot” como “forjara en su imaginación” son los elementos que más resonancia tienen; sin embargo, el segundo depende ideológicamente del primero. Por lo tanto, el **núcleo nominal** de toda la macroestructura es **el complot** (asesinar al General Calles y al general Obregón en Celaya).

En el texto teatral 6, algunos elementos cambian y se agregan otros, para ello veamos cómo queda la red sintagmática nominal.

Tenemos que la madre Conchita (“*usted*”, “*gran ascendiente*”, “*gran influencia*”) está presa no solo porque “*Toral*” (“*Judas*”, “*el mismo*”) la “**denunció**”, sino porque otros “*individuos*” (“*sujetos a proceso*”, “*esos individuos*”, “*no es una sola persona*”, “*la señorita Manzano*”, “*Eulogio González y Castro Balda*”, “*ellos*”) también “**le denunciaron**” (“*señalado*”) por su intervención en “**varios otros atentados**” (“*organizó ese complot*”, “*las bombas en la Cámara de Diputados, y por el fallido plan para envenenar al general Obregón en Celaya...*”, “*los detalles*”, “*homicidio en Celaya*”, “*fracasó el intento de Celaya*”). A pesar de que luego todos “*Ellos*” (“*individuos*”) se desdijeron, en sus “*primeros interrogatorios*” (“*primitivas declaraciones*”, “*primera declaración*”), dice el Procurador que es claro que ella fue “*quien ordenó y proporcionó los medios para cometer ese homicidio en Celaya*” (“**varios otros atentados**”). La madre Conchita aclara que la señorita Manzano la señaló (“*señalado*”, “**denunciaron**”) porque pensaba que podría alcanzar “*el martirio*” (“*la palma*”). Finalmente, aclara que no pudo haber “*preparado*” (“*preparar a José de León Toral*”, “*prepararlo a usted*”, “*prepararme para nada*”, “*tampoco he preparado*”, “*cambiar el pensamiento de nadie*”) a León Toral para matar a Obregón.

En este texto es difícil dar con el centro de control, pues se abordan varios temas que tienen numerosos referentes: “*individuos*”, “*varios atentados*”, “*denunciaron*”, “*el*

martirio” y *preparado*” son los de mayor carga; ahora bien, los tres primeros pueden sintetizarse, mientras que “el martirio” y “preparado”, aunque no se relacionan tan directamente con los primeros, surgen como una consecuencia de esos temas. Si “el martirio” fuera centro de control, estaría muy desvinculado de toda la primera parte, al igual que “preparado”. Por lo tanto, el **centro de control** se encuentra en “varios atentados” y “denunciaron”, que contienen cargas semánticas similares, es decir, la “**denuncia por varios atentados**”.

Si comparamos de nuevo el análisis de ambos documentos, veremos que, a pesar de tener una extensión similar, en el primero abundan los referentes hacia los núcleos nominales, el centro de control es uno y se cifra fácilmente, mientras que en el texto teatral 6, Leñero abunda en menos referentes pero incluye varios núcleos nominales, aludiendo a varios temas juntos. Así pues, mientras el texto original, que proviene de un evento oral verdadero, se detiene en reflexiones y búsquedas para obtener pruebas contundentes, en el segundo texto el autor busca dinamismo y objetividad en lo ya reflexionado.

El texto del objeto-documento 6 puede resumirse en **La acusación de la señorita Manzano a Concepción Acevedo por participar en el complot de Celaya, para lo cual la madre argumenta que Manzano solo lo hizo para conseguirle la palma del martirio.**

El texto teatral 6 se resume en: **La acusación a Concepción Acevedo de participar en varios atentados (el de Celaya y la elaboración de bombas), que la madre respondió argumentando haber sido acusada para poder conseguir la palma del martirio; el procurador deduce que tras fracasar lo de Celaya fue que empezó a preparar a León Toral.**

III. UN, DOS, TRES POR LA VERDAD ESCONDIDA

Así pues, a lo largo de este capítulo he podido estudiar tres momentos concernientes al proceso de la madre Conchita como autora intelectual del asesinato de Álvaro Obregón, basándome en los cuerpos textuales que se corresponden entre el objeto-documento y la obra teatral *El juicio*. Las teorías de Van Dijk, sumadas a las de Beaugrande y Dressler, han sido una herramienta metodológica para analizar cómo se organiza y cómo se transforma el discurso de un texto a otro. Así, podemos ir concluyendo que el texto del objeto-

documento, por provenir de un evento de la oralidad y ser un proceso judicial, se desarrolla con base en argumentos que redundan y retoman las ideas expuestas, de ahí el remarcado uso de referentes; por lo tanto, en estos tres textos los momentos centrales giran alrededor de eventualidades de un valor más discursivo, en torno a lo que se dice o argumenta; mientras que en el texto teatral se recurre a pocos referentes, se sintetizan los temas, se vacila poco, se eligen los momentos dramáticos, se escalonan las acciones, se descubren las verdades una a una en los interrogatorios; el discurso es, pues, dinámico, es expresivo, es dramático, es un discurso activo. Para construirlo, el autor habrá prescindido de muchos momentos significativos, pero a cambio utilizará un lenguaje que pueda ser casi perfectamente entendido por cualquiera. La reflexión en la obra teatral no consiste en ir atando los cabos de las diversas secuencias lingüísticas, sino en ir atando los cabos de las acciones que propiciaron que todos estuvieran reunidos allí, en ese juicio, denunciándose unos a otros, o bien, cubriéndose mutuamente las espaldas.

No se reunieron pruebas suficientes durante el juicio para inculpar a Concepción Acevedo de la Llata por la autoría intelectual del asesinato de Obregón, y lo interesante de analizar estos cuerpos discursivos estriba en el hecho de que ella fue condenada a veinte años de prisión en el penal de las Islas Marías prácticamente por haber pronunciado una frase a León Toral días antes de que este cometiera el crimen. *La gota de agua en la copa* llena no solo mandó al general a la tumba, sino a la monja al destierro. La verdad de la famosa “influencia” de la madre Conchita en Toral, o el “amorío” entre ambos acusados, o el complot para preparar los atentados en contra de Obregón y Calles, o la fabricación de bombas, o si todos querían conseguir el martirio, en realidad son meras verdades a medias que nos ayudan a vislumbrar entre las líneas, a mirar entre cortinillas la silueta de un sistema de gobierno opresor que prohíbe la libertad de culto y provoca una guerra cristera, apropiándose además de los hábitos religiosos, para formar una Santa Inquisición que manda a la hoguera a cualquiera que trate de pronunciar una frase de muerte contra la autoridad, una autoridad que se ha reelegido después de haberse promulgado un “sufragio efectivo, no reelección”, y que no pronuncia frases de asesinato, sino que asesina a sangre fría a todo aquel que vaya en contra de las máximas de la Revolución.

Por medio del análisis vemos a una mujer que, como señaló Leñero (2012: 108) alguna vez, se defiende como una leona, y agrego yo, con toda la genialidad y la astucia de

una guerrera sumida en un profundo conflicto. Más allá de los hábitos, la madre Conchita, a diferencia de Toral, no recurre a asuntos teológicos, sino que recurre a la razón, a jugar el mismo juego que sus interlocutores, que sus inquisidores; luce como una hembra ampliamente traicionada a la que el martirio en realidad no parece sentarle bien. Es, pues, una mujer que ha tenido que fabricarse una imagen de sí misma para conseguir su propia salvación, pero que también tiene el valor de amalgamar los hechos y denunciar las verdades que muy pocos se habrían atrevido a increpar: *“No, señor Juez, no mi influencia, fue la influencia nacional, los dolores que padece la Patria. Él lo ha dicho: fue el ambiente el que lo obligó a pensar así”*. Así pues, la vemos erguirse como una mujer cuya exacerbada seguridad nos hace dudar si dice la verdad o si solo está mintiendo, si participó o no en los atentados, si está coludida o no con Calles, si dio instrucciones o no a Toral, si está con moros o cristianos; lo único cierto es que se ha dado cuenta de cuál es el juego, y apuesta en él su libertad misma.

Por medio del análisis del proceso de la madre Conchita, vemos a una Procuraduría oscura que se enreda en sus propios argumentos y a la cual Leñero prácticamente ha tenido que salvar la vida para hacer legible su discurso. Descubrimos a un Procurador que insiste en determinar una “decidida influencia” de Concepción Acevedo en Toral y en otros individuos, así como una participación en diversos atentados, pero que no se ocupa en levantar un dictamen de peritos balistas; tal vez se trataba de un Procurador también de “decidida influencia”.

En el documento original, se narran también los largos días en que Toral fue sometido a una tortura verdaderamente inhumana, después de la cual terminó revelando el nombre de la madre Conchita por el hecho de haberle comentado la famosa frase. Cualquiera podría reflexionar, al igual que Toral: “esa frase la pronunciaron muchísimos, y desde hace mucho tiempo. En ese caso, habría que procesarlos a todos” (León Toral, 120).

Así pues, el proceso de la madre Conchita se distiende como forzado; ni lo que dijo, ni lo que hizo la podrían inculpar como autora intelectual del asesinato de Obregón. En caso de ser verdaderas las confesiones de María Elena Manzano, Castro Balda y Eulogio González, ¿no haría falta realizar otro juicio para ello? El texto de Leñero abre la puerta a esta y otras interrogantes. Si la frase de la madre Conchita fue la gota de agua en la copa llena, habría más bien que indagar qué tipo de agua la dejó al tope.

CONCLUSIONES

En la primera página de la obra de teatro *El juicio*, puede leerse un epígrafe de Arthur Miller que dice: “Casi siempre, los que conocen la verdad no la dicen, y los que dicen la verdad no la conocen” (Leñero, 1985: 217). Aún al escribir estas líneas, me sigo preguntando una y otra vez por la culpabilidad de las personas implicadas en el asesinato del general Álvaro Obregón.

A la Segunda Jornada de Teatro, que tuvo lugar en la Universidad Complutense de Madrid en diciembre de 2014, asistieron dos renombrados dramaturgos españoles, Ignacio Amestoy y Jerónimo López Mozo, ambos contemporáneos de Vicente Leñero y autores también de obras de teatro documental entre las que se encuentran sendas versiones sobre la destrucción de Guernica. Y uno de los puntos más destacados durante dicho evento en torno al Teatro Documental fue precisamente su misión como revelador de verdades en torno al acontecimiento, de allí que para su estructuración este teatro deba apearse a documentos reales y probatorios, mientras que la ficción, se mencionó, debía constituir un rasgo mínimo en su composición.

Sin embargo, como la verdad es algo ontológicamente difícil de descifrar, pues antes cabría preguntarse ¿la verdad para quién?, he preferido argumentar a partir de las versiones que sobre los hechos mismos se realizan. En la obra de Vicente Leñero, se exponen los testimonios mediante un aparato crítico y artístico, realizando con ello una primera jugada; la siguiente nos corresponde a los receptores, quienes observaremos, indagaremos, ignoraremos o resolveremos. La jugada para decidir algún tipo de verdad sobre esta versión de los hechos nos concierne pues a nosotros.

Al filo de esta recta final, aún no puedo revelar la verdad sobre quiénes estaban realmente implicados en la muerte de Obregón, ni el misterio de los diferentes disparos que lo impactaron, o si el organismo eclesiástico y el gobierno de Calles estaban coludidos en el atentado, o si la madre Conchita estaba a cargo de la organización criminal. Pero mediante el análisis del discurso de lo que se dijo y no se dijo durante el juicio y lo que Leñero seleccionó para la obra de teatro, se revelan un sinnúmero de hechos que, más allá de estas verdades, revelan acciones y procedimientos que modificaron el rumbo de la historia, y que hablan de un sistema de justicia corrupto y asesino que permaneció resonante a lo largo de todo el siglo XX.

Así pues, en la primera parte de este trabajo pudimos percibir en Vicente Leñero a un autor activo y crítico, un dramaturgo ampliamente censurado por llevar a cabo la tarea de revelar no precisamente una serie de verdades, sino una serie de hechos a los que él mismo ha otorgado un sentido por medio de la ficción y basándose en su propio criterio de verdad y realidad, sentido que además coincide apegadamente con las eventualidades de lo real, gracias al uso del objeto-documento. Leñero es un escritor y un periodista único que encontró la manera de amalgamar y enriquecer su experiencia haciendo uso de todas las herramientas que estaban a su alcance; de este modo es que pudo recorrer caminos que para su propia época aún resultaban intransitables. Ni los ofrecimientos para remunerar su economía o su propia tranquilidad familiar pudieron hacerlo desistir de la ruta que ya había elegido. Leñero va caminando a base de desafíos, pero, al contrario de aquel que se arroja lleno de bravura y mero impulso, él espera pacientemente el momento de lanzar la estocada; de este modo, mientras estudia ingeniería se dedica a escribir, resolviéndose por esta última actividad, con lo que desafía los deseos de su padre; así desafía después el mundo de la ingeniería y la albañilería, desafía a la institución católica, al sistema gubernamental; incluso, desafía al mundo intelectual al no encajar en cierto estilo de vida; finalmente, desafía a la misma autoridad, aquella que le suplica no publicar, no estrenar, no hablar de la verdad.

Pero lo oculto es puesto a la luz. En la obra *El juicio*, Leñero conseguirá todos los documentos a su alcance, no sólo las actas taquigráficas sino todas aquellas publicaciones que hasta el momento se hayan escrito sobre el asesinato de Álvaro Obregón y sus responsables. Sin embargo, se abstiene de entrevistar a la madre Conchita antes de escribir, para qué permearse de una versión que quizás no le corresponde, ya había decidido. Al igual que él, mi tarea con este trabajo también se vio libre de las decenas de versiones existentes sobre el asesinato de Álvaro Obregón, para elegir sólo una, la de Leñero, y como él, indagar en el documento más vasto.

Leñero se atrevió con un tema tabú, nos dice Juan José Arreola, como lo he recordado en el primer capítulo. A tres años de la matanza del 68, Arreola tuvo razón en indagar qué pasaría entonces si a alguien se le ocurriera llevar estos hechos al cine o al teatro; la respuesta ya la conocemos, así como conocemos los procedimientos que se han seguido en este país cuando un periodista habla más allá de lo permitido, cuando un grupo

activista lleva a cabo actos de denuncia, cuando un ciudadano reclama para sí apenas lo que es justo, cuando el muro levantado por el discurso oficial es abatido.

Si el teatro, como disciplina artística, es una de las actividades que muchas veces ha sabido responder a una serie de injusticias marcadas por los grupos que han detentado el poder a lo largo de la historia, el teatro de Leñero no es la excepción: en su obra se distinguen claramente los diferentes bandos políticos, así como se distingue también el grupo oprimido de aquel otro organismo que utiliza el poder para su propio beneficio. En la obra *El juicio*, el poder es presentado en forma de discurso, y este poder le pertenece claramente al sistema de justicia que decide los modos y argumentos mediante los cuales los acusados serán enjuiciados y encontrados culpables. A pesar de que León Toral y la madre Conchita utilizan admirablemente el discurso, el primero para acusarse a sí mismo como mártir y la segunda para expropiarse de toda culpa, ninguno de los dos ganará en el alegato; el trono triunfal ya había sido ocupado años antes por el discurso posrevolucionario oficial. No importará que el licenciado Sodi emita un discurso convincente y justo por medio de argumentos veraces y llenos de cuestionamientos para el sistema opositor. El texto ya estaba escrito.

Ahora bien, el objeto-documento por sí mismo no es la clave, es el testimonio y es la historia fiel de los hechos, y por sí mismo constituye un valioso documento histórico que puede ser utilizado para varios fines, pero su lectura objetiva, su transformación y resignificación en la obra de teatro es lo que le otorga nuevas dimensiones y nuevos alcances como material subversivo, en tanto que trasciende su propia época y es capaz de instalarse no solo en los años setenta, sino ahora mismo. Los ecos argumentativos, la polifonía, han convertido el documento en una pieza de denuncia, en la que se pueden proyectar un sinnúmero de hechos reales, marcados por el sistema judicial mexicano que a lo largo de los casi cien años transcurridos desde el gobierno de Calles ha permanecido emitiendo fallos injustos y muy poco claros.

Así pues, hemos podido ver cómo el objeto-documento, mimesis del hecho real, se ha resignificado como signo, ha trascendido como material intertextual y se compone en sí mismo por una dosis de realidad y otra de ficción dentro de la obra de teatro. *El juicio* se despliega entonces como una obra documental única, y más allá de coincidir con las tesis del teatro documento de Weiss, el teatro de Leñero coincide con la realidad de su propio

contexto. Difícil es hablar de una sola tipología de teatro documental, cuando nuestra propia época actual está matizada por la presencia de hibridaciones, cruces y fronteras entre varias disciplinas y cuando esta situación es ya un asunto común y propio del dominio artístico. El teatro documental de nuestros tiempos se distiende como un espacio abierto entre lo real y el imaginario, entre las relaciones que guarda el autor con el receptor, el actor con el personaje histórico y el documento con el argumento; es un evento que puede comenzar por la biografía personal resguardada en la foto, la carta o el objeto, y extenderse a la historia de una nación, a la versión taquigráfica de un hecho, al texto inexplorado de algún autor desaparecido, a la memoria colectiva del testimonio vivo; su variación en el estilo lo coloca entre el discurso de un sujeto conocido y otras veces desconocido, entre la espacialidad del acontecimiento, del hecho extravagante, del evento absurdo, del hecho abrupto. Según Bravo Elizondo (1982: 202), el Teatro documental en América Latina dramatiza buscando su propia identidad, es un teatro necesario para el contexto de algunas naciones, pues en él se refleja un mundo perturbado por razones históricas, políticas, religiosas y económicas; es un teatro erguido no en la tragedia individual sino en el contexto colectivo, en la cotidianidad misma de hecho concurrido.

La obra *El juicio* de Vicente Leñero se identifica, pues, con diferentes formas estilísticas, pero también se escurre de ellas, realista, mimético, moderno, sígnico, intertextual, político, histórico, brechtiano, periodístico, documental; la obra finalmente nos muestra su discurso, dotando sus formas de composición y sentido. Es así que en la segunda parte de esta investigación podemos percibir la historia (fabula) misma por medio de sus voces discursivas, desplegándose de este modo los argumentos que invitan a la cuestión, al juego del espectador, del receptor, del analista, mi juego.

En base a las teorías del discurso localizamos varios asuntos sin resolver dentro del juicio. En el tercer capítulo, es ignorada la petición del licenciado Sodi de retirar la pena de muerte a León Toral, pues su acto, por constituir un delito de carácter político social, debería estar bajo el amparo del artículo 22 de la Constitución; las mismas garantías constitucionales prohibían la pena de muerte por delitos políticos en 1928. Sin embargo, los delitos de Toral y la madre Conchita fueron calificados por la Procuraduría como delitos de orden común. Y esto no termina de ser congruente con todas aquellas partes discursivas de la Procuraduría, misma que acusa a la agrupación católica de estar dirigida por la monja y

de preparar diferentes atentados contra Calles y Obregón, acciones para las cuales se confeccionaban las bombas y se preparaba un veneno. Todos estos actos delictivos, argumenta Sodi al final de la obra, son preparados por una agrupación contra el gobierno, y tienen por lo tanto un carácter evidentemente político. Pero sus argumentos fueron completamente ignorados.

En este capítulo vemos también la evidente seguridad de la que gozaba León Toral para cometer el crimen. En el anexo gráfico, se encuentra una copia del dibujo que Toral hizo de Obregón, y podemos verificar cómo había una sobrada firmeza en el trazo; gracias al análisis sobre género y registro del discurso, pudimos pues analizar cómo Toral, de cierto modo inconsciente, prácticamente se vanagloria de guardar tanta precisión en las acciones antes de cometer el crimen; este es casi una obra maestra que lo llena de orgullo. El hecho mismo de relatar paso a paso los procedimientos lo convierten en una especie de escritor en potencia. Por ello es que Leñero escribió con este material un thriller de suspenso que nunca llegó a la pantalla.

En el objeto-documento, la confesión de Toral desde el momento en que empezó a concebir el crimen para luego darse a la tarea de perseguir a Obregón y finalmente asesinarlo es una descripción de más de quince cuartillas donde los hechos están relatados con una minuciosidad exacerbada que en efecto dan para una novela entera. Dentro de este relato, así como en el texto transcrito en el tercer capítulo, podemos observar los momentos de duda del asesino, plagados también de imaginación, reflexión y cierto toque místico, que terminan por permearle de una seguridad impresionante, que mantuvo para ejecutar el crimen, para aceptar su propia muerte, e incluso para aceptar la tortura a la que fue sometido.

Las horas de tortura que Toral padeció luego de ser aprehendido son también detalladamente descritas en el documento original. El acusado cuenta cómo, con la intención de que revelara su nombre completo y el de sus cómplices, fue llevado primero a un cuartito donde lo colgaron de las manos y de los pies, de manera que la presión de las sogas le produjo un dolor terrible; un rifle 30-30 de doble cañón que se le clavaba en el cuerpo servía como apoyo –no explica cómo. Una vez colgado, lo balancearon y le estuvieron dando giros, haciendo más doloroso el procedimiento, mientras le hacían las primeras preguntas que no contestó. Después lo tiraron al piso y procedieron a colgarlo de

los pulgares hasta que casi perdió el conocimiento, lo dejaron entonces “descansar” mientras lo golpeaban en la cara con cuerdas y correas; también lo levantaron varias veces de los testículos. Finalmente, lo colgaron del pecho con una cuerda muy delgada, de modo que sintió asfixiarse, y así permaneció varias horas mientras le apagaban cerillos en la cara; al final otra persona se colgó de él para hacer más peso. Cuando lo bajaron a mitad de la madrugada, lo martirizaron seis horas más con preguntas, golpes y amenazas familiares. Toda esta descripción sintetizada es relatada por Toral detalle a detalle, guardando las palabras, los padecimientos y terribles dolores que le acompañaron en un tiempo que parece transcurrir muy despacio. En la obra de teatro, Leñero reserva para estos momentos una escena muy corta donde Toral aparece colgado mientras lo interrogan con gritos, y él solo se limita a responder, como en el objeto-documento: “¡Me llamo Juan, obré solo!”.

León Toral es, pues, un personaje en toda la extensión de la palabra; está preparado para su destino, y por ello Leñero construye su síntesis enmarcando al personaje en la acción, pero conservando muchos de sus sobrados momentos de diálogo interno y reflexión, sobre todo aquellos que tienen que ver con la situación de un país que comienza a construirse a base de imposiciones y leyes poco razonables.

En el cuarto capítulo llegamos a la cumbre del absurdo: la Procuraduría no creyó necesario levantar un dictamen de peritos balistas, a pesar de existir razones que lo demandaban, entre ellas, las heridas de diámetro distinto que presentó el cuerpo de Obregón, así como la forma de disparar de Toral. Pero lo que debería resultar una respuesta congruente a las indagaciones del licenciado Sodi se vuelve una discusión entre la Procuraduría y la defensa del acusado, sobre las responsabilidades, los procederes y las imputaciones de uno hacia otro, de manera que el tema principal termina disolviéndose en la nubosidad de otras presuposiciones, y finalmente es interrumpido por el Juez bajo pretexto de haber finalizado la audiencia. El tema no vuelve a ser retomado jamás.

En la obra de teatro Leñero reseña muy brevemente la discusión entre la Procuraduría y la defensa, de modo que se deja percibir lo más importante: el hecho de no creer necesario el dictamen de peritos balistas, una breve discusión sobre la situación donde se mencionan las suposiciones de otros responsables de la muerte de Obregón y el oscuro de una escena sin solución.

En el último capítulo se percibe un discurso más intrincado aún. Con la presencia de la madre Conchita aparecen nuevos elementos acusatorios, pero ni las preguntas directas del Presidente ni el enredoso juego del Procurador logran disuadir a la madre de negar su decidida influencia sobre Toral y su participación como el cerebro de una organización criminal. Gracias al análisis del discurso, podemos esclarecer muchos procedimientos puestos en la mesa. El Procurador en el cuarto capítulo había mencionado que era necesario no perder el tiempo en asuntos secundarios como la ausencia de peritos balistas; sin embargo, en esta parte pierde irremediablemente el tiempo tratando de inculpar a la madre en una serie de sucesos que, aunque tienen que ver con su responsabilidad en el crimen, corresponderían a otro juicio.

Pero lo que realmente se deja ver con claridad en esta última parte es el conflicto político que está ocurriendo detrás de este juicio; mediante los argumentos de ambas partes, se evidencia la presencia de un sector de la población, la de los llamados “cristeros”, que recurren a atentados dinamiteros y a otra serie de medidas activas para presionar al gobierno a retirar las medidas extremas que constitucionalmente atentan contra la libertad de culto. En un país donde mucho más de la mitad de la población es cristiana, el hecho de hacer reformas en la constitución de 1917 que terminen por perseguir, condenar y fusilar a curas y creyentes, confirma que los poderes legislativo y judicial están en manos de un pequeño grupo, y que de ninguna manera las decisiones son tomadas para beneficio del pueblo.

Llegados a este punto, la justicia se encuentra, pues, extirpada de su punto medio. Por ello es que el licenciado Sodi reclama un amparo por delitos políticos: ¿cómo puede un sistema asesino hablar en aras de la justicia cuando se ha abierto paso por medio de la masacre y no de la razón? Estas son las aguas que llenaron al tope el vaso de León Toral y que han continuado esparciéndose como sangre en las calles de Tlatelolco, en las de ciudad Juárez, Acteal, Tlatlaya, Ayotzinapa, en los cientos de periodistas desaparecidos y en las fosas llenas de cadáveres que día a día interrumpen el desayuno cuando miramos el noticiero o leemos los periódicos. El sistema opresor continúa resoplándose la oreja y respaldándose detrás de un poderoso discurso oficial que ya casi nadie cree, pero que todos terminamos por aceptar. Los personajes de aquel 1928 ya han muerto, pero el sistema de

justicia sigue vivo. La obra de Vicente Leñero, intermitente, activa, argumentativa, nos recuerda que el día de hoy el juicio nos corresponde a nosotros.

Anexo gráfico



Caricatura que sacó José de León Toral al General Obregón-
y que fué lo que le enseñó en el momento que distraído en verla
Toral lo asesinaba.

Imagen obtenida de internet

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAM, Luis Emilio, 2008. *Escenas que sostienen mundos: mimesis y modelos de ficción en el teatro*. Madrid: Gráficas/85.
- BAJTÍN, Mijail, 1982. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BEAUGRANDE, Robert A. y Wolfgang DRESSLER, 1997. *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Ariel.
- BEAUGRANDE, Robert A., 2000. “La saga del análisis del discurso”. En Teun A. van Dijk, *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.
- BISSETT, Judith I., 1985. “El drama histórico y documental de Vicente Leñero”. En Vicente Leñero, *Teatro documental*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- BRAVO ELIZONDO, Pedro, 1982. *Teatro documental latinoamericano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CARRANZA, Isolda E. 2012. “Los géneros en la vida social: la perspectiva fundada en las prácticas sociales”. En Martha Shiro, Patrick Charaudeau y Luisa Granato (ed.), *Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas: teorías y análisis*. Madrid: Iberoamericana.
- CHARAUDEAU, Patrick, 2012. “Los géneros: una perspectiva socio-comunicativa”. En Martha Shiro, Patrick Charaudeau y Luisa Granato (ed.), *Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas: teorías y análisis*. Madrid: Iberoamericana.
- CHILLON, Luís Albert Asensio, 1999. *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona (Aldea Global, 5).
- CONTRERAS SOTO, Eduardo, 2011. “A caballo entre mundos y estilos”. En David Olguín (coord.), *Un siglo de teatro en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica.
- DE VICENTE HERNANDO, César, 2013. *La escena constituyente: teoría y práctica del Teatro Político*. Madrid: Centro de Documentación Crítica.
- DOLEŽEL, Lubomír, 1999. *Estudios de poética y Teoría de la ficción*. Murcia: Universidad de Murcia.
- DUBATTI, Jorge, 2011. *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.
- ECO, Umberto, 1988. “El signo teatral”. En *De los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires: Lumen.
- EGGINS, S. y J.R. MARTÍN, 2000. “Géneros y registros del discurso”. En Teun van Dijk (comp.), *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.
- GARCÍA-BORES Espí Josep M.^a, 1996. “La desarticulación de discursos y la ‘versión única’ como fenómeno e instrumento de poder”. En Ángel Juan Gordo López, *Psicologías, discursos y poder*. Madrid: Visor.
- GENETTE, Gérard, 1989. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Alfaguara.
- _____, 1993. *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.

- HESS LÜTTICH, Ernest W.B., 1999. "El discurso dramático". En Teun A. van Dijk (ed.), *Discurso y literatura: Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*. Madrid: Visor.
- IRAZÁBAL, Federico, 2004. *El giro político: Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Biblos.
- KIRBY, Michael, 1976. *Estética y Arte de Vanguardia*. Buenos Aires: Pleamar.
- KOWZAN, Tadeusz, 1997. "El signo en el teatro" y "La semiología del teatro". En María del Carmen Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros.
- LEÑERO, Vicente, 1985. *Teatro Documental*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- _____, 1992. *Los periodistas*. México: Joaquín Mortiz.
- _____, 2012. *Vivir del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LUKES, Steven, 1985. *El poder*. Madrid: Siglo XXI.
- MONCADA, Luis Mario, 2011. "El milagro teatral mexicano". En David Olguín (coord.), *Un siglo de teatro en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica.
- PARTIDA, Armando Tayzan, 2000. *La Vanguardia teatral en México*. México: Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (Biblioteca del Isste).
- PAVIS, Patrice, 1998. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, 2000. *En pos del signo: Introducción a la semiótica*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- RALL, Dietrich, 1998. "La recepción de Brecht en México". Rodrigo Johnson (ed.), *Brecht en México: a cien años de su nacimiento*. México: UNAM.
- RODRÍGUEZ SALAS, Gerardo, 2003. *La marginalidad como opción en Katherine Mansfield: postmodernismo, feminismo y relato corto*. Tesis. Granada: Universidad de Granada.
- SANZ CABRERIZO, Amelia, 1995. *La noción de intertextualidad hoy*. Madrid: CSIC.
- SERRANO, Ma. José, 2006. *Gramática del discurso*. Madrid: Ariel.
- TORAL, José de León, 1928. *El jurado de Toral y la Madre Conchita (lo que se dijo y lo que no se dijo en el sensacional juicio)*. México: Alducín y De Llano.
- UBERSFELD, Anne, 1998. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia (Signo e imagen).
- VAN DIJK, Teun, 1983. *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.
- WEISS, Peter, 1976. *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen.

Artículos de revistas especializadas

- DE VICENTE HERNANDO, César, 2001. "La revolución estética de Erwin Piscator". En "Piscator: una estética para el siglo XXI". *ADE TEATRO: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* 86: 135-136.

- DEL MORAL, I., J. MAYORGA y E. CABALLERO, 2001. “Yo te cito, tú me citas, a él le citan: coloquio informal sobre la intertextualidad”. *Las puertas del Drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro* (Reescritura e intertextualidad) 7: 4-9.
- DIÉGUEZ, Ileana, 2005. “Entre la teatralidad y la performatividad”. *Citru.doc. Cuadernos de Investigación Teatral: Performance y Teatralidad* 1: 145.
- LEÑERO, Vicente, 2014. “El periodismo no está para resolver las crisis; está para decirlas”. *Proceso. Semanario de Información y Análisis* 1988: 19.
- MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago, 2001. “Los encantos de la culpa intertextual”. *Las puertas del Drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro* (Reescritura e intertextualidad) 7: 14-15.
- PACUAL, Itziar, 2001. “A orillas del lago de Como”. *Las puertas del Drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro* (Reescritura e intertextualidad) 7: 12-13.
- SCHECHNER, Richard, 1994. “Ocaso y caída de la Vanguardia”. *Máscara, Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología* 17-18: 4-8.
- WEISS, Peter, 2001. “Notas sobre el teatro documento”. En “Piscator: una estética para el siglo XXI”. *ADE TEATRO: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* 86: 145-157.

Artículos de internet

- BRUS, Roland, 2009. “El teatro documental, es la posibilidad de ver, sentir y conocer las otras realidades”. *Hoy la Universidad: UNC*. Extraído el 23/06/2013 desde <http://www.hoylauniversidad.unc.edu.ar/2009/noviembre/roland-brus-201cel-teatro-documental-es-la>
- CONCHEIRO SAN VICENTE, Luciano y Ana Sofía RODRÍGUEZ. “Vicente Leñero: fragmentos de una conversación”. *Nexos*. Extraído el 6/12/2014 desde <http://www.nexos.com.mx/?p=23559>
- CUCUEL, Madeleine, 1998. “El ‘Teatro de Ahora’, una tentativa para hacer teatro político en México (1931-1932)”. *Tramoya*. Extraído el 15/04/2015 desde <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/3808/1/198921P48.pdf>
- DIÉGUEZ, Ileana, 2007. “Prácticas de Visibilidad. Ethos, teatralidad y memoria”. *Archivo Virtual de Artes Escénicas*. Extraído el 23/06/2013 desde <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=43>
- LEÑERO, Vicente, 2006. “A medio juego: entrevista a Vicente Leñero”. *Revista de la Universidad de México*. Extraída el 6/12/2014 desde <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/2806/pdfs/7-18.pdf>
- _____, 2013. “Entrevista a Vicente Leñero: El realista en el mundo”. *Letras Libres*. Extraída el 7/12/2014 desde <http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/entrevista-vicente-lenero>
- MARTÍN INFANTE, Antonio y Javier GÓMEZ FELIPE, 2000. “Apuntes de narratología”. Extraído el 3/07/2014 desde

<http://www.maristashuelva.es/academico/lengua/Apuntes%20de%20Narratolog%203%ADa.pdf>

PIMENTEL, Luz Aurora, 2009. "Teoría narrativa". *Universidad Nacional Autónoma de México*. Extraído el 3/07/2014 desde

<http://www.filos.unam.mx/pimentel/teoria-literaria>

ROCHE MORALES, Mario E., 2004. "Verdad y representación: cruces discursivos entre lo teatral y lo periodístico". En *Estudios sobre el mensaje periodístico*. Extraído el 15/05/2014 desde

<http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/ESMP0404110311A>