

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
LICENCIATURA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y
TEATRO

EL ATENTADO Y EL JUICIO,
DOS EJEMPLOS DE TEATRO HISTÓRICO
DOCUMENTAL

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN
LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO.

PRESENTA

JUAN FRANCISCO ARELLANO HEREDIA

ASESOR: DR. OSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ

México, D.F. febrero de 2007.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A LA MEMORIA DE MI PADRE JOSÉ SOCORRO Y
DEL MAESTRO ENRIQUE RUELAS ESPINOSA,
QUIENES HUBIERAN QUERIDO VER ESTE TRÁBAJO TERMINADO.
A TI, A CUYO APOYO, ESTÍMULO E INSISTENCIA LO DEBO.
A MIS HIJOS: ROXANA Y RICARDO.
A MIS HERMANAS: GUADALUPE, FRESA Y LAURA.
A TODOS MIS AMIGOS.

INDICE

INTRODUCCIÓN		1
CAPÍTULO I	Teatro histórico.	6
CAPÍTULO II	Teatro histórico mexicano.	16
CAPÍTULO III	Acontecimientos históricos en los que se basan <i>El Atentado</i> y <i>El Juicio</i> .	21
CAPÍTULO IV	Jorge Ibarguengoitia y <i>El Atentado</i> .	32
CAPÍTULO V	Vicente Leñero y <i>El Juicio</i> .	55
CAPÍTULO VI	Conclusiones	71
BIBLIOGRAFÍA		79
ANEXOS		85

EL ATENTADO Y EL JUICIO, DOS EJEMPLOS DE TEATRO HISTÓRICO DOCUMENTAL.

INTRODUCCIÓN

El propósito de este trabajo es distinguir si entre las obras *El Atentado* de Jorge Ibarguengoitia ¹ y *El Juicio* de Vicente Leñero, ² existen elementos de un teatro histórico, o bien solamente buscan, como dice Usigli:

“...un simple acento de color, de ambiente o de época.”³

Por otro lado, indagaremos la manera en que dos dramas, basados en el mismo hecho histórico (y seguramente en las mismas fuentes), pueden resultar tan diferentes, en donde la composición y el carácter de los autores pueden producir resultados distintos.

En mi infancia, consideraba a *Robin Hood*, *Los Pardaillán*, *Los Tres Mosqueteros* y a muchos otros personajes de “novelas históricas”, como personajes históricos y los acontecimientos narrados en las obras como hechos históricos irrefutables. Cuando me percaté que no era así y que, en gran medida, provenía de la imaginación del autor, mis sentimientos entraron en conflicto; por un lado me sorprendía la capacidad y audacia del escritor para inventar hechos ficticios e irlos empatando con los hechos históricos y, por el otro, me asombraba la irreverencia

¹ Jorge Ibarguengoitia. *El Atentado*. en Osvaldo Dragún, *Milagro en el Mercado Viejo*, Jorge Ibarguengoitia, *El Atentado*, La Habana, Col. Concurso Casa de las Américas, PREMIO TEATRO, 1963.

² Vicente Leñero, *Teatro Documental de Vicente Leñero*, México, Ed. V Siglos, 1981.

³ Rodolfo Usigli, *Teatro completo*. Tomo III *Corona de Sombra*, Prólogo después de la obra, p.623.

e irresponsabilidad de estos autores, los cuales se atrevían a contaminar con falsedades la Historia. Mi afición por la literatura histórica continuó hasta la fecha, pero también aumentó mi inquietud por distinguir las obras hechas con rigor y respeto a los hechos históricos en que se basan y las que no. Por otra parte, al conocer *El Atentado* de Jorge Ibarguengoitia y *El Juicio* de Vicente Leñero, y hacer la inevitable comparación, me condujo a otra reflexión y cuestionamiento: ¿Cómo el mismo hecho histórico y los mismos personajes pueden causar efectos tan diferentes? Hechos políticos inmorales, indignantes, se pueden ver en la otra obra, ridículos y cómicos. Del mismo modo; personajes ridículos, objeto de escarnio en una obra, pueden resultar patéticos y hasta dignos de compasión en la otra interpretación. En fin, deseo hacer esta reflexión partiendo desde la idea del teatro y la inclusión de temas históricos en sus tramas, con el propósito de intentar un ejercicio de distinción.

El filósofo español José Ortega Gasset, escribió en 1946 que el ser humano:

“necesita descansar de su vivir y para ello, ponerse en contacto, volverse o verterse a una ultravida...Esta vuelta o versión de nuestro ser hacia lo ultravital o irreal es la diversión... La forma más perfecta de la evasión al otro mundo son las Bellas Artes... Y lo que constituye la cima de estos métodos de evasión ha sido el Teatro... El hombre-actor se transfigura en Hamlet, el hombre-espectador se metamorfosea en convivente con Hamlet, asiste a la vida de este, él también sale de su ser habitual a un ser

excepcional e imaginario y participa en un mundo que no existe, en un ultramundo.”⁴

Dos años más tarde, en 1948 Bertolt Brecht escribía en el *Pequeño Organón para el Teatro*:

”El Teatro consiste en la elaboración de copias vivientes de los sucesos tradicionalmente recibidos o imaginados entre los hombres y ellos ciertamente para fines de esparcimiento ...Es la más noble función que hemos hallado para el teatro”.⁵

Pero antes que diversión y esparcimiento, el teatro, desde sus orígenes, tuvo una función mágica, alquímica, transformadora, primero como rito para los sacerdotes y devotos de Dionisios y luego como catarsis para el racional Aristóteles, pero los espectadores de las tragedias salían transformados de la representación.

Durante la Edad Media, la Iglesia no encontró mejor medio de comunicación masivo que el teatro para difundir su doctrina; por cierto, pensamos que una de las mayores acciones transformadoras que pueda haber es el adoctrinamiento.

Sin embargo con el teatro religioso y sus fines didácticos, convivió la Commedia del´Arte, cuyo propósito, conciente e inmediato, era divertir. Conciente e inmediato, porque aunque los estudios modernos encuentren en este teatro una actitud crítica hacia su sociedad contemporánea. No se puede pensar que sus autores se propusieran hacer crítica social, sino simplemente

⁴ José Ortega y Gasset. *Idea del teatro*. p. 56 – 63.

⁵ Bertolt Brecht, *La Política en el teatro*, p. 65.,

burlarse de los excesos de algunos miembros de ella. De cualquier manera, el teatro renacentista, al abreviar en ambas fuentes, va a exaltar virtudes, criticar vicios, dar lecciones de moral, entretener, divertir, enseñar y, como se verá adelante, legitimar el poder. Se atreve a criticar a los poderosos, pero a los del pasado y así también da lecciones de Historia.

Aristóteles, en el capítulo IX de su *Poética*, dice que la diferencia entre el historiador y el poeta es que:

“...uno dice las cosas tal como pasaron y el otro cual ojalá hubieran pasado. Y por este motivo *la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia*, ya que la poesía trata sobre todo de lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular.”⁶

Pero la Verdad Histórica no es única, por lo tanto, el teatro histórico no puede narrar una verdad histórica indiscutible. Como otras manifestaciones de creatividad humana, el teatro recurre a licencias que se apartan de la realidad, para servir a otros propósitos de los creadores, como la novelas históricas del Romanticismo, que tomaban el marco de una época pretérita, para narrar las hazañas de héroes ficticios, como Robin Hood o Martín Garatuza.

La interpretación de la Historia que haga un dramaturgo debería partir de las causalidades racionales que aparecen en la obra de los historiadores, así que no se debía considerar Teatro Histórico al que inventa las causas o sólo toma en cuenta las causas accidentales. Sin embargo, este rigor obligaría a dejar de considerar como Teatro Histórico a gran cantidad de obras de

⁶ Aristóteles, *Poética*, p. 14.

todos los tiempos que sitúan su acción en alguna época o que para aludir a un personaje o situación del presente del autor, hacen un paralelismo con algún hecho o personaje del pasado.

John B. Nomland nos comenta:

“... Los poetas románticos de principios del siglo XIX hicieron de lado el verdadero sentido de la historia y la tomaron solo como un pretexto para llevar sus fantasías al remoto pasado e interesarse más en los vestuarios y decorados exóticos que en la verdad histórica”⁷.

Ya que no podemos obligar a las historias del teatro que dejen de considerar teatro histórico a las obras de ficción, situadas en pasados más o menos remotos, queremos definir como “Teatro Histórico Documental”, a aquellas obras que se sustentan en documentos históricos,

⁷ John B. Nomland *Teatro Mexicano Contemporáneo [1900 – 1950]*. p. 190.

CAPITULO I TEATRO HISTORICO.

Las epopeyas homéricas que se refieren a hechos del pasado considerados ciertos, pero sin ajustarse precisamente a la Ciencia de la Historia, aportaron sus tramas y anécdotas a la mayoría de las tragedias griegas conocidas.

Hecateo de Mileto, al empezar su obra *Las genealogías*, dice:

"Escribo estas cosas como me parecen ser verdaderas, pues las narraciones de los griegos son muchas y ridículas"⁸.

Parece, por lo tanto, haber sido el primero en aplicar un método crítico en el relato de eventos pasados.

Herodoto de Halicarnaso narra las guerras médicas partiendo de testimonios de protagonistas y testigos seleccionados críticamente.

Se considera que, a partir de Herodoto y luego con Tucídides y su "guerra del Peloponeso", la historiografía antigua, eminentemente política, sienta sus bases.

La evolución de la ciencia de la Historia, no es el tema de este trabajo, por lo que simplemente citaremos el comentario de Fritz Wagner:

"La mirada analítica no logra poseer aún la fuerza necesaria para dominar por sí misma y en forma objetiva y científica la materia, y no pasa, por ello, de una concepción personalista y pragmática".⁹

⁸ Citado en: Pilar Barroso Acosta et alt. *El pensamiento histórico ayer y hoy*. Tomo III UNAM. México 1985.p. XIV

⁹ Wagner Fritz. *La ciencia de la historia*. p. 77 Citado en: Barroso Acosta Pilar et alt. p. XIX.

Será en los tiempos contemporáneos que la Historia domine “en forma objetiva y científica la materia”. Sin embargo, desde tiempos remotos se han escrito anales, crónicas, relaciones, historias verdaderas, etcétera, es decir, ya se había recogido una buena memoria del pasado y se le llamaba historia.

Por ejemplo, el teatro Isabelino y el de los Siglos de Oro españoles, basan las tramas de algunas de sus obras en la historia.

El fenómeno Shakespeare es excepcional, porque la mayoría de sus tramas no parten de ideas originales y son tomadas de novelas italianas, tradiciones, leyendas y de la Historia como tal; *Julio Cesar, Antonio y Cleopatra, Coriolano, Macbeth, El Rey Lear*, etcétera. Pero lo más importante, en este caso, son sus obras sobre la historia inglesa, ocho dramas que cubren de 1399 a 1485, en los cuales muestra la disolución del feudalismo y el advenimiento de un poder central dominante.

Durante el período isabelino en que se consolida la dinastía Tudor,

“... surge una euforia nacional que vuelca la mirada de los súbditos sobre el pasado nacional : en el transcurso del S. XVI se escriben una serie de Historias y Crónicas que cumplen parte de la tarea de informar a los ávidos y patrióticos ciudadanos sobre el origen de aquella grandeza nacional, los dramas históricos responden cabalmente a esas necesidades; son, por tanto, didácticos, cuyos objetivos son: Que el conocimiento del pasado ayude a comprender el presente y evitar los males antes sufridos; específicamente, impartir una

lección patriótica sobre los horrores de la guerra civil y las glorias del bienestar de la nación”¹⁰

Es importante subrayar la consistencia y genio con que Shakespeare utiliza la Historia para dar a su obra dramática un sentido que, actualmente, podemos calificar de político y que en su caso es la legitimación del régimen Tudor.

No vamos a detenernos en examinar los casos de Teatro Histórico en otras naciones, pero mencionaremos que en España y específicamente durante el Siglo de Oro se escribieron obras, tales como *El cerco de Numancia*, de Cervantes y el caso de:

“Diego de Enciso (1585 – 1634), autor de buenas comedias históricas como *La mayor hazaña de Carlos V*, *Los Médicis de Florencia* y, sobre todo, *El príncipe don Carlos*, la mejor, sin duda, que se ha compuesto acerca del hijo de Felipe II”.¹¹

Durante los siglos siguientes, y especialmente en el periodo llamado romántico, la Historia es tomada más como pretexto para dar rienda suelta a las fantasías de los autores como lo comenta John B. Noland, en la cita del capítulo anterior.

En 1784, Johan Christoph von Schiller (1759-1805), escribió su tragedia *Don Carlos*, sobre la trágica suerte del infante Carlos, primogénito de Felipe II de España.

¹⁰ Beatriz Maggi. *El cambio histórico en William Shakespeare*. p. 12 – 15.

¹¹ Citado por Julio Torri. *La literatura española*. p. 248

En 1952, Kurt Becsi (1920), dramaturgo austriaco, escribió e hizo representar su obra *Triángulo Español*, con el mismo tema.

En 1972, Carlos Muñiz (1927), concurrió al premio “Lope de Vega” con su *Tragicomedia del serenísimo príncipe Don Carlos*; no fue premiado y la presentó a la censura ese mismo año, el 31 de octubre, la junta censora determinó su prohibición y en 1974 EDICUSA la publicó en su colección “*Cuadernos para el Diálogo*”. Alvaro del Amo, en el prólogo de la edición se refiere al papel de la censura y sus nefastos efectos sobre la evolución del teatro, y al

“...extraño pudor del dramaturgo que salpica la obra de notas a pie de página. Notas que parecen no tanto justificativas de la escena o de la frase a la que se refieren, sino más bien del “atrevimiento” del dramaturgo por haberlas incorporado a su obra.

Carlos Muñiz parece decirnos: la coherencia interna de la escena o del personaje me exige introducir esta anécdota o poner en su boca esta frase, pero, y pido disculpas por ello, la anécdota o la frase es rigurosamente histórica”¹²

En efecto, la obra contiene 36 notas con citas bibliográficas de 14 autores. Este deslumbrante despliegue de rigor histórico y la obligada comparación entre las tres obras con el tema de Don Carlos, conduce necesariamente a la reflexión sobre la base documental del Teatro Histórico.

¹² Alvaro del Amo, prólogo a Carlos Muñiz. *Tragicomedia del Serenísimo Príncipe Don Carlos*. Madrid. editorial cuadernos para el diálogo, 1974. p. 4.

Por su parte, el teatro mexicano aporta una multitud de ejemplos, como se verá adelante. Rodolfo Usigli, por ejemplo, tuvo la precaución de llamar a sus obras “piezas antihistóricas” porque su opinión era:

“Si se lleva un tema histórico al terreno del arte dramático, el primer elemento que debe regir es la imaginación, no la historia. La historia no puede llenar otra función que de ambiente o de época. En otras palabras, sólo la imaginación permite tratar teatralmente un tema Histórico”.¹³

Visto así, la imaginación del autor presentaría, anudaría y desenlazaría los acontecimientos a su gusto, para dar como resultado el hecho histórico concreto. Dicho de otra manera, los resortes y motivaciones de los personajes que llevaron a cabo determinado suceso histórico, serían los que al dramaturgo se le hubieran ocurrido. Y, según algunos autores como Mauricio Magdaleno, en *Trópico* o Ricardo Flores Magón en *Verdugos y víctimas*, la Revolución Mexicana de 1910 se desató porque algún cacique o hacendado identificado con el régimen Porfirista violó a una mujer.

Hay que distinguir entre las causas racionales y las causas accidentales de la Historia. Edward Hallet Carr, en su obra *¿Qué es la Historia?* dice:

“Las causas racionales por ser potencialmente aplicables a otros países, otros periodos y condiciones otras, conducen a generalizaciones y lecciones fructíferas que pueden deducirse de ellas. Las causas accidentales no

¹³ Rodolfo Usigli. Obra citada, nota 1. p. 624.

pueden generalizarse; y como son exclusivas en la plena acepción de la palabra, ni enseñan lecciones ni llevan a conclusiones... La interpretación de la historia viene siempre ligada a juicios valorativos y la causalidad esta vinculada a la interpretación”.

A su vez, cita ahí mismo al historiador alemán F. Meinecke:

“La búsqueda de causalidades en la Historia es imposible sin la referencia a los valores...detrás de la búsqueda de las causalidades, siempre está, directa o indirectamente, la búsqueda de valores”.¹⁴

El desarrollo de la acción dramática presenta siempre esta dialéctica de causa-efecto que en un drama de ficción puede llevar también implícitos juicios de valor moral, pero en un drama basado en hechos históricos lleva necesariamente juicios de valor, aunque no sólo a nivel individual, sino colectivo, es decir político. Tal vez sea por eso que algunos dramas históricos, como el de Muñiz o los que son objeto de este trabajo, que si bien no fueron abiertamente censurados, se les pusieron trabas para ser autorizados, a pesar de referirse a hechos ya remotos en el tiempo.

Es hasta nuestro siglo cuando la historia es vertida al teatro con una fisonomía tan real que los dramas se convierten en testimonios, a los que se llamó “Teatro Documental”.

Este término se dio a conocer por primera vez en Alemania durante la década de los sesenta, aunque tuvo antecedentes en los postulados que formularon Edwin Piscator y

¹⁴ Edward Hallett Carr. *¿Qué es la historia?* p.p. 143-144.

Bertold Brecht, antes de la Segunda Guerra Mundial, basados en un teatro político, pero haciéndolos mucho más vigentes al apoyarse documentalmente en hechos históricos.

Piscator mismo resumió los propósitos del Teatro Documental:

- Entregar los resultados de la investigación Histórica hecha por el autor.
- Crear una revaluación del hecho histórico en el auditorio.

La obra *El Vicario* de Rolf Hochhut (1931), que dirigió el propio Piscator en 1964, es considerada como la que dio inicio a este movimiento. El propósito de la obra fue dar a conocer los incidentes que indujeron al papa Pío XII a silenciar la voz de la Iglesia Católica ante las atrocidades nazis. En la obra, el papa representa a todos los que adoptaron la misma actitud.

En el mismo año de 1964, Piscator dirige *El caso J. Robert Oppenheimer* de Heiner Kipphardt (nacido en 1922) basada en el informe de la Comisión de Energía Atómica (rendido en 1954) en donde se pone en tela de juicio el papel del científico, cuyo compromiso con un gobierno determinado puede lesionar su “compromiso moral” con la Humanidad.

En ese año crucial, Peter Weiss (1916-1982) saltó a la fama con su obra *Marat-Sade*, pero se incorporó de lleno al Teatro Documental en 1965 con *La Indagación*, basada íntegramente en los documentos del juicio relativo al campo de exterminio nazi en Auschwitz. Escribió también *Trotsky en el exilio* (1968) y *Hölderlin* (1971) sobre personajes históricos.

En 1968 publicó en “Theater Heute” sus “catorce proposiciones para un teatro documental”, con lo que se convirtió en el teórico del movimiento.¹⁵

¹⁵ Resumen de lo expuesto por Pedro Bravo Elizondo en *Teatro Documental Latinoamericano*. pp. 17 – 19.

A continuación presentamos las principales *notas sobre el Teatro Documento* de Peter Weiss ¹⁶.

Primero, Weiss hace referencia a los movimientos teatrales habidos en Alemania a principios del siglo: Proletkult, Agitprop, los experimentos de Piscator y Brecht, revisa las formas y denominaciones diversas como; *Teatro Político*, *Teatro Documento*, *Teatro de Protesta*, *Antiteatro*, etcétera. Para dedicarse a una de sus variantes; la que se ocupa exclusivamente con la documentación de un tema y que por ello puede ser llamada Teatro-Documento. Puntualiza 14 propuestas.

1 El Teatro Documento es un teatro de información que se vale desde reportajes periodísticos y radiofónicos hasta expedientes, cartas, etcétera. Renuncia a toda invención, hace una selección crítica concentrada en un tema determinado, social o político y la ordena para mostrarla en el escenario.

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

- Crítica del encubrimiento. ¿Quién, por qué, para qué?
- Crítica de los falseamientos. ¿Quién, por qué, para qué?
- Crítica de mentiras. ¿Quién, por qué, cuáles son las repercusiones?

3 Los medios de comunicación nos hacen llegar noticias de todas las partes del mundo, sin embargo nos ocultan las motivaciones y relaciones de los

¹⁶ Peter, Weiss, *Escritos políticos.*, p. 99 – 110.

acontecimientos que caracterizan nuestro presente y nuestro futuro.

4 El Teatro-Documento, al querer acceder a la Información que necesita y encontrarse con las manos atadas, no le queda más remedio que recurrir a la protesta pública. Del mismo modo el Teatro-Documento representa una reacción contra situaciones presentes, con la exigencia de ponerlas en claro.

6 El Teatro-Documento será siempre un producto artístico, y debe convertirse en producto artístico, si quiere tener derecho a existir.

7 Porque el Teatro-Documento que desee ser ante todo un foro político y renunciar a unos resultados artísticos, se pone a sí mismo en entredicho...sólo cuando sus materiales se han convertido en un recurso artístico, puede ganar plena validez, la obra dramática puede convertirse en un instrumento capaz de modelar la opinión política...

13...la búsqueda de un lugar de representación apropiado. Si permitimos que el espectáculo se represente en una sala comercial, con entradas caras, quedará apresado en el sistema que quiere combatir. Si se establece fuera del "establishment" quedará relegado a unos locales a los que, por lo general, sólo asiste un pequeño grupo de adictos... El Teatro-Documento debe tener acceso a fábricas, escuelas, campos de deportes, salas de reunión...

14 El Teatro-Documento sólo es posible cuando existe un grupo de trabajo estable, adoctrinado política y sociológicamente...

Después de examinar las obras objeto de nuestro estudio, podremos ver hasta donde se aproximan o se alejan de los postulados de Weiss.

CAPÍTULO II

TEATRO HISTORICO MEXICANO.

Las primeras obras dramáticas mexicanas con tema histórico nacional son las de Eusebio Vela (1688-1737). Se cuenta con el texto del llamado *Apostolado en las Indias y Martirio de un Cacique*, cuyo asunto está tomado puntualmente de Mendieta y Motolinía, quienes narran un acontecimiento ocurrido en Tlaxcala en 1524 a la llegada de los doce franciscanos que iniciaron la Conquista Espiritual de la Nueva España. Aunque Vela se toma algunas licencias poéticas en el orden cronológico de los acontecimientos, los nombres de los personajes, la mágica intervención de un monstruo lacustre en la batalla al lado de los indios y la no menos milagrosa presencia de Santiago Apóstol en las filas de los españoles, se le puede considerar ciertamente como teatro histórico. Vale la pena hacer notar que por las fechas que Vela compuso sus obras, -primer cuarto del siglo XVIII- las fuentes se hallaban en manuscritos y se supone que consultó las copias de éstos que existían en la biblioteca del convento de San Francisco, que se encontraba a unas calles del Coliseo, donde él representaba. Entre los títulos que se conocen de otras obras suyas está *La Conquista de México*, en la que se presume una fidelidad a las fuentes como en la anteriormente citada, lamentablemente no se conservan sus textos.

Hasta el siglo XIX se encuentran nuevamente preocupaciones históricas en los dramaturgos mexicanos que recién estrenaban nacionalidad, y desde luego nos referimos a preocupaciones por la historia de México. Por ejemplo Fernando Calderón (1809-1845), escribe varias obras de ambiente europeo, entre ellas *Ana Bolena* (sobre la historia de Inglaterra)

y sólo una comedia de ambiente mexicano: *A ninguna de las tres*, donde paradójicamente critica a los mexicanos que menosprecian lo propio y sobrevaloran lo ajeno.

Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842) autodidacta, considerado por los críticos como romántico, escribió y vio estrenada su obra más importante *Muñoz, visitador de México*, en el año de 1838, cuando apenas contaba con 22 años. Se considera a sí mismo como el primer dramaturgo mexicano que escribe un drama histórico mexicano. Sus otras dos obras, *La Capilla* y *El privado del virrey*, también se refieren a hechos ocurridos durante el virreinato. Es una lástima que no llegara a madurar el que hubiera sido uno de los más importantes dramaturgos de su época.

José Peón Contreras (1843-1907), médico de profesión y dramaturgo por vocación, según Don Hermilo Abreu Gómez, tiene su filiación en el romanticismo español. Crea también obras basadas en momentos históricos, como *Gil González de Avila*, una de las más conocidas, que trata del personaje conjurado con el Marqués del Valle en 1566, y algunas otras, entre las que destaca *La hija del Rey*, basada en una sencilla crónica de Don Carlos de Sigüenza y Góngora, que trata de una supuesta hija de Felipe II enviada a la Nueva España.

Rodolfo Usgli (1904-1979) escribe una trilogía sobre diferentes épocas de nuestra historia, las que él mismo llama "piezas antihistóricas": *Corona de fuego*, situada durante la conquista, la cual trata la pasión y muerte de Cuauhtémoc; *Corona de Luz*, ocurre durante el virreinato, se refiere al "milagro guadalupano"; y *Corona de Sombras*, que trata precisamente de la frustrada aventura de Carlota y Maximiliano, en época del segundo imperio. Fue el primer estudioso que enseñó

composición dramática en México y fue maestro de la generación formada por Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Olga Harmony, Jorge Ibarguengoitia, Sergio Magaña y Pablo Salinas.

Sergio Magaña (1924- 1990), alumno de Usigli y uno de los más destacados dramaturgos de su época, escribe *Moctezuma II* y *Cortés y la Malinche*, antes llamada *Los Argonautas*. *Moctezuma II* ha sido considerada mucho tiempo, la mejor tragedia mexicana.

Pablo Salinas (1926-1991), también respecto a historia prehispánica, escribe *Maxtla*, sobre el usurpador del trono de Atzacapotzalco, y *Tizoc emperador*.

Salvador Novo (1904-1974) escribe un *Cuauhtémoc* que exhibe recursos escénicos de teatro didáctico muy modernos en su momento y *La guerra de las gordas*, que también se remonta a la historia tenochca.

El movimiento armado de 1910 sacudió las conciencias y una multitud de autores lo toma como tema de sus obras. Algunos de ellos, sin basarse en hechos, documentos o personajes rigurosamente históricos, sitúan la acción dramática en este período rico en conflictos, ya que como dice Georg Lukács

"La concentración histórico-social de las contradicciones de la vida tienden necesariamente a una plasmación dramática"¹⁷.

Sin embargo podemos mencionar a aquellas obras que se basaron en documentos históricos: *Emiliano Zapata* de Mauricio Magdaleno (1906 -1986). *Felipe Ángeles* de Elena Garro (1920 –

¹⁷ György Lukács, *La Novela Histórica*, p. 56.

1998) . *Doroteo* de Federico S. Inclán (1910-1983) *Muera Villa* y su segunda versión *La madrugada* de Juan Tovar (1941). *La paz contigo* de Rafael Bernal (1915-1972) y *Aunque vengas en figura distinta, Victoriano Huerta* de Gerardo Velásquez (1949-2002).

De otros períodos históricos en los últimos años, han escrito: Juan Tovar (1941): *Las adoraciones* que dramatiza el proceso inquisitorial del cacique de Texcoco en 1539. *El destierro*, tiene como tema el exilio de José Vasconcelos y *Manga de clavo*, que trata, en tono de farsa, la historia de "su alteza serenísima" Antonio López de Santa Ana.

Por otra parte Sabina Berman (1953) tiene también en su haber, tres obras históricas: *Herejía*, referente a la familia Carbajal y su proceso inquisitorial; *Rompecabezas*, irónico título de las circunstancias que rodearon el asesinato de León Trotski y *Águila o sol*, ingeniosa propuesta escénica para narrar la conquista de México desde la perspectiva indígena, basada en las crónicas recopiladas por don Miguel León Portilla en la *Visión de los vencidos*.

Hasta la fecha se continúa escribiendo teatro histórico; por ejemplo, los gobiernos de algunos estados de la República convocan anualmente a concursos de teatro histórico. Miguel Angel Tenorio (1954) ganó el concurso del año 1989 con su obra *El hombre del sureste*, referida a Tomás Garrido Canabal.

Ignacio Solares (1945) publicó en 1996 *Teatro Histórico* con las obras: *El Jefe Máximo*, *El gran elector*, *Tríptico* y *Los mochos*, las tres casualmente comparten el momento histórico y algunos personajes son los mismos de las obras que se ocupa este trabajo. Recientemente se editó *¡Que viva Cristo Rey! 2003*, de Jaime Chabaud (1966), también con la misma temática.

Esta revisión no ha pretendido ser exhaustiva, y tiene por límites, en primer lugar, las obras que conocemos directamente, se trata de un simple botón de muestra del interés que los dramaturgos mexicanos han tenido por la historia, de los que valdría la pena hacer un estudio completo agrupándolos por características, estilos, tendencias, etcétera.

CAPÍTULO III
ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS EN LOS QUE SE BASAN *EL*
ATENTADO Y EL JUICIO. ¹⁸

Entre 1810 y 1813 se celebraron en Cádiz, España, cortes generales y extraordinarias, debido a la invasión francesa, Redactaron y se promulgó en marzo de 1812 la Constitución de Cadíz, influída por la constitución francesa de 1791 y por el iusnaturalismo español, corriente filosófico-jurídica española derivada del enciclopedismo francés.

Ese mismo año, en 1812, el virrey de la Nueva España decretó abolida la inmunidad eclesiástica; este decreto temporal obedecía a las necesidades de lucha contra los insurgentes, dirigidos con frecuencia por sacerdotes.

Los fieles mexicanos recibieron estos actos de gobierno como violaciones blasfematorias y veían en las Cortes de Cádiz a ministros francófilos dispuestos a entregar a América al Anticristo Napoleón. Decía Morelos:

"América es el último refugio para la religión de Jesús" ...
"estamos tan lejos de la herejía que nuestra lid se reduce a defender y proteger en todos sus derechos nuestra santa Religión"¹⁹.

Finalmente la colonia (conservadora) se rebeló contra la metrópoli (liberal) y el ejército "Trigarante" de Iturbide proclamó la Religión como la primera de las tres garantías, las otras,

¹⁸ La mayor parte de la información histórica de este capítulo es un compendio del capítulo "Avatares de un conflicto". del libro de Jean Meyer, *La Cristiada*. 1980.

¹⁹ Citado por Jean Meyer, *La Cristiana t. II*, p. 13, citado por F. López Cámara. *La génesis de la conciencia liberal en México.* p. 152.

Unidad y Libertad. Iturbide fue consagrado emperador por el obispo de Guadalajara en 1822 ²⁰.

En 1824 se proclamó la República y de inmediato la Constitución; en estos acontecimientos tuvo ingerencia importante el Partido Liberal, cuya característica fue ser también anticlerical. Para los liberales no había nada más escandaloso que los privilegios nobiliarios, militares o eclesiásticos, por lo que en primer lugar de su programa estaba la supresión de fueros, la de las órdenes religiosas y la secularización de la enseñanza.

La resistencia a tales cambios se sintió de inmediato y las leyes no entraron en vigor, con excepción de aquella en la que el gobierno cesaba de prestar su fuerza para el cobro de diezmos y la ejecución de votos religiosos.

Después de veinte años de inestabilidad política y de la desastrosa guerra con los Estados Unidos, en 1854 se proclamó la revolución de Ayutla, la cual derrocó a Santana y ascendió al poder una nueva generación de "liberales" que propuso la Reforma, dando a esta palabra el sentido luterano y calvinista: el combate contra la Iglesia Católica. La Reforma quería hacer de la organización religiosa un asunto de administración pública. La Constitución de 1857 precipitó la crisis y el país se hundió en tres años de guerras.

El presidente Juárez completó la obra constitucional, con lo que se conoce como "Leyes de Reforma": la separación de la Iglesia del Estado, la confiscación de las propiedades eclesiásticas, la prohibición de percepción de diezmo, etc.

²⁰ Alejandra Moreno Toscano et al. *Historia General de México*. p. 355.

El imperio de Maximiliano, esperanza de los conservadores para recuperar privilegios, los defraudó cuando el emperador, de formación liberal, prácticamente ratificó las Leyes de Reforma.

Triunfó la República y el ascenso de Lerdo de Tejada reavivó los conflictos por su intransigencia. Se dio entonces, entre 1874 y 1876 un movimiento armado en los estados de Michoacán, Guanajuato, Jalisco, Morelos, Querétaro y Puebla, conocido como de los "Religioneros" y que en algún momento se les llegó a llamar también "Cristeros". Este período estuvo caracterizado por el desorden, los levantamientos y el saqueo, muchas veces causado por bandoleros sin seña ni bandera.

La Revolución de Tuxtepec en 1876 llevó a Porfirio Díaz a la presidencia del país por treinta años, con simuladas alternancias en el poder. Díaz practicó con la Iglesia una política de tolerancia, el alto y el bajo clero se abstuvieron de intervenir en política y el gobierno dejó de aplicarse a la tarea de destrucción de la Iglesia por el Estado. El obispo Montes de Oca declaró el 6 de junio de 1900, en el Congreso Internacional de Obras Católicas, en París:

"Vengo a hablaros del apaciguamiento religioso. Se ha hecho en México, a pesar de las leyes que siguen en vigor, gracias a la prudencia y al espíritu superior del hombre superior que nos gobierna, en una paz absoluta, desde hace más de veinte años"²¹

El prolongado régimen de Díaz, los privilegios acumulados en pocas manos, la inmensa desigualdad, Entre otras muchas

²¹ *El Estandarte*. (San Luis Potosí), núm. 2937, martes 7 de agosto de 1900. Citado por Jean Meyer *Op. Cit.* p. 54

causas, determinaron el triunfo de la revolución Maderista..

"El bajo clero fue ardorosamente maderista, y esto contribuyó en mucho a la extraordinaria popularidad de Madero. Aunque los católicos no intervinieron en absoluto en la caída del régimen porfirista, ni lo defendieron, ni lo atacaron"²²

Sin embargo, Madero había alentado a los católicos desde antes; en 1909 había escrito a Celedonio Padilla, representante del futuro Partido Católico Nacional en Guadalajara:

"la unión de ustedes con nosotros aumentará la fuerza y el prestigio de ambos partidos, que aunque de diferente nombre tienen exactamente las mismas aspiraciones y principios".²³

Después de la entrada triunfal de Madero en México, los católicos se dividieron entre prudentes y atrevidos, en cuanto a la oportunidad de formar un partido. Finalmente los últimos consiguieron fundar, con el aliento de los obispos y del mismo Madero, el Partido Católico Nacional, el cual participó en las elecciones presidenciales de 1912 apoyando a Madero. Previamente, los obispos en sus cartas pastorales, habían recordado a los fieles el "sagrado deber electoral".²⁴

El nuevo partido demostró su gran fuerza en el triunfo absoluto obtenido en dos estados, la mayoría de los congresos en varios más y numerosas presidencias municipales. Su breve paso por la política estuvo marcado por numerosas iniciativas

²² Jean Meyer. *Op. Cit.* p. 57 y 58.

²³ *Idem.* p. 60.

²⁴ *Idem.* p. 60. nota 87.

sociales, tanto a nivel de la federación, como de los estados, en favor de los obreros y de los campesinos.

El asesinato de Madero y Pino Suárez, el 23 de febrero de 1913, puso fin al breve romance entre católicos y gobernantes.

El arzobispo de Morelia, monseñor Ruiz y Flores, publicó inmediatamente una condena al golpe de estado de Huerta y, tanto la Iglesia como el Partido Católico Nacional, se mantuvieron desde entonces a distancia del ya llamado usurpador.

En esta parte de la historia existe una controversia entre lo que afirman los portavoces oficiales y los testimonios de la época; por una parte se afirma que la Iglesia se adhirió de inmediato al usurpador y, por la otra, que jamás estuvo con él. A la primera da pie el hecho de que cuatro de los ministros de Huerta hayan sido no sólo católicos, sino militantes del reciente PCN.

En cuanto a la otra versión, la confirma el hecho de que *La Nación*, periódico del partido, combatía violentamente al régimen. En enero de 1914, el periódico fue cerrado por el gobierno y su director y el presidente del partido fueron encerrados en el castillo de San Juan de Ulúa.

En ambos casos se puede decir que cualquiera de ellos había obrado a título personal y de ninguna manera como representante de alguien.

La animadversión alcanzó los niveles más altos jamás vistos y las partes se culpaban mutuamente de haber iniciado las hostilidades. El Ejército Constitucionalista (carrancistas) sostenía que el clero había apoyado a la dictadura de Huerta, pero también hay testimonios de que esta tropa, en su avance sobre México, dejó una estela de exacciones sacrílegas que no

podían menos que indisponer no sólo a la Iglesia sino a los católicos todos, contra esa facción de la Revolución.

Finalmente, en 1916 se reunió en Querétaro el Congreso Constituyente convocado por Carranza, y en 1917 promulgó la Constitución que dio por terminada la vigencia de la de 1857.

Esta nueva Constitución, por el contenido de los artículos 3, 5, 24, 27 y 130 significó, para muchos católicos, un ataque a la libertad de enseñanza, de asociación, de prensa, de conciencia y mutilado el derecho de propiedad, al negar de manera categórica el derecho de la Iglesia a poseer bienes.

De inmediato se iniciaron protestas en varios estados contra la nueva Constitución y, sobre todo, contra los decretos expedidos localmente para su aplicación, cuya intransigencia caldeó los ánimos. El Arzobispo de Guadalajara publicó, en calidad de prófugo, una carta pastoral, protestando por los decretos del gobernador de Jalisco; finalmente fue arrestado y expulsado del país. Manifestaciones, protestas y boicots lograron que algunos gobernadores derogaran los decretos, pero la Constitución continuó vigente.

A partir de este momento comenzaron a cobrar fuerza las organizaciones católicas que buscaron contrarrestar a las organizaciones oficiales en las que veían los fantasmas del "liberalismo protestante" o del "socialismo ateo". Aquellas organizaciones de damas, de jóvenes, de obreros, de caballeros, de campesinos, etc., se habían gestado durante la formación del Partido Católico Nacional y culminaron en 1922 con la celebración del Congreso Nacional Católico Obrero, que propuso entre otras cosas, la institución del día del obrero en marzo, contra el primero de mayo, día del obrero socialista, y la colocación de la primera piedra del monumento a Cristo Rey en

el cerro del Cubilete, centro geográfico del país, el 11 de enero de 1923. En este acto multitudinario, fue personaje principal el Delegado Pontificio Ernesto Philippi. El gobierno de Álvaro Obregón consideró esto una provocación y el inicio de una campaña contra el gobierno y la Constitución, cuyo artículo 130 limitaba al ámbito de los templos los actos de culto. Por lo tanto, rápidamente, el 13 de enero de 1923, el gobierno acordó la expulsión de monseñor Philippi, y ordenó, por una parte, al Procurador de la República la averiguación de los sucesos, de lo que como es costumbre desde entonces, no se obtuvo ningún resultado porque nadie fue perseguido por ello; por otra parte, al gobernador de Guanajuato, que impidiera la continuación de las obras en el Cubilete, lo cual tampoco fue obedecido porque Salvador Ponce de León describe el monumento como una pirámide octogonal con una esfera encima y sobre ella la estatua del Sagrado Corazón de Jesús, todo lo cual medía nueve metros de altura, seis del pedestal y tres de la estatua.²⁵ El 30 de enero de 1928 fue bombardeado y destruído,

“...previa desocupación de gente de la zona”²⁶.

En 1924 asumió el poder como presidente de la República el general Plutarco Elías Calles, cuya política; pretendía implantar un régimen considerado entonces como socialista y someter definitivamente a la iglesia a la Constitución. Empezó a dictar decretos para la aplicación estricta de las leyes en materia

²⁵ Salvador Ponce de León. *Guanajuato en el arte, en la historia y en la leyenda*, . p. 209

²⁶ Apéndice de la *historia de la Iglesia en México*. Mariano Cuevas S.J. Revista Católica. El Paso, Texas. 1928. Citado por Alicia Olivera Sedano en *Aspectos del conflicto religioso de 1926 a 1929*, 1966. p. 218

religiosa, lo cual desató una persecución de los religiosos y católicos reacios a cumplir dichas leyes.

El gobierno propició la creación de una Iglesia Mexicana para oponerla a la Romana, idea concebida desde la época de la Reforma y que, como entonces, tampoco tuvo éxito. Todo esto propició la formación de la Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa, que pretendía recuperar las libertades religiosas, por medios pacíficos inspirados en Gandhi. Uno de estos medios fue la organización de un boicot general en la República, que obligaba a todos los católicos a abstenerse de pagar impuestos y reducir al mínimo sus consumos; este acto se programó para el día 31 de octubre de 1926.

El gobierno emprendió una campaña en contra de los organizadores, dictó órdenes de aprehensión en contra de los jóvenes acejotaemeros (ACJM: **A**cción **C**atólica de **J**óvenes **M**exicanos) que hacían circular las hojas de propaganda y contra los miembros del Comité Directivo de la Liga.

La Ley Reglamentaria del artículo 130 constitucional dictada a mediados de 1926, llamada *Ley Calles*, cuya drástica aplicación y la renuencia a cumplirla de parte de los religiosos y del pueblo católico, culminó con algunos sucesos sangrientos que enardecieron los ánimos e indujeron a tomar las armas.

“El movimiento armado cristero no tuvo inicialmente un plan de organización preconcebido, sino que entonces, estalló de manera espontánea, en forma de huestes independientes entre sí, muy desorganizadas y peor pertrechadas, sin tener más afinidad que la de ser grupos de católicos rebeldes contra las leyes establecidas. No fue sino hasta que fracasó el boicot organizado por la Liga, que

ésta decidió dar forma y organización al movimiento, proponiéndose controlar a los diferentes grupos y jefes levantados, tratando de combinar sus acciones.”²⁷

Para tal efecto la Liga creó su Comité de Guerra. Entre la segunda mitad de 1926 y la primera de 1927, tuvo lugar lo más intenso de esta guerra, por el número y frecuencia de los levantamientos pero que por la inferioridad en armamento, preparación y organización, eran ataques guerrilleros y no verdaderas batallas.

En esta situación, el día 21 de octubre de 1926, la Cámara de Diputados reformó el artículo constitucional que prohibía la reelección, permitiéndola pasado un periodo del mandato anterior, con el evidente fin de lanzar nuevamente al general Obregón, el cual acababa de declarar que era feliz como agricultor y que estaba definitivamente alejado de la política. Una vez convocadas las elecciones, Obregón simuló resistirse un poco, pero terminó aceptando al tenor de “La Patria me necesita”.

Los generales Arnulfo R. Gómez y Francisco Serrano, militares que eran hechura de Obregón, aunque con menos carisma y trayectoria, fueron los otros candidatos, después de intrigas oscurísimas, intentos de emboscadas, atentados, etcétera, ambos fueron asesinados.

Naturalmente Obregón resultó triunfador en las elecciones.

En una comida para celebrar su triunfo, en el restaurante “La Bombilla”, el 17 de julio de 1928, fue asesinado por José León Toral.

²⁷ Alicia Olvera Sedano. *Op. Cit.* p. 131

La muerte del general Obregón significó solamente una pausa en el proceso, porque era el presidente electo y el general Calles había declarado que no buscaría la reelección ni en ese ni en un periodo ulterior, por lo que urgió al Congreso para que designara un presidente interino que convocara a nuevas elecciones.

José León Toral fue juzgado por homicidio con todas las agravantes y condenado a muerte por fusilamiento, lo que se cumplió en febrero del siguiente año. A causa de que el gobierno quiso implicar a los católicos en el crimen, haciéndolo aparecer como una conjura de la Iglesia, se acusó forzosamente de autora intelectual a la religiosa Concepción Acevedo, la madre Conchita, quien fue recluida durante cuarenta años en las Islas Marías, ante un generalizado sentimiento público de injusticia.

Entre tanto, la guerra continuaba en baja intensidad, como había sido siempre, más como escaramuzas de guerrillas que como batallas formales.

Antes de terminar su período, el presidente Calles tuvo encuentros, mediados por el embajador Morrow, con prelado norteamericanos, sin ningún resultado.

El presidente interino Emilio Portes Gil fue quien negoció con algunos obispos el fin de la guerra, sin hacer ninguna concesión en lo referente a cambios a la legislación, se limitó a devolver algunas casas curales y templos que no estuvieran ya ocupados por oficinas gubernamentales, sin haberlo acordado expresamente el gobierno hasta finales de los ochenta, se hizo de la "vista gorda", o sea, simuló no ver las violaciones a la ley como; el culto en lugares públicos, ya que festividades y peregrinaciones estaban muy arraigados en la tradición de casi todas las ciudades y pueblos del país, los discretos, pero no

escondidos monasterios y conventos que volvieron a establecerse en todo el país, los religiosos que con hábitos o sotanas anduvieran en la vía pública, a los que eventualmente se aplicaba la ley.

A los cristeros que habían perdido propiedades, familias, algún miembro de su cuerpo, sólo concedió una amnistía que no impidió que tiempo después de concedida, el ejercito matara a algunos incomunicados que seguían en pie de lucha.

CAPÍTULO IV
JORGE IBARGÜENGOITIA Y *EL ATENTADO*.

Pensamos que es importante, antes de emprender la presentación y análisis de la obra, hacer una breve semblanza de los autores y del génesis de la obra que nos ocupa.

Jorge Iburguengoitia nació en la ciudad de Guanajuato en 1928, a los tres años su familia se instaló en la Ciudad de México. Estudió "en toda clase de escuelas particulares, desde una escondida (pese a no ser de sacerdotes) hasta la Morelos, de los maristas".²⁸

Sus estudios superiores los inició en la Escuela Nacional de Ingeniería de la UNAM, dos años antes de terminar la carrera, interrumpió los estudios, indeciso, se fue al rancho de la familia en Guanajuato para dedicarse a la agricultura, un domingo fue a la ciudad, para resolver la descompostura del motor de su tractor y en la casa de la familia conoció a Salvador Novo, que había ido a presentar una obra teatral en aquella ciudad. Esa noche presenció en "El Teatro Juárez", una representación de *Rosalba y los Llaveros* de Emilio Carballido.

"No sé si la representación fue excelente o si mi condición anímica era extraordinariamente receptiva. El caso es que ahora sé, y confieso con un poco de vergüenza, que ninguna representación teatral me ha afectado tanto como aquella..., y en ese instante dejé de

²⁸ Gustavo García, prólogo Jorge Iburguengoitia, *Los Relámpagos de Agosto*, México, Clasicos de la Literatura mexicana, 1979, p. VIII.

ser agricultor...Tres meses después me inscribí en la Facultad de Filosofía y Letras".²⁹

Estudió teoría y composición dramática con Rodolfo Usigli, quien durante algún tiempo lo consideró como su único alumno verdadero.

En 1953, al concluir el tercer año del curso, Ibargüengoitia entregó a manera de examen final una comedia titulada *Susana y los jóvenes*. La obra está situada en su época, en una clase media, de padres muy conservadores, en donde el personaje de Susana se ve en el dilema de elegir entre dos pretendientes de caracteres muy diferentes.

Con esta obra, Ibargüengoitia se "incorporó a la corriente que acababa de inaugurar Héctor Mendoza con el estreno de *Las cosas simples*".³⁰ En ambos autores la preocupación principal, al decir de Celestino Gorostiza,

"parece ser el ansia de la juventud por vivir y expresarse ante la indiferencia y la incomprensión de los mayores... trasladan a la escena una atmósfera sobre la que el existencialismo, así sea superficial e indirectamente ha ejercido alguna influencia."³¹

Vicente Leñero considera que los dos autores hacen

"una pintura de jóvenes desde la perspectiva de los mismos jóvenes...con una considerable dosis de confesión autobiográfica debido sin lugar a dudas a su precocidad

²⁹ Vicente Leñero. *Los pasos de Jorge*. México, Cuadernos de Joaquín Mortiz. 1989. p. 8

³⁰ Idem. p. 16.

³¹ Celestino Gorostiza. *Teatro mexicano del siglo XX. Tomo III* México FCE.. 1981, p. XXI.

literaria" ³², paralela a otra pareja de autores que doce años después haría lo mismo dentro de la narrativa; Gustavo Sainz (*Gazapo*, 1965) y José Agustín (*De perfil*, 1966).³³

Susana y los jóvenes fue estrenada en 1954. El humor, el diálogo rapidísimo, el retrato sarcástico de los personajes y de la amarga cotidianeidad, la ausencia de momentos apoteóticos que den a entender la transformación sufrida por el personaje, se encuentran presentes ya en esta obra y caracterizarán las siguientes *Clotilde en su casa*, estrenada en 1955 y *La lucha con el ángel*, 1955.

También escribió teatro infantil: *El peluquero del rey*, (1956), *El tesoro perdido*, (1957), *El loco amor viene*, (1957), *La farsa del valiente Nicolás y Rigoberto entre las ranas*, de la misma época, *La fuga de Nicanor*, (1960). También escribió *Ante varias esfinges*, (1958), *El viaje superficial*, (1959) y *Pájaro en mano*.

“Siguieron años difíciles: hice traducciones, guiones para película, fui relator de congreso, escribí obras de teatro infantil, acumulé deudas, pasé trabajos. Mientras tanto escribí seis obras de teatro que nadie quiso montar”³⁴

Adelante haremos referencia a *La Conspiración vendida*, 1960 y a *El Atentado*, 1962. Esta última fue ganadora del cuarto concurso “Casa de las Américas”, y fue publicada en la Colección del Premio, junto con la obra, también premiada *Milagro en el mercado viejo* del argentino Osvaldo Dragún, en junio de 1963.

³² Vicente Leñero. *Los pasos de Jorge*. p. 17.

³³ *Idem*. p. 17.

³⁴ Jorge Ibarquengoitia. *Instrucciones para vivir en México*. p. 14.

Fue la última obra dramática de Iburgüengoitia, quien luego se dedicó a la narrativa y a la crítica teatral con su mordacidad característica.

“ *El Atentado* me dejó dos beneficios: me cerró las puertas del teatro y me abrió las de la novela. Al documentarme para escribir esta obra encontré un material que me hizo concebir la idea de escribir una novela...”³⁵

Empezó su narrativa en 1964 con *Los relámpagos de agosto* (Premio Casa de las Américas 1964), el libro de cuentos *La Ley de Herodes*, (1967) *Maten al león*, (1967) *Estas ruinas que ves* (Premio Novela México, 1974) *Las muertas*, (1977) *Dos crímenes*, (1979). y *Los pasos de López*, (1981).

"...,el medio de comunicación adecuado para un hombre insociable como yo es la prosa narrativa,...se llega directo al lector, sin intermediarios, en silencio, por medio de hojas escritas que el otro lee cuando quiere, como quiere,...y si no quiere no las lee, sin ofender a nadie"³⁶

"Tengo facilidad para el diálogo, pero incapacidad para establecerlo con gente de teatro".³⁷

Jorge Iburgüengoitia murió el 27 de noviembre de 1983 en un accidente aéreo en el aeropuerto de Barajas, en Madrid, España.

³⁵ *Idem.* p. 14.

³⁶ *Idem.* p. 14 – 15.

³⁷ *Idem.* p. 14.

ANTECEDENTES DE LA OBRA

En la primera edición mexicana de 1978 ³⁸, aparece una "Breve historia de esta obra", que dice:

"La idea de escribir *El Atentado* me vino oyendo la conversación de dos licenciados en una cantina irapuatense, una tarde de julio de 1958."

Sin embargo, como lo hace notar Vicente Leñero en *Los pasos de Jorge*, en una carta a Rodolfo Usigli, fechada en junio de 1958, dice:

"Estoy planeando una obra muy seria que trata de la muerte de Obregón, que me entusiasma mucho y salen patitas y manitas cada vez que pienso en el asunto". ³⁹

De cualquier manera, ya en el año de 1958 estaba sobre el tema. Había planeado *El Atentado*, como "obra muy seria" y seguramente también fue seria la investigación de las fuentes. Entre 1958, que hay la primera noticia y 1962, que por fin la terminó, escribió otra obra histórica documental; *La Conspiración vendida*. En 1960 la entregó al departamento de teatro de Bellas Artes, la escribió en dos semanas, alentado por Salvador Novo, quien le aseguró que el Presidente otorgaría varios millones para celebrar los cincuenta años de Revolución y ciento cincuenta de Independencia.

"Escogió este último tema y lo trató de la manera tradicional, ceñido a "la historia oficial más ortodoxa",

³⁸ Ibaranguoitia Jorge. *El Atentado*. México., Ed. Joaquín Mortiz. 1978. p. 7.

³⁹ Vicente Leñero, *Los pasos de Jorge*, p. 68.

como corresponde a una obra "por encargo", sin querer contrariar ni por asomo el espíritu y la letra de los libros patrios, la obra reconstruye el episodio que precipita el inicio de la revolución cuando los conspiradores de Querétaro, son repentinamente descubiertos."⁴⁰

Esta primera aproximación al teatro histórico documental, sirvió de ejercicio para la redacción de *El Atentado*.

En el caso de *La Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, de Carlos Muñiz, con sus notas al pie, o el del mismo Leñero, que pormenorizadamente narra en *Vivir del Teatro*, las fuentes, antecedentes y desarrollo de la investigación, de Ibarguengoitia no sabemos de sus fuentes ni dónde se documentó, aunque sospechamos que también dispuso de la versión taquigráfica del juicio, porque algunas frases en las escenas del jurado son las mismas que las que utiliza Leñero, quien declara que ese material dio origen y bases a su obra.

Jorge Ibarguengoitia fue católico, apostólico y romano hasta 1956, año en el que rompe con Julia, personaje del cuento autobiográfico *La vela perpetua*, aparecido en la *Ley de Herodes*, en el cual narra su estancia en Nueva York para disfrutar la beca "Rockefeller". Al final del relato dice haber querido celebrar una carta de Julia con un "pecado mortal", comiendo carne en vigilia; luego de leer la carta, se arrepiente de la celebración, contesta con

"una carta que era un verdadero tango, y fui a la iglesia y me confesé: Acúsome padre de que comí carne en día de vigilia".

Termina diciendo: "No he vuelto a verla ni a confesarme".⁴¹

⁴⁰ Vicente Leñero. *Los pasos de Jorge*. p. 69

⁴¹ Jorge Ibarguengoitia. *Los relámpagos de agosto, La Ley de Herodes*. p. 225.

Según los datos cuando ocurrieron estos hechos, Ibargüengoitia contaba ya con 28 años, por lo que, de ser cierto lo de su actitud hacia la vigilia y a la confesión, es evidente que su religiosidad estaba profundamente arraigada y era fruto de una sólida educación en ese aspecto.

Ibargüengoitia nació en 1928, año en el que suceden los hechos de *El Atentado*. Desde las partes altas de su ciudad natal se alcanza a contemplar el cerro del Cubilete en el que se yergue el monumento a "Cristo rey".

En la ciudad de Guanajuato está la Universidad del estado, de larga tradición cultural y en la que han convivido liberales jacobinos y conservadores "mochos". Durante la presidencia de Juárez, la ciudad llegó a ser sede de los poderes de la República fugitiva. Paradójicamente, se da una profunda religiosidad en las capas media y baja de la población, pero la media ilustrada es por lo general librepensadora.

La preocupación y partidarismo hacia la "persecución religiosa" en la formación de Ibargüengoitia, pudo iniciarse del lado de los católicos, pero cuando Leñero narra su encuentro en el café "La Habana", que sucedió años antes de la publicación de la obra en la *Revista Mexicana de Literatura* en 1964, dice:

"Ibargüengoitia era entonces una joven revelación de la dramaturgia y eso parecía darle derecho a pisotear mi fervor acejotaemero, mofándose de León Toral y la Madre Conchita y diciendo que sólo en una farsa se podía escribir de esos locos."⁴²

⁴² Vicente Leñero *Vivir del teatro*. p. 106.

Bien sea, que ya estaba escrita la obra, o había comenzado su redacción, o simplemente conocía el hecho histórico, el caso es que Iburgüengoitia tenía decidido el género que merecía el tratamiento de la obra: una farsa.

Probablemente la dimensión del acontecimiento y las actitudes recalcitrantes, así como la política a la mexicana; con desplantes magníficos y hieratismo "monolítico", son tan desorbitados que no pueden sino ser fársicos, como veremos adelante.

Los personajes de la obra son:

BORGES, un presidente electo	(Es el general Álvaro Obregón)
VIDAL SÁNCHEZ, un presidente saliente	(Es el presidente Plutarco Elías Calles)
EL GENERAL SUÁREZ, jefe de la policía	(Sintetiza a varios oficiales de la policía)
SU AYUDANTE	(Apoya las intervenciones del anterior)
UN JUEZ	(Sintetiza también a los jueces)
EL PADRE RAMÍREZ	(Es el cura Jiménez)
LA ABADESA	(Es Concepción Acevedo de la Llata, la Madre Conchita)
JUAN VALDIVIA	(Es Carlos Castro Balda)
PEPE	(Es José León Toral)
CAUTELA, su mujer	(Es un personaje imaginario, porque si bien es verdad que León Toral estaba casado, Iburgüengoitia inventó el

carácter y las situaciones que aparecen en la obra).

Tres actores comodines representarán los siguientes personajes:

BALGAÑÓN, GABALDÓN, MALAGÓN
diputados

BAZ, PAZ, RAZ, periodistas

MACARIO, NAZARIO, ROSARIO,
de la Secreta. (policía secreta.)

UN ABOGADO DEFENSOR

UN ABOGADO ACUSADOR

UN MESERO, UN DIPUTADO, UN POLICIA

UN OBISPO

UNO DEL JURADO

Además aparecen:

DOS DE LA MONTADA, (Policía montada) UN OFICIAL, UNOS
CATÓLICOS, UNA MUJER QUE BAILA ARRIBA DE UNA MESA

La acción se desarrolla en la ciudad de México, en 1928.

(Todos estos personajes le sirven para sintetizar a los que intervinieron en la historia).

Ibarguengoitia agrega una nota al director distraído, en el sentido de no desvirtuar el espíritu documental de la obra, que si se deja a la fantasía del director puede resultar algo completamente ajeno al hecho histórico al que se refiere.

Nota para el director distraído: las proyecciones son fijas y de la época; los títulos que indican el lugar de la acción, o la comentan, se dicen por el magnavoz, se muestran al público como letreros, o se proyectan; el asunto queda a su discreción y bajo su responsabilidad. Esta obra es una farsa documental, mientras más fantasía se le ponga, peor dará.

Hace también una advertencia, parodiando aquellas que prevenían de las semejanzas con hechos o personajes reales que eran mera coincidencia, él aprovecha para lanzar un comentario irónico.

Advertencia: si alguna semejanza hay entre esta obra y algún hecho de nuestra historia, no se trata de un accidente, sino de una vergüenza nacional.

Se advierte el ánimo de Ibarguengoitia respecto a los acontecimientos presentados y que resultan vergonzantes, pero no sabemos si se refiere a la reelección de Obregón, a la persecución religiosa, al asesinato de los otros candidatos, al magnicidio, a la injusticia hacia la madre Conchita, o a todo junto.

Dividida en tres actos, la obra se desarrolla en escenas rapidísimas, muchas veces mudas y en ocasiones sólo proyecciones de fotos de la época o letreros que van indicando la sucesión de los acontecimientos, tiempos y lugares.

Ibargüengoitia numeró, dentro de los actos, las que llamaremos secuencias, no en el sentido cinematográfico (ya que algunas contienen varias escenas en lugares diferentes), sino más bien en orden cronológico de los hechos.

Así, la primera secuencia y primer acto, se sitúa en la estación de ferrocarril donde Borges es entrevistado por periodistas y declara estar dedicado a la agricultura y alejado de la política, con "categóricamente ninguna" intención de regresar a ella.

Letrero: "Sufragio efectivo, no reelección" y la escena que sigue inmediatamente es la sesión de la Cámara de Diputados en la que se modifica el artículo Constitucional que prohibía la reelección, para permitir la de Borges.

Proyecciones de tren saliendo de la estación, tren entrando a la estación, multitud, el discurso de Borges ante los diputados aceptando la candidatura.

Jorge Ibargüengoitia presenta la anécdota de manera secuencial, va encadenando información con proyecciones, letreros y acción escénica en forma eficaz y escueta, de manera que el mensaje se recibe telegráficamente, pero al mismo tiempo matizado por un juicio crítico que resulta de hacer énfasis en las contradicciones, que por obvias resultan absurdas e hilarantes, como es el caso examinado arriba. Para el espectador que conozca la historia y que identifique la figura de Borges, con la del general Obregón, sabrá desde la primera frase, que miente y que sí tiene intenciones de regresar a la política, pero cuando el lema de la Revolución: "Sufragio efectivo, no reelección", es tan fácilmente modificado, en medio de aplausos estruendosos y diana con la Sinfónica Nacional, la burla es absolutamente reconocible. Finalmente el autor narra con proyecciones de trenes saliendo y entrando a la estación, el regreso de Borges y a éste aceptando en un discurso su postulación.

La siguiente escena la inicia un letrero: "La lucha electoral". Los actores comodines aparecen como manifestantes con un cartel de "Vivas" a los tres candidatos sucesivamente. Se proyectan tres fotos de los candidatos diciendo "acalorados discursos". Se escuchan dos descargas cerradas de fusilería, las fotos de Gámez y Gómez son reemplazadas por las de dos sepelios y la de Borges continúa. Se ilumina el escenario donde Borges dice un discurso que comienza: "La lucha electoral ha terminado, señores", y finaliza aceptando su elección.

Un recurso, dentro de la economía de medios utilizado por Ibargüengoitia para contar la anécdota, y que pertenece, más al

estilo expresionista que al realista, y que además sirve como efecto de distanciamiento, es la utilización de tres actores comodines que representarán a manifestantes, periodistas, diputados, agentes de la secreta, abogado defensor, abogado acusador, un mesero, un diputado, un policía, un obispo y uno del jurado. Los elementos que estos actores deberán manejar para hacer evidentes los cambios de personajes, necesariamente caerán en la obviedad de la caricatura.

La escena titulada "La lucha electoral", es sin duda, una muestra del tono fársico que predomina en la obra, puesto que reduce al absurdo la práctica política mexicana.

En esta sola escena Ibarquengoitia sintetiza el hecho histórico que originó la novela de Martín Luis Guzmán, *La sombra del caudillo*: el asesinato del general Serrano, candidato opositor a Obregón y además el del general Gómez, que fue muerto por pretender competir en las mismas elecciones.

Esta escena se desenvuelve en unos pocos minutos sobre el escenario.

Remata con Borges solo diciendo un discurso, cuyos elementos tradicionales en la retórica oficial, resultan disparatados ante los hechos anteriores:

Borges: "La lucha electoral ha terminado, señores."

Los procesos electorales son considerados, hasta este momento, como la manera más civilizada de consensuar, conciliar y dirimir el sentir mayoritario de un grupo, región, nación, etc. La contradicción manifiesta de lo que Borges llama lucha electoral y la violencia asesina con la que eliminó a los contrincantes, inicia lo que podría ser la mecánica del chiste.

“El pueblo soberano ha expresado su voluntad y no me queda más remedio que someterme a ella tomando las riendas del poder durante el próximo cuatrienio. (aplauzo delirante)”

En la realidad, los políticos mexicanos dan gran seriedad y solemnidad a las elecciones que "legitiman" su acceso al poder.

"El espectador debe decodificar y recodificar a gran velocidad todos los elementos que le llegan del carácter del personaje fársico, convertido en símbolo... Lo grotesco debe hacer reír exactamente de aquello que está más prohibido hacer escarnio".⁴³

En el “oscuro” final de la secuencia anterior se escucha una explosión.

La segunda secuencia inicia en la inspección de policía donde su jefe, el general Suárez y su ayudante examinan fotografías del atentado dinamitero a la Cámara de Diputados.

Continúa la escena en el momento que entran los diputados Malgañón, Gavaldón y Malagón a rendir su testimonio sobre el atentado, luego Malagón declara conocer al autor.

El objeto de esta secuencia es narrar el atentado dinamitero a la Cámara de Diputados, e introducir al personaje de Juan Valdivia (Carlos Castro Balda) en la historia. Consta de dos escenas: la primera, como ya se dijo, muestra al general Suárez, jefe de la policía, examinando con su ayudante las fotos de los resultados de las explosiones y su desorientación respecto a las investigaciones. La siguiente escena se produce con la entrada de los tres diputados, los actores comodines, que

⁴³ Claudia Cecilia. Alatorre *Análisis del drama*. p. 115 – 116.

ya se habían visto con bigotes retorcidos, en la segunda escena de la secuencia anterior, ahora portan además sombreros tejanos. Esta caracterización, por lo elemental, resulta caricaturesca, como ya habíamos dicho, y los convierte en personajes símbolo, y por lo tanto fársicos. Su presencia, para declarar sobre el atentado, se reviste de solemnidad y formalismos, lo mismo que la larguísima y detallada declaración del diputado Balgañón al narrar cómo hizo uso del sanitario para, finalmente decir que, al tirar de la cadena del excusado, explotó la bomba.

El espacio utilizado por Iburgüengoitia para que sus personajes refieran hechos que por su banalidad son irrelevantes, contrasta con la forma detallada y solemne en que son referidos, con la intención, desde luego, de provocar risa.

La segunda parte de la escena, que conserva el mismo tono, es la declaración del diputado Malagón, quien dice conocer al autor del atentado, por haberlo visto salir de los sanitarios de los diputados, sin serlo. Pero que por ser hermano de una señorita, con la que lo unen "lazos muy tiernos", se abstiene de denunciar. Tanto el general Suárez como los otros diputados lo conminan a decir su nombre, pero él "como caballero" se niega, hasta que Suárez lo amenaza con hablar al presidente o a Borges para ver qué opinan de su caballerosidad, suelta de inmediato el nombre: Juan Valdivia, con lo que concluye la investigación y la secuencia.

Tercera secuencia, escena única ¿quién es Juan Valdivia?

En la casa de Borges, que ensaya ante un espejo un discurso contra el clero católico, es sorprendido por la entrada de Vidal Sánchez, quien después de un comentario sobre el discurso, le pregunta directamente si conoce a Juan Valdivia. Ante la negativa de Borges, se dan cuenta que ambos pensaban

que el otro había sido el causante del atentado dinamitero y ríen celebrando la ocurrencia. Con esto dan por aceptado este tipo de actos de los políticos, para desconcertar a la opinión pública y culpar a alguien, con el fin de tener justificación para proceder en su contra. Al darse cuenta que la mano de ninguno de ellos estuvo tras el incidente, cesan de reír bruscamente, Vidal Sánchez ordena por teléfono al general Suárez que detenga a Valdivia e investigue a fondo los hechos, y que mantenga informados a ambos. Serios y preocupados, empiezan a soltar frases hechas: **"Ataque a las instituciones, a la vida política, a los representantes del pueblo, parálisis de la actividad cívica, muerte de la democracia, etc."** Otro contraste de actitudes, si hubiera venido de parte de alguno de ellos, es motivo de risa, si no se conoce al autor intelectual, es motivo de preocupación; el juego sucio sólo a ellos está permitido.

La cuarta secuencia principia en el escondite de Valdivia. Entra Pepe a llevarle comida, comentan el atentado y sale Pepe llevándose casualmente la pistola. Un oscuro marca el paso del tiempo, al hacerse la luz, se ve a Valdivia dormido, otro oscuro y a la luz aparece Valdivia en la misma posición pero rodeado de Nazario, Rosario y Macario, los tres de la policía secreta.

La siguiente proyección sugiere torturas, luego la escena en la inspección de policía con Valdivia. Suárez, su ayudante y los tres anteriores, pretenden interrogarlo, y lo descubren desmayado.

Se ilumina otra zona del escenario donde un grupo de católicos reza una letanía, contestando, "ruega por él".

Sigue la escena del interrogatorio, leen una declaración falsa a Valdivia, éste se niega a firmar y termina la secuencia con la proyección de un letrero:

"Juan Valdivia es condenado al destierro" y la de una fotografía de un hombre en la cubierta de un barco. En la acotación musical dice: "Sobre las olas".

Desglose: Pepe, lleva a Juan comida, libros, cartas y periódicos. Mientras Juan examina la comida, Pepe lee un artículo de los periódicos, lo cual da lugar a que Valdivia hable de la lucha por la libertad, pero inmediatamente, de que la bomba resultó demasiado pequeña y sólo destruyó los excusados, se queja de su mala suerte que convierte sus actos más sublimes en algo prosaico.

Ibargüengoitia logra dar al diálogo naturalidad y al mismo tiempo va desenvolviéndolo para el progreso de la acción.

Al final del parlamento, Valdivia pregunta a Pepe: "**¿Qué dice Sarita mi novia de esto?**" "Te admira", responde Pepe.

Valdivia: "**¡Pobrecita, qué poco sabe de lo que es el heroísmo!** (mirando el portavianda) **¿Qué, estas monjas no saben hacer otra cosa que sopa de fideo?**".

Nuevamente el contraste entre lo sublime y lo prosaico, que continuará hasta el fin de la escena. Mientras Pepe habla de destino glorioso, Valdivia se queja del fallido atentado, Pepe se refiere al martirio y Valdivia a que no es justo ser fusilado por un desperfecto. Concluye en que será peor si lo aprehenden armado, le da su pistola a Pepe y empieza a comer la sopa de fideo.

Los detalles de esta escena son históricamente inexactos, ya que no existe prueba (ni en las declaraciones) de que Toral y Castro Balda tuvieran contacto, aparte del que ocasionalmente hubo en casa de la Madre Conchita. La pistola se la pidió a Manuel Trejo para tirar al blanco. Ibargüengoitia utiliza la escena

para hablar de los móviles y actitudes de los católicos y para hacer que Pepe tenga la pistola.

Las siguientes escenas son meramente narrativas, con semejanza a lo que se podría llamar una técnica cinematográfica. Concluye la secuencia y la historia de Juan Valdivia.

Después del oscuro, la quinta secuencia, que consta de dos escenas, tiene lugar en el recibidor del convento. Pepe hincado y el Padre Ramírez sentado en una silla, como en confesión.

El diálogo revela que la confesión de Pepe ha sido más que confesión, una consulta sobre las relaciones sexuales con su mujer, y que el apasionamiento de ella contrasta con su desinterés. El sacerdote "absuelve" a Pepe y sale. Pepe se sienta a meditar en la silla en la siguiente escena.

Entra la Abadesa (Madre Conchita) leyendo un periódico, lo que da pie al por qué Dios no mandó el rayo que mató al aviador Jesús Carranza contra Borges, y al comentario de la Abadesa de que eso hubiera terminado el conflicto religioso.

Quinta secuencia, Matar a Borges.

Desglose: En su primera parte, la escena está dedicada a hacer escarnio de Pepe y presentarlo como todo lo contrario de Borges, inseguro, débil sexual, fracasado, etc., Pepe se ha quejado en confesión de las exigencias sexuales de su mujer: "**¿por qué me exige más de lo que yo puedo darle?**". Por otra parte la actitud del padre Ramírez: "**no puede ser. Te has equivocado...te habrá pedido cariño, o atención, en vez de lo que te imaginas.**"

Pepe: **me lo ha pedido muy concretamente y no sólo de palabra.**

Ramírez:...**Lee los tratadistas. Todos están de acuerdo en afirmar que para la mujer el acto sexual es siempre una molestia. Es insensato pensar que alguien insista en que se le moleste.**"

Hay aquí un juicio de Ibarra en cuanto a la postura de la iglesia en relación al sexo, que lo ve sólo como una "actividad" necesaria para la reproducción, y que niega el placer sexual de la mujer.

Al final, le recomienda actividad y meditar: "**¿qué hago por mi Dios, por mi Patria, por mi religión?**", y lo insta a "**ser un soldado de Cristo, dispuesto a dar su vida por su Santa Religión**". Ante los problemas domésticos, cotidianos, ofrece una salida trascendental. Lo absuelve y se va.

Pepe queda en escena meditando y entra la abadesa para la siguiente escena. en ésta se reafirma la idea de que son los católicos los que deben hacer algo para dar fin al conflicto religioso y esto sería la muerte de Borges. Así pues, las dos escenas de esta quinta secuencia dan el motivo a Pepe para desear matar a Borges.

Sexta secuencia, escena única, patio en casa de Pepe que tira al blanco con la pistola, es cuestionado por Cautela, su mujer preocupada.

Desglose: Pepe tirando al blanco, con la decisión, tal vez un poco difusa aún de matar a Borges y frente a una mujer que evidentemente no puede entenderlo.

Otra secuencia de una sola escena que sucede en un parque donde se pasean Borges y un amigo quien pretende convencerlo de parlamentar con los católicos, a lo que Borges se niega aunque sea a costa de su vida.

Séptima secuencia. Escena única.

Muestra en contraste a un inflexible Borges, quien primero, por haber sobrevivido a anteriores atentados, y segundo por no mostrar debilidad ante los católicos que "**son todo México**", se niega a parlamentar con ellos, porque "**sabrán que son los más fuertes y nos ahorcan...¡Sufragio Efectivo! El día que lo tengamos, eligen Presidente de la República al señor Obispo...**"

Amigo: **¿y si te matan?**

Borges: **¡pues me mataron, y se acabó!"**

Telón y fin del primer acto.

SEGUNDO ACTO

Segundo Acto. El asesinato.

El segundo acto está dedicado a narrar el asesinato de Borges. Las dos escenas de la primera secuencia ya no tienen el tono irónico característico del autor, sino más bien un tono patético. En la primera, Pepe sale de su casa de madrugada mintiendo a su mujer sobre una supuesta excursión. En la segunda, consulta al padre Ramírez sobre su decisión, éste se niega a comprometerse: "**Dios sabrá. Pepe: eso me basta**".

La segunda y tercera secuencias tienen la misma técnica cinematográfica en la que alternan proyecciones, letreros, efectos sonoros y brevísimas escenas mudas que ilustran los banquetes en honor de Borges y los intentos de Pepe por acercarse a él, que terminan con los disparos en la Bombilla.

La segunda secuencia del acto inicia con un letrero que dice:

"Para celebrar el resultado de las elecciones se hacen banquetes en honor de Borges". Tanto ésta como la tercera secuencia están compuestas a base de escenas rapidísimas en las que proyecciones, fragmentos de discursos fuera de escena y

cruces de los personajes a través del escenario dan cuenta de los infructuosos intentos de Pepe por acercarse a Borges. Finalmente se sitúa la acción en "La Bombilla", se escucha la orquesta típica de Lerdo de Tejada, se ve a Borges sentado en una mesa comiendo, mientras Pepe a un lado lo dibuja, se acerca, le muestra el dibujo y le dispara.

La cuarta secuencia sugiere la tortura aplicada a Pepe y su negativa a confesar.

Luego vemos la presencia de Vidal Sánchez en la inspección.

Su entrevista con Pepe a solas para pedirle que señale a sus cómplices, y finalmente deje claro, que entre ellos no ha habido ningún trato. En seguida ordena a Suárez que proceda a consignar y juzgar a Pepe y como favor muy grande, le pide su renuncia.

La cuarta secuencia narra la tortura y vanos intentos de interrogar a Pepe, y de manera relevante la presencia de Vidal Sánchez, que en el diálogo con Suárez deja ver la alegría que le provoca el haberse deshecho de Borges, en la escena con Pepe, muestra una hipócrita simpatía por éste y su interés fundamental: ser puesto fuera del asunto.

La quinta secuencia a base de proyecciones muestra los funerales de Borges con el fondo de marcha fúnebre, tres oradores gesticulan uno tras otro ante proyecciones de distintas multitudes y al compás de una trompeta, un clarinete y un saxofón respectivamente.

La segunda escena que un letrado titula : "Los fieles dan gracias a Dios", y con fondo de Aleluya muestra en proyecciones fieles rezando y el arresto y conducción de personas, a la delegación San Ángel.

La quinta secuencia, sin diálogos, muestra tres eventos: los funerales de Borges, los católicos dando gracias a Dios y las aprehensiones de los implicados. Otra vez el tono fársico está presente, cuando los oradores fúnebres gesticulan al compás de una trompeta, un clarinete y un saxofón. Luego, con coros entonando una Aleluya se proyecta a fieles rezando y a policías haciendo aprehensiones, con lo anterior finaliza el segundo acto.

TERCER ACTO.

Primera secuencia, Sala del juzgado. Están presentes El juez, el acusador, y el defensor en sendos escritorios frente al público. En segundo término, los dos acusados en uno de los lados. Las cuatro primeras escenas corresponden a los interrogatorios de tres testigos y de Pepe, que hacen el acusador y el defensor sucesivamente. La quinta escena es el interrogatorio conjunto de acusador y defensor de ambos acusados. La quinta escena corresponde a la recapitulación del acusador y del defensor seguida por la sentencia de culpabilidad que declara un miembro del jurado.

La segunda secuencia es una sucesión de escenas como "flashes" cinematográficos en los que se ve:

- a) En proyección el traslado de Pepe y la Abadesa acompañados de varios policías y funcionarios. Sonido de dianas y tumulto regocijado.
- b) En proyección, la camioneta (Julia) viaja por las calles de México. Multitud aclamando.
- c) En "vivo" entran la Abadesa y Pepe escoltados por dos policías de la montada y agradecen la ovación que continúa.
- d) Entra un personaje enlutado, se hace silencio y da cuenta

- de la conmutación de la pena de muerte, por la de veinte años en las Islas Marías a la Abadesa.
- e) Proyección: mujer de negro en la cubierta de un barco.
Música, sobre las olas. La abadesa ha salido del escenario.
 - f) El personaje enlutado notifica el fusilamiento de "Pereyra": al amanecer. Dianas, regocijo, etc. Pepe agradece.
 - g) Entra un obispo, para indicar que el derecho canónico no considera a Pepe un mártir, sino un asesino con atenuantes. Se va a un lado del escenario.
 - h) Entra un oficial, los policías de la escolta se separan de Pepe y a la orden del oficial lo fusilan. Pepe cae. Dianas. los policías y el oficial se retiran.
 - i) Letrero: " A pesar de las declaraciones del obispo, el pueblo hace reliquias de las ropas de Pepe". Entra el pueblo y hace reliquias, sacan el cadáver.
 - j) Proyección: Cortejo fúnebre interminable y glorioso.
 - k) Entra Vidal Sánchez por el lado opuesto al obispo. Ambos declaran su buena voluntad para terminar el conflicto religioso. Se abrazan. Letrero: "Amaos los unos a los otros, dijo Cristo." Dianas. Apoteosis. Telón final.

Desglose: Juicio que se sigue a Pepe y la abadesa como autores material e intelectual, respectivamente, del homicidio del general Borges.

Nuevamente, con gran economía de recursos escénicos, muestra Ibarguengoitia la sala de jurados, con sólo tres escritorios frente al público en segundo término, donde están ubicados la acusación, la defensa y el juez en el centro. En primer término los acusados, flanqueados por dos de la Policía

Montada. Al fondo presiden la sala dos fotografías de tamaño natural de Borges contrito, con un moño negro y la de Vidal Sánchez sonriendo. Los abogados acusador y defensor son dos de los actores comodines, el tercero hará los papeles de los tres testigos interrogados.

Principia la única audiencia en la que con una gran capacidad de síntesis resuelve el autor todo el juicio, dejando solamente los datos más relevantes en cuanto a los motivos de Pepe y la participación de la abadesa, que es lo que a consideración de Iburguengoitia refleja su visión del hecho histórico.

Los primeros tres testimonios presentados en la obra, no se dieron históricamente durante el juicio, pero son declaraciones rendidas durante la indagatoria policial y aparecieron como constancias leídas en la última audiencia. Sirven para dar una idea más detallada del suceso, aparte de ser aprovechadas por Iburguengoitia para hacer algunos chistes, como el comentario de que las últimas palabras oídas a Borges fueron: "**Estoy muy lleno. No me traiga cabrito, sino unos frijoles**". Uno pensaría que es producto de la imaginación de Iburgüengoitia, pero estuvieron consignadas en el testimonio que rindiera Emilio Cazado, dueño de la Bombilla, como pudimos constatar en la versión taquigráfica que el periódico *Excelsior* ofreció el 8 de noviembre de 1928 y *El Universal* de la misma fecha, más detallada ésta última.⁴⁴

⁴⁴ Anexamos a este trabajo copia del primero, que demuestra la documentada información que tuvo el autor, además de que algunas frases fueron tomadas literalmente de las pronunciadas en el juicio.

CAPÍTULO V

VICENTE LEÑERO Y *EL JUICIO*

Vicente Leñero nació en Guadalajara, Jalisco, el 9 de junio de 1933 en el seno de una familia de clase media, sensible y culta, que acudía al teatro con cierta frecuencia y que año tras año, los noviembreros, veían al *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla como fue tradición en México desde el Segundo Imperio. De esta obra casi nunca llegaron a ver caer el telón final;

"ya cuando Don Juan empezaba a recitar su "clemente Dios, gloria a ti", mi madre se había levantado y nos urgía a escapar del bochornoso espectáculo de la gloria, dónde los ángeles del cielo al que llegaba el pecador arrepentido eran representados por hermosas vicetiples en paños menores" ⁴⁵.

Las representaciones familiares de títeres o las profesionales de Rosete Aranda, la zarzuela, etc., nutrieron su gusto por la escena, su conocimiento y devoción por el teatro, así como su admiración por Usigli, Novo, Gorostiza, Solana, Carballido, Magaña, y Basurto:

"como ellos, -alucinaba- algún día escribiría obras que se harían realidad en un foro" ⁴⁶.

Sin embargo estudió ingeniería, como Jorge Ibargüengoitia; Igual que él:

"...una noche de 1953 asistí al estreno de *Las cosas*

⁴⁵ Vicente Leñero. *Vivir del teatro*. p. 12.

⁴⁶ *Idem*. p. 15.

simples de Héctor Mendoza, en el teatro Ideal. Mientras aplaudía delirante a la terminación de la obra, vi. a Héctor Mendoza entrar en el foro para agradecer la ovación. El impacto fue mayúsculo. Aquel muchacho tenía veintiún años, sólo uno más que yo y había escrito aquello, caramba, cómo ...La admiración, la envidia, el contagio se mezclaron en un solo sentimiento... Me propuse convertirme en dramaturgo.”

Sin embargo continuó estudiando ingeniería y

“...pergeñando poemas de amor en busca de destinataria.”

“ Donde aprendí las primeras claves, donde descubrí los primeros secretos literarios fue en mis lecturas, en mis estudios de periodismo, en el taller de Juan José Arreola”⁴⁷

Años después, cambió los números de la ingeniería por las letras de la literatura y

“escribí novelas al tiempo que descargaba en los guiones de radio y televisión – que durante siete años me proporcionaron un medio de subsistencia – la cursilería, el tropezado manejo del diálogo y las dificultades de composición que me habían hecho imposible ingresar en la literatura por la puerta grande de la dramaturgia” ⁴⁸.

En 1968 escribe y estrena su primera obra dramática *Pueblo rechazado*, que trata sobre el monasterio benedictino de

⁴⁷ *Idem.* p. 16.

⁴⁸ *Idem.* p. 16.

Cuernavaca y su conflicto con el Vaticano por el uso del psicoanálisis. Considerada teatro documental por Leñero, el director Ignacio Retes y el actor y productor Enrique Lizalde, inician un movimiento, al que llaman precisamente *Teatro Documental*.

Leñero estrenó en 1969 la adaptación teatral de su novela premiada *Los albañiles*, con un indiscutible éxito de taquilla.

En 1970 y dentro de los proyectos de Teatro Documental, *Compañero*, sobre el Che Guevara y su muerte en Bolivia, apenas llegó a las veintisiete representaciones.

Liquidado ya Teatro Documental, se dedica a adaptar otra novela propia: *Estudio Q*, que subió a escena como *La Carpa*, en 1971 y llegó con dificultad a las cien representaciones.

Vicente Leñero ha escrito otras obras de teatro sobre la línea de Teatro Documental, tales podrían considerarse la adaptación de la obra antropológica de Oscar Lewis *Los hijos de Sánchez* (1972), *El Martirio de Morelos* (1981), *Nadie sabe nada*. (1988). Desde luego se encuentra *El juicio* (1971), uno de los objetos de este estudio.

También escribió *La Mudanza* (1971), una alegoría de la relación marital. *Alicia tal vez* (1980), paráfrasis de la obra de Lewis Carroll. *La visita del ángel* (1981), pieza al estilo de Chejov y *El Infierno* (1985), intento de poner a personajes de la historia de México en el infierno de Dante. Estas obras, desde luego, pertenecen a otra clasificación.

También ha escrito una decena de novelas, cuentos y *Vivir del teatro*. (1982), y *Vivir del teatro II*. (1990), relatos autobiográficos en los que da cuenta pormenorizada de sus andanzas como dramaturgo.

Entre 1976 y 1977 Leñero escribió un guión cinematográfico para Producciones Águila S.A. al que tituló *Magnicidio*, cuyo tema es el homicidio del general Álvaro Obregón. Los productores gestionaron la autorización oficial para su filmación, pero jamás le fue otorgada.⁴⁹

El guión es mucho más explícito que la obra, en cuanto a los antecedentes del hecho histórico. Se muestra el atentado dinamitero a Obregón por el ingeniero Luis Segura Vilchis, su detención y fusilamiento con los hermanos Humberto y Agustín Pro. Luego de cortes muy rápidos, vemos el proceso por el que León Toral transcurre para llegar a aceptar la idea de solucionar el conflicto por medios violentos, es decir, matando a Obregón. Este proceso implica la interrelación con otros personajes como Margarita Rubio, la madre Conchita, Manuel Trejo, etcétera. Se presenta el atentado a la Cámara de Diputados, cómo consigue León Toral la pistola, etcétera.

La parte más larga y seguramente de más suspenso del guión es la persecución que hace León Toral de Obregón y de su comitiva para culminar con el asesinato en la Bombilla. La película terminaría en un acercamiento a la cara golpeada de León Toral. Es interesante observar cómo Leñero deconstruye la obra de teatro en donde la información sobre los acontecimientos y la ruta mental seguida por el protagonista para tomar una decisión y consumar el hecho, es informada a posteriori en el juicio; en la película veríamos el trayecto de los acontecimientos y la culminación.

Su labor periodística ha caracterizado toda la obra de Vicente Leñero.

⁴⁹ Vicente Leñero, *Tres guiones cinematográficos*, México, Marcha, 1982.

De manera significativa, escribió en 1989 *Los pasos de Jorge*, biografía literaria de Jorge Ibarguengoitia.⁵⁰

ANTECEDENTES DE LA OBRA.

La formación religiosa de Vicente Leñero también es católica; su padre describía con vehemencia la figura de León Toral y las circunstancias del magnicidio. Militó en la ACJM, rama juvenil de la Acción Católica, tiempos en que tuvo a León Toral como

“un mártir admirable que había sabido llevar sus convicciones hasta las últimas consecuencias”⁵¹.

En 1971 cayó en sus manos, de entre los libros heredados de la biblioteca de su padre, un volumen con la versión taquigráfica textual del *Jurado de León Toral y la Madre Conchita*,

“...el documento era una obra de teatro en bruto. Bastaba con sintetizar los interrogatorios y agregar acotaciones mínimas para convertirlo en una pieza dramática documental”.⁵²

Lo llevó a cabo y hacia agosto de ese mismo año el montaje estaba prácticamente concluido, sólo faltaba la autorización de la oficina de espectáculos dependiente de la

⁵⁰ Vicente Leñero. *Los pasos de Jorge*. México , Ed . Joaquín Mortiz.. 1989.

⁵¹ Vicente Leñero. *Vivir del teatro*. p. 103.

⁵² Vicente Leñero. *Idem*. p. 104.

Secretaría de Gobernación, que actuaba como censura oficial, pero que nunca reconoció ese papel.

En *Vivir del teatro*, Leñero cuenta detalladamente todos los obstáculos puestos contra el estreno de *El Juicio* y menciona por su nombre a los que lo entretuvieron, mintieron, chantajearon, trataron de cohechar y también a los que lo ayudaron, recomendaron, apoyaron, etcétera.

Finalmente la obra se estrenó el 29 de octubre de 1971 en el Teatro Orientación de la Unidad Cultural del Bosque, administrada por el Instituto Nacional de Bellas Artes. A fines de febrero de 1972 terminó la temporada después de 139 representaciones.

En la edición de *V siglos*, s.a. 1981, y en la de *Editores Mexicanos Unidos* de 1985, precede a la obra una introducción en la que Leñero explica las licencias que se tomó respecto al juicio real. Esta introducción se suprimió en la edición de *Teatro de la Revolución Mexicana*, de Aguilar de 1982, El compilador Wilberto Cantón sólo hace referencia a ella y resume diciendo que consistió en la fusión de algunos personajes y la supresión de algunos pasajes.

“Escrita para su escenificación teatral, *El Juicio*, es una síntesis de las versiones taquigráficas del jurado popular seguido a José León Toral y a Concepción Acevedo de la Llata, por el asesinato del General Álvaro Obregón, celebrado del 2 al 8 de noviembre de 1928...”⁵³

Las ediciones mencionadas primero consignan también que la obra fue estrenada en el teatro Orientación de la ciudad de

⁵³ Vicente Leñero, *Teatro Documental de Vicente Leñero*, México, Ed. V siglos. 1981. p. 119.

México el veintinueve de octubre de 1971 y junto a los nombres de los personajes lleva los nombres de los actores que integraron el reparto en aquella puesta en escena. No así la edición de Aguilar, que solamente divide a los personajes en acusados, acusación, defensa y testigos.

Los Personajes de la obra y el reparto de estreno son:

José de León Toral.	Aarón Hernán.
Concepción Acevedo de la Llata.	Silvia Caos.
Presidente. (Lic. Alonso Aznar Mendoza).	Eugenio Cobo.
Procurador.(Lic. Juan Correa Nieto).	Salvador Sánchez.
Agente del Ministerio Público. (Lic. Enrique Medina).	Luis Coutourier.
Procurador General de la República. (Lic. Ezequiel Padilla)	Marcos Ortiz.
Secretario. (Lic. Luis Lajous).	Eduardo Castell.
Defensor León Toral. (Lic. Demetrio Sodi y Lic. José García Gaminde).	Jorge Mateos.
Defensor Madre Conchita. (Lic. Fernando Ortega y Lic. Gabriel Gay Fernández).	Cesar Castro.
Arturo R´Orci.	Antonio González
Valente Quintana.	Luis Sánchez Silva
María Elena Manzano.	Graciela Orozco.
Eulogio González.	Willebaldo López
Carlos Castro Balda.	José Ramón Enríquez

Producción Ignacio Retes y Francisco Villareal. Escenografía Félida Medina.

Dirección

Ignacio

Retes.

ACTO PRIMERO

Sobre una pantalla se proyectan escenas cinematográficas que ilustran los episodios históricos relatados por una voz narrativa que da cuenta de los hechos acaecidos de los años 1925 a 1928, que son antecedentes del momento en que sucede la obra. Se hace referencia al asesinato del General Obregón. Terminan la narración y la proyección. Se ilumina el escenario y da principio la

PRIMERA AUDIENCIA. (viernes 2 de noviembre de 1928).

El presidente declara abierta la primera audiencia y pide al secretario pasar lista a los jurados, luego el mismo presidente da lectura a las conclusiones del Procurador y los defensores, pide a León Toral que repita sus generales, después de exhortarlo a decir verdad, le pide una relación del crimen. Toral se remonta al mes de noviembre del año anterior, en el que Obregón sufrió un atentado preparado por Luis Segura Vilchis, a cuya idea se fue adhiriendo luego. Después narra cómo conoció a la Madre Conchita, a la que comenzó a frecuentar para tratar asuntos espirituales y particulares y como, hacia el mes de julio se produjo la conversación por la que se señaló a la Madre Conchita como autora intelectual. Se ve escena retrospectiva.

Toral regresa a su narración para decir que aquellas palabras fueron fundamentales y comenzó a preparar la muerte de Obregón. Cuenta cómo consiguió la pistola, practicó con ella y luego cómo, a partir del domingo 15 de julio, empezó a seguir a Obregón desde su llegada a México en tren, buscando la oportunidad de acercarse y dispararle, oportunidad que se presentó hasta el martes 17 en el restaurante "La Bombilla". Este largísimo monólogo termina con las voces en "off" de los que lo

aprehenden. Continúa un interrogatorio del presidente en que se precisa la premeditación, alevosía y ventaja, luego los motivos,

no de índole personal, sino por cambiar la situación del país y de los católicos y finalmente la influencia o complicidad de otras personas, que Toral niega. Termina aquí la primera audiencia.

La pretensión de Leñero es, como él mismo lo declara en la introducción que acompaña a las ediciones de la obra: "alcanzar la mayor objetividad posible por lo que hace a la reproducción del hecho". Todo pues, se reduce a una tarea de síntesis realizada sobre las versiones taquigráficas del juicio, la estructura está dada de antemano, la progresión dramática que hace avanzar la acción es la del juicio original.

Leñero no da ninguna indicación respecto a información para el lector, simplemente pone en mayúscula, PRIMERA AUDIENCIA, entre paréntesis la fecha y la hora, igual que otros dramaturgos ponen: PRIMERA ESCENA (un domingo por la tarde); tampoco describe el escenario ni la distribución de los actores, inicia el diálogo el presidente del tribunal, declarando abierta la primera audiencia, luego vienen detalles procesales, y la narración detallada de Toral, desde el origen de la idea de dar muerte a Obregón hasta su realización, con lo cual queda bastante completa lo que estructuralmente es la presentación o planteamiento.

SEGUNDA AUDIENCIA (sábado 3 de noviembre de 1928).

Ocurre un interrogatorio del Procurador a Toral, en el que el primero intenta demostrar que en la primera declaración no respondió la verdad, sino lo que tenía como consigna. Toral aclara y luego pide permiso para enterar a los jurados de la manera como hizo su primera declaración.

Toral inicia el relato; fue encerrado en una celda, a la que metieron un agente; como no le dijo nada, lo sacaron, le preguntaron su nombre a lo que respondió "Juan", lo encerraron

de nuevo y lo sacaron para ser interrogado por el Presidente Calles, Toral juró que obró solo. El Presidente se retiró. Después insistieron de buena manera en saber su nombre.

Un cambio de iluminación marca una escena retrospectiva en la que se ilustra la tortura a la que es sometido León Toral, Otra transición marcada por cambio de iluminación, se ve a Toral tirado en el piso, entra Valente Quintana, quien con una táctica muy diferente, consigue no sólo el nombre verdadero sino que se suelta hablando y acaba delatando a la Madre Conchita, "...sin que nadie me preguntara"⁵⁴, y pidió que lo llevaran con ella.

El Procurador continúa el interrogatorio, que buscaba responsabilizar a la Madre Conchita de autoría intelectual. El Procurador recuerda la respuesta: "No tengo más que un cómplice, y ese cómplice es Dios". Con lo que concluye en que es un blasfemo que toma la religión como pretexto para cometer crímenes, termina el interrogatorio del Procurador.

Pide la palabra el defensor de Toral, quien condena la tortura

descrita por éste y solicita al Procurador que averigüe los hechos y se castiguen. Finalmente pide que se reconstruyan los hechos, asumiendo él la posición de Toral mientras éste, por estar sentado ocupa la de Obregón, cuestionándose sobre los orificios de entrada y salida de los proyectiles, que desde la posición asumida no resultan lógicos, requiere del dictamen de los peritos balistas, al informarle que no lo hay, se escandaliza, extrañándose de que no aparezca tal dictamen. El Procurador

⁵⁴ Vicente Leñero. Teatro Documental de V. L. p. 141.

salta en un exabrupto, acusando a la defensa de prohijar los "malévolos" rumores de que Obregón no murió a manos de Toral.

La audiencia termina con el Procurador condenando a gritos las que él llama "imputaciones canallescás".

La segunda audiencia presenta cinco hechos fundamentales: la tortura aplicada a Toral, los motivos que éste tuvo para involucrar a la Madre Conchita, lo "altruista" de sus propios motivos, el subrayado que hace el propio defensor de Toral de que éste es el único responsable y que ninguna persona lo impulsó, "porque no han faltado lenguas que imputan al Señor Presidente de la República el homicidio" de Toral, y el escándalo que suscita el procurador al tomar como "imputaciones canallescás", el extrañamiento del defensor de Toral por la carencia de peritajes balísticos, ya que esto sugiere "malévolamente", la tesis de que Obregón no fue muerto a manos de León Toral. Estos hechos realmente sólo aportan detalles a lo ya sabido, pero no provocan un avance real de la acción dramática.

LA TERCERA AUDIENCIA (domingo 4 de noviembre de 1928).

Da inicio con el defensor de la Madre Conchita que interroga a Toral sobre su relación y los motivos por los que pidió ser llevado con ella, cuya respuesta es; que es una mujer superior por su inteligencia, instrucción, fe y ejemplaridad de vida; su íntima unión con Dios; su humildad, que la lleva a sufrirlo todo; las injurias, las humillaciones y hasta que se le llegara a considerar amante de Toral. Se exalta pues el sufrimiento de la monja y en un final de acto apoteótico se condena la injusticia que se está cometiendo contra ella.

La tercera audiencia, solamente consigna el interrogatorio que hace a Toral el defensor de la Madre Conchita, para reiterar que su comentario sobre la muerte de Calles, Obregón y el Patriarca Pérez, sólo fue la gota de agua en la copa llena, y

que de ninguna manera se le puede considerar autora intelectual, que es una inocente injustamente acusada.

SEGUNDO ACTO

La división del juicio en dos actos que hace Leñero es artificial y está planteada para proporcionar un respiro al público y los actores, ya que el desarrollo de la obra no lo requiere, puesto que no hay cambios escenográficos, ni de progresión dramática y para los cambios de tiempo ha bastado con los oscuros.

CUARTA AUDIENCIA (lunes 5 de noviembre de 1928)

El Presidente de la Audiencia pide que pase la Madre Conchita para interrogarla. Le pregunta cosas relativas a la religión, y la actitud de los católicos, luego la relación de la Madre Conchita con León Toral. Hay una escena retrospectiva en la que Castro Balda le solicita usar su casa para ver a "unos muchachos"; luego ella termina de explicar que si bien sabía de que se trataban las reuniones, ni participó en ellas ni mucho menos las dirigió. Aquí termina este interrogatorio,

El Procurador, insiste en el supuesto liderazgo de la Madre Conchita, ya que todos los implicados la señalaban, aunque luego en su presencia se desdijeran por "la gran influencia que ejerce en ellos", y se pregunta por qué la señalaron en su primera declaración, a lo que ella responde, que "creían alcanzarle la palma del martirio".

El siguiente interrogatorio lo hace el defensor de la Madre Conchita. Pregunta qué fue lo primero que le dijo Toral, cuando

fue llevado a su presencia. Se presenta la escena, y luego el defensor insiste en preguntar por qué cree ella que la implicaron. Avanza Castro Balda y reconstruye el parlamento: "por conseguirle el martirio".

El defensor de Toral dice tener la convicción de que éste obró espontáneamente, sin sugestión de ninguna especie, y hace jurar a la Madre Conchita que no tuvo ninguna participación en el delito. Ella lo jura "ampliamente".

El presidente indica que se procederá a examinar a los testigos de cargo y solicita se presente el primero. Entra el licenciado Arturo R. Orcí, a quien se le piden sus generales y luego una relación de los hechos. Orcí narra desde el asesinato en "La Bombilla" hasta que acompañó al presidente Calles a la prisión de Toral.

En la cuarta audiencia, como se puede ver en el resumen anterior, los interrogatorios no hacen sino ir aportando detalles a lo sucedido sin que haya un vuelco en los acontecimientos, más bien revelaciones de los procedimientos que emplearon los "investigadores oficiales" para tratar de inculpar a alguien por encima de León Toral como autor intelectual y así poder dar a la acción de este una intención política de grupo.

QUINTA AUDIENCIA (lunes 5 de nov. de 1928.17:30 hs.)

El presidente solicita al siguiente testigo. Entra Valente Quintana, quien da sus generales y su declaración, que no aporta más que detalles nimios a lo ya conocido, y que la Madre Conchita tampoco confirma. Sale Quintana, y se solicita a los siguientes testigos; entran María Elena Manzano y Eulogio González. Se le solicitan sus generales alternadamente, de la misma manera se conduce el interrogatorio que trata sobre las

reuniones llevadas a cabo, en el mes de abril del mismo año en la casa de la Madre Conchita y que tuvieron por objeto preparar un atentado contra el general Obregón en la ciudad de Celaya. Ambos declaran que, aunque estuvo presente la Madre Conchita,

no intervino en la junta, lo que contradice la declaración rendida anteriormente y que

recitan ambos como escena retrospectiva, luego terminan asegurando que tal declaración no es cierta.

SEXTA AUDIENCIA (viernes 6 de noviembre de 1928. 15:42 hs.)

Se solicita la presencia del siguiente testigo que es Carlos Castro Balda, a quien como a todos se piden sus generales y luego se interroga. De ahí se desprende que él consiguió la última casa que habitaban la Madre Conchita y sus monjas, y quién elaboró y colocó una de las bombas en la Cámara de Diputados.

Una gritería y la irrupción "-invisible quizás para el público-" de una turba que con gritos contra los acusados y los defensores, y amenazas contra el jurado, si los absuelve. Hechos que obligan al presidente a suspender la audiencia.

SEPTIMA AUDIENCIA Jueves 8 de noviembre de 1928. 9:30 hs.

El presidente abre los debates que inicia el Ministerio Público, continúa el defensor de Toral, que es abucheado, lo mismo que el defensor de la Madre Conchita, y termina el Procurador General de la República. El presidente pregunta si los acusados quieren hacer uso de la palabra, Toral acepta para pedir que se depongan los odios y el egoísmo. La Madre Conchita declina.

El secretario lee los veredictos y las sentencias, a Toral, pena de muerte y a Concepción Acevedo de la Llata, 20 años de prisión.

El presidente levanta la audiencia, Toral interviene pidiendo permiso, el presidente le indica que la audiencia se ha suspendido, insiste: "en lo particular entonces", el presidente responde: "será después".

Se hace oscuro, y sobre la pantalla se proyectan fotografías que ilustran lo que narra una voz: el fusilamiento de Toral y el traslado de la Madre Conchita a las Islas Marías, su matrimonio en 1934 con Carlos Castro Balda y su indulto en 1940. Oscuro final.

La fidelidad con que Leñero reproduce los textos del juicio, sitúa a la obra en un realismo "documental" que además permite caracterizar, en el sentido más amplio, a cada uno de los personajes, algunos de los cuales, como es el caso de Toral, de la Madre Conchita, del defensor de Toral y del procurador Ezequiel Padilla, muestran a lo largo de la obra, los dos primeros y en los discursos de la última audiencia, los últimos, las personalidades que realmente fueron.

La única indicación escénica no realista que hace Leñero es la invisible invasión a la sala de jurados de la turba que agrade a los acusados y defensores y que amenaza al jurado si los absuelve (con la que finaliza la sexta audiencia) y que por las características de la puesta en escena de Ignacio Retes, fue suprimida.

La séptima y última audiencia muestra, en los discursos finales a que se hizo referencia antes, la fidelidad con que Leñero reproduce las fuentes documentales. El defensor de Toral inicia su discurso diciendo: **"Yo desearía en estos momentos purificar mis labios con los carbones encendidos de**

Isaías...". Y el Procurador General de la República, Ezequiel Padilla: **"Yo no puedo, señores jurados, esconder en estos momentos el tumulto que se alza en mi corazón..."**.

Después de los discursos concluyentes de las partes, del fallo del jurado y de las sentencias, termina la audiencia y el

juicio, se hace oscuro y la voz narrativa relata el destino de los acusados mientras se proyectan escenas ilustrativas.

CAPÍTULO VI CONCLUSIONES

En países donde triunfaron revoluciones como la Unión Soviética y Cuba, los partidos gobernantes dictaron una serie de condiciones para la creación artística y sobre todo para la creación literaria, basándose en postulados teóricos de Marx, Lenin y algún otro teórico como J Plejanov, condiciones que supeditaban la estética a la ideología revolucionaria.⁵⁵

Los escritores y artistas mexicanos no tuvieron restricción alguna y las críticas al movimiento revolucionario comenzaron simultáneamente con él. Angel Rama en su libro *Literatura y clase social*⁵⁶ revisa las novelas revolucionarias de Mariano Azuela, en las que el autor llega a hacer críticas a los revolucionarios, sin ser señalado por ello como contrarrevolucionario o traidor.

Artistas más formados en el marxismo, como los pintores Rivera y Siqueiros se atrevieron a postular: “No hay más ruta que la nuestra”. Sin embargo, Martín Luis Guzmán escribió y publicó *La sombra del Caudillo*, en la que narra puntualmente el artero asesinato del general Francisco Serrano, ya mencionado en el análisis. Curiosamente, cuando se llevó al cine dicha novela, fue prohibida categóricamente. Parece ser que los gobernantes del PRI confiaban en que el pueblo no suele leer, pero si acostumbra ir al cine.

Cuando Ibaranguoitia ganó el premio *Casa de las Américas*, el teatro político era el de Brecht y Piscator, quienes teorizaron sobre las condiciones del teatro para hacerlo

⁵⁵ Angel Rama, *Literatura y clase social*, p. 231.

⁵⁶ Angel Rama, *Literatura y clase social*, p. 144.

instrumento de la lucha de clases; contra la burguesía y a favor del proletariado.

Fernando de Toro, en su libro *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*⁵⁷, toma *El Atentado* como ejemplo de su hipótesis y en un exhaustivo análisis que lo lleva a concluir que la obra de Ibarquengoitia es un modelo de teatro épico, usa como método el modelo actancial con el que va desmenuzando el texto, parlamento por parlamento y escena por escena. Estamos de acuerdo en cuanto a la técnica escénica: los letreros, las proyecciones, los actores comodines, la economía escenográfica, el humor y las alusiones musicales que al público mexicano le pueden provocar risa, tal es el caso de la Diana, fanfarria triunfal, interpretada por la Sinfónica Nacional y que resulta exagerada, como si se celebrara un triunfo deportivo. Otro ejemplo es “Sobre las Olas”, un vals romántico que fue muy popular pero que está fuera de lugar al ilustrar a los desterrados navegando. Diferimos sin embargo en la apreciación de que la obra es una lucha entre la revolución y la reacción representada por la iglesia. Como vimos en el capítulo III, la nueva Constitución emanada de la Revolución, continúa con una tradición establecida en la época de la Reforma, de no permitir a la iglesia más poder que sobre los espíritus y que al pretender aplicarla (lo cual no se había hecho durante el porfiriato), desencadenó el descontento del clero que protestó suspendiendo el culto, lo cual, desesperó a los fieles que acabaron levantándose en armas.

Tenemos claro este hecho histórico, sabemos que los motivos y fines de la Revolución abarcaban la actitud liberal contra la Iglesia Católica, pero no consistía sólo en eso el “nuevo

⁵⁷ Fernando de Toro, *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires. 1989.

orden revolucionario”, como lo llama De Toro, que desde su perspectiva, se ve cancelado con la muerte de Borges.

Considero la lectura de Fernando de Toro limitada en este aspecto, ya que con los datos que ofrecen las obras parece que el conflicto surge con el triunfo de la Revolución. Por añadidura, Ibarquengoitia sugiere, con el abrazo final entre el Obispo y Vidal Sánchez, una reconciliación que jamás se dio, como también lo consignamos en el capítulo III. En fin, como conclusión de este aspecto estudiado por Fernando De Toro, coincidimos con él en que *El Atentado* reúne las características del Teatro Épico postulado por Brecht, pero en la vertiente de denuncia y no en la subversiva.

Queremos anotar algunas diferencias entre las obras analizadas: los antecedentes históricos que ambos autores utilizan para situar la obra, son resueltos en forma parecida con proyecciones y letreros, pero mientras los de Leñero se limitan a un frío documental o noticiero cinematográfico brevísimo, en el que da cuenta de unos cuantos hechos suficientes para entender los acontecimientos históricos, Ibarquengoitia siempre tiene un guiño socarrón, matiza con presencia actoral y con toques humorísticos. Ibarquengoitia no se limita a la narración de los antecedentes, sino que nos muestra la evolución de los personajes que, como en el caso de Pepe, asistimos a sus dudas, sus miedos, sus angustias y su decisión final. De igual modo vemos las trayectorias de Borges y de Vidal Sánchez. El juicio de Ibarquengoitia ocupa sólo el tercer acto. Leñero, utiliza el juicio como cuerpo de la obra; durante el proceso los personajes cobran vida propia y se caracterizan perfectamente. Se va informando al público de algunos antecedentes necesarios para la comprensión de la historia por medio del diálogo o con escenas retrospectivas.

Ambas obras cumplen el cometido de narrar un hecho histórico que todavía causaba escozor a algunos, en los tiempos de sus respectivos estrenos.

La gran diferencia entre ellas se debe al temperamento de los autores: la irreverencia de Ibarquengoitia hace víctimas a todos, a los políticos y a los curas. La formación periodística de Leñero le obliga a la objetividad, señala acusadoramente, pero no se burla ni ridiculiza.

El Atentado, según *la breve historia de esta obra*, en la edición de 1978, fue considerada para ser puesta en escena por el Teatro Nacional de Varsovia y por un grupo cubano, pero ambos la rechazaron por considerar que el final no era positivo⁵⁸.

El Atentado fue estrenada en julio de 1975, en el Teatro Legaria del Instituto Mexicano del Seguro Social, en la temporada de Teatro Popular, bajo la dirección de Felio Eliel, quien respetó en gran medida la nota preliminar, pero no resistió la tentación de añadir algunos “gags” al trío de actores comodines. Recuerdo a Mario Oropeza(+) (Pepe) vestido solamente con pantalón de pijama, arrastrando por todo el escenario una gran cama de latón montada por una sensual Cautela. Salvo por unos cuantos detalles de teatro de revista, la puesta obedecía las acotaciones del autor y resultó efectiva. En el elenco se encontraban Leonor Llausas, como la Abadesa, Guillermo Gil como Borges y Oscar Yoldi como uno de los comodines.

Juan José Gurrola la montó en 1976 y recientemente en el 2003, la Compañía Nacional de Teatro.

⁵⁸ Jorge Ibarquengoitia. *El Atentado*. p. 7

El Juicio sólo ha tenido la puesta en escena de Ignacio Retes en 1971, la cual podemos calificar de sobria y austera, a la que el director consiguió dar un ritmo continuo y sostenido que atrapaba al espectador. Las actuaciones fueron muy correctas, la Madre Conchita de Silvia Caos, un poco dura; el José León Toral de Aarón Hernán, memorable.

Tenemos un hecho histórico y dos obras de teatro que lo representan, ambas se ciñen a la verdad; si bien una pretende ser realista y objetiva, se puede decir que lo logra, mientras la otra hace evidente el sarcasmo del autor.

Peter Weiss, en sus notas o propuestas sobre el Teatro Documento, va enumerando las condiciones que debe reunir este tipo de teatro. Veamos hasta dónde las obras que hemos estudiado responden a estos postulados:

Respecto al primer inciso cumplen con él, excepto, quizás, el personaje de Cautela en la obra de Ibarquengoitia que, como anotamos en su oportunidad, es un carácter inventado.

En cuanto al segundo inciso, se puede decir que las críticas están implícitas y a veces explícitas en ambas obras.

A partir del cuarto inciso, Weiss habla de utilizar el teatro como instrumento de lucha, y de recurrir a la protesta pública, pero también toma en cuenta las condiciones especiales del teatro que requieren un espacio y tiempo determinados, por lo que puede reducirse a una simple toma de posición y una acción combativa.

En los incisos seis y siete mantiene que el Teatro Documento debe ser un producto artístico, si quiere tener derecho a existir.

En los siguientes incisos, apunta algunos detalles que hacen posible la eficacia del teatro como instrumento político.

Finalmente en el inciso trece se plantea el problema del lugar de la representación, concluyendo que no pueden ser salas comerciales, pues sería caer “apresado en el sistema que se quiere combatir”. Se debe tener acceso a fábricas, escuelas, campos de deportes, salas de reunión. Esto, para nosotros, significa buscar un público cautivo.

En el inciso catorce habla del grupo de trabajo, estable y adoctrinado política y sociológicamente. (subrayado del ponente).

No es difícil percatarse cuan lejos están nuestros autores de algunos de los postulados de Peter Weiss, quien está proponiendo un teatro de protesta con fuerte intención política, lo cual no pretendieron ni Leñero, ni Iburguengoitia. No podemos ver en la intención de las obras más que una forma de denuncia. Iburguengoitia en la advertencia, que ya mencionamos, de que los acontecimientos aludidos son una “vergüenza nacional”, se puede referir a las leyes antieclesiásticas, a la persecución religiosa, al homicidio, o al juicio. Efectivamente cualquiera de ellos es motivo para una vergüenza nacional.

Por su parte, Leñero permite que los acontecimientos hablen por si mismos, pero en las escenas retrospectivas deja en claro las “verdades” de los acusados.

Entre el tiempo en que se gestó *El Atentado* y en el que se estrenó *El Juicio* mediaron casi catorce años, los cuales están dentro del larguísimo periodo de la hegemonía política que ejerció en el país el Partido Revolucionario Institucional que, con otras siglas, fundó el presidente Calles en 1929 y monopolizó el poder hasta el 2000. A él pertenecían todos los que participaron

en el movimiento armado y “heredaron” los priístas hasta nuestros días. Si se toma en cuenta lo anterior, nos aventuramos a sostener que si no hay una intención de protesta activa ni de acción revolucionaria, ambas obras fueron escritas con una clara intención crítica al sistema heredado del gobierno que desató la Persecución Religiosa y su consecuencia; la Guerra Cristera. En el tiempo que fueron escritas las obras, el sistema de gobierno tenía cuarenta años en el poder y con apariencia de democracia era un sistema cerrado cuyos adversarios eran todos los que no estaban dentro del Partido ya fuera de manera individual o como miembro de las corporaciones afiliadas. Aunque ya no asesinaban a los adversarios políticos, sí los anulaban o les ponían una serie de trampas electorales para que perdieran. Los discursos seguían y siguieron siendo falsos, porque los políticos decían buscar el interés colectivo, la verdad es que descaradamente defendían y defienden el interés personal y de grupo. Por ello también hubo tanta oposición a las representaciones de las obras aquí tratadas, las críticas a Obregón y a Calles, eran críticas al gobierno del PRI.

Nuestros autores quisieron dramatizar un hecho histórico que tenía significado para ellos en lo particular, pero que igual tuvo para una buena parte del pueblo de México, que se sintió agredido en sus creencias religiosas y guardaba aun memoria de la Persecución Religiosa y de la Guerra Cristera.

En resumen:

1.- *El Atentado* se podría considerar como Teatro Épico, si solamente tomamos en cuenta la técnica escénica que propone Ibaranguoitia, pero faltaría el adoctrinamiento político que es esencial en la concepción de Brecht.

Respecto de *El Juicio*, es una obra realista con algunos recursos expresionistas como las escenas retrospectivas o los invasores invisibles, pero por ninguna razón pensaría alguien clasificarlo como Teatro Épico.

2.- Tanto *El Atentado* como *El Juicio*, tampoco pueden considerarse Teatro Documental, de la manera que lo propone Peter Weiss como una táctica de protesta o de lucha política, capaz de dar un adoctrinamiento político a los espectadores. Ninguna de las dos obras pasa de ser un señalamiento o denuncia.

3.- Puesto que ambas están basadas en hechos históricos y apoyadas en documentos como en el caso del juicio en que las citas son textuales y la imaginación con que complementan las acciones no altera los acontecimientos ni el hecho histórico en sí, podemos considerarlas parte de los que llamamos Teatro Histórico Documental

BIBLIOGRAFÍA

Alatorre, Claudia Cecilia, *Análisis del drama*. Grupo editorial Gaceta. Col. Escenología. México. 1986.

Altamira, Rafael, *Manual de Historia de España*. Buenos Aires. Ed. Sudamericana. 1946.

Aristóteles, *Poética*. BIBLIOTECA SCRIPTORUM GRECORUM ET ROMANORUM MEXICANA. (Versión de Juan David Garcia Bacca.) México, UNAM, 1945.

Barroso Acosta, Pilar, et alt. *El pensamiento histórico ayer y hoy*. Tomo III UNAM. México 1985.

Becsi, Kurt, *Triángulo español*, México, UNAM. 1967.

Berman, Sabina, *Herejía, Rompecabezas, Águila o sol*. En *Teatro de...* México. Editores Mexicanos Unidos. 1985.

Bernal, Rafael, *La Paz contigo. Antonia y El maíz en la casa*. México., Ed. Jus. 1960.

Bravo Elizondo, Pedro, *Teatro Documental Latinoamericano*. Tomo I, México, UNAM. 1982.

Brecht, Bertolt, *La Política en el teatro*, Buenos Aires, Ed. Alfa Argentina, 1972.

Calderón, Fernando, *A ninguna de las tres*. México Ed. Porrúa. 1972.

Chabaud, Jaime, *¡Que viva Cristo Rey!* México Ed. El Milagro.
CONACULTA. 2003.

Del Amo, Alvaro, prólogo a Carlos Muñiz. *Tragicomedia del Serenísimo Príncipe Don Carlos*. Madrid. editorial cuadernos para el diálogo, 1974.

De Toro, Fernando, *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*.

Buenos Aires. Editorial Galerna. 1989

Flores Magón, Ricardo, *Obras de teatro*. México. Editorial Antorcha.
1978.

García, Gustavo, prólogo a Ibarquengoitia, Jorge, *Los Relámpagos de Agosto-La ley de Herodes*, México, Clasicos de la Literatura mexicana,
1979.

Garro, Elena, *Felipe Ángeles*. México, Difusión cultural UNAM. 1979.

Gorostiza, Celestino, *Teatro mexicano del siglo XX*. Tomo III, México,
FCE. 1981.

Hallett Carr, Edgard, *¿Qué es la historia?* Barcelona, Editorial Seix
Barral, S.A. 1981.

Ibarquengoitia, Jorge, *El Atentado*. México. Ed. Joaquín Mortiz. 1978.

----- *Instrucciones para vivir en México*. México, Joaquín Mortiz.
1991.

----- *Los relámpagos de agosto, La Ley de Herodes*, México, Clásicos de la literatura Mexicana. 1979.

----- *El Atentado*, en Osvaldo Dragún, *Milagro en el Mercado Viejo*, Jorge Ibarguengoitía, *El Atentado*, La Habana, Col. Concurso Casa de las Américas, PREMIO TEATRO, 1963.

Leñero, Vicente, *Vivir del teatro*. México , Joaquín Mortiz. 1982.

----- *Los pasos de Jorge*. México. Ed . Joaquín Mortiz. 1989.

----- *Teatro Documental de Vicente Leñero*. México. Ed. V siglos. 1981.

----- *Tres guiones cinematográficos*. México. Marcha. 1982.

Lukacs, György, *La novela histórica*. México. Editorial Era. 1966.

Magaña, Sergio, *Moctezuma II y Cortés y la Malinche*. México. Editores Mexicanos Unidos. 1985.

Magdaleno, Mauricio, *Teatro Revolucionario Mexicano*. Madrid. Ed. Cenit. 1933.

----- *Emiliano Zapata. Teatro de la Revolución Mexicana*. México. Aguilar. 1982.

Maggi, Beatriz, *El cambio histórico en William Shakespeare*. La Habana. Ed. Letras Cubanas. 1985.

Meyer, Jean, *La Cristiana*. Tomo II. México. Siglo XXI, editores. 1980.

Moreno, Toscano, Alejandra et alt. *Historia General de México*. Tomo II. El Colegio de México. México. 1977.

Muñiz, Carlos, *Tragicomedia del Serenísimo Príncipe Don Carlos*. Madrid. editorial cuadernos para el diálogo. s.a. 1974.

Nomland, John B. *Teatro Mexicano Contemporáneo [1900 – 1950]*. México. INBA. 1967.

Novo, Salvador, *Cuauhtémoc*. En *Teatro mexicano del s. XX*. Tomo IV. México F.C.E. 1970.

----- *Yocasta o casi, La Guerra de las gordas*. México. Editores Mexicanos Unidos. S.A.. 1985.

Olivera Sedano, Alicia, *Aspectos del conflicto religioso de 1926 a 1929*. México. INAH. 1966.

Ortega y Gasset, José, *Idea del teatro*. Madrid. Revista de Occidente. 1966.

Peón y Contreras, José, *Gil González de Ávila*. México. Biblioteca enciclopédica popular. N° 98 SEP. 1946.

----- *La hija del Rey*. México. Biblioteca del estudiante universitario. UNAM. 1973.

Ponce de León, Salvador, *Guanajuato en el arte, en la historia y en la leyenda*. México. B. Costa-Amic. 1967.

Rama, Angel, *Literatura y clase social*. México. Folios ediciones. S.A. 1983.

Rodríguez Galván, Ignacio, *Muñoz, visitador de México*. México. UNAM. 1947.

S. Inclán, Federico, *Doroteo. Teatro de la Revolución Mexicana*. México. Aguilar. 1982.

Salinas, Pablo, *Tizoc Emperador*. México. UAM. 1985.

----- *Maxtla*. En *Teatro Mexicano 1969*. México. Ed. Aguilar. 1972.

Schiller, Friedrich von, *Don Carlos, Guillermo Tell*. Barcelona. RBA Editores S.A. 1994.

Solares, Ignacio, *Teatro histórico*. México. Textos de Difusión Cultural. UNAM. 1996.

Torri, Julio, *La literatura española*. México. Fondo de Cultura Económica. S. A. 1960.

Tovar, Juan, *La Madrugada, El Destierro, Las Adoraciones*. UAM. Col. Molinos de viento 9. 1981.

----- *Muera Villa*, *Teatro de la Revolución Mexicana*. México. Aguilar. 1982.

----- *Manga de Clavo*. Ed. Joaquín Mortiz. Col. Teatro del volador. México. 1989.

Usigli, Rodolfo, *Teatro Completo*, tomos II y III. México. Ed. Fondo de Cultura Económica. 1979.

Vela, Eusebio, *Tres comedias*. México. Imprenta Universitaria. 1948.

Velásquez, Gerardo, *Aunque vengas en figura distinta*, Victoriano Huerta. México. INBA. 1985.

Weiss, Peter, *Escritos políticos*. Barcelona. Ed. Lumen. 1976.

EL JURADO DE TORAL SERA TERMINADO HOY

*La Audiencia de Ayer fue Monótona,
Pues Sólo se Redujo a la Lectura
de Constancias Procesales*

LOS DEBATES VAN A COMENZAR

*Es Probable que Esta Misma Tarde los Jueces
Populares Dictarán su Fallo Contra el Asesino
del Sr. Gral. Obregón y su Cómplice*

La sexta audiencia del jurado de José de León Toral y la abadesa María Concepción Acevedo y de la Llata, celebrada ayer en la mañana, no tuvo la menor importancia, debido a que sólo se leyeron las constancias procesales más necesarias. Faltaron de examinar, las testigos señoras Esperanza Arjona de Cisneros y Paz Martín del Campo de Toral—esposa ésta última del procesado.

No teniendo interés para la secuela del procedimiento la declaración de dichas testigos, no se les llamó; en lo que estuvieron conformes los representantes de la sociedad y los defensores. Y en consecuencia, el juez Aznar Mendoza ordenó al secretario de la causa, licenciado Luis Lajous que procediera a la lectura de las ya expresadas constancias procesales, lectura que se llevó algo más de una hora y media.

Antes de referirnos al texto de las constancias de referencia, debemos decir que la audiencia no comenzó sino hasta las diez horas cuarenta y cinco minutos, hora en que se presentó el presidente, por lo que no fué posible que se abrieran los debates, según estaba anunciado.

Desde hora bien temprana se habían aglomerado en torno del palacio municipal, cuyo portal ha sido reforzado en su apuntalamiento, numerosas personas que deseaban asistir a esta última fase del jurado; pero pocas fueron a las que se permitió el acceso debido a que se trató de evitar un posible accidente, si muchas gentes se congregaban en el salón de cabildos.

en ese momento; los corresponsales extranjeros comenzaron a llegar después, seguidos del licenciado Demetrio Sodi, quien era acompañado en su automóvil por un oficial de la gendarmería de a pie, que lo custodia desde que tuvo lugar el incidente de los diputados.

A pesar de esta tardanza, a las diez horas ya ocupaban sus sillas los representantes de la sociedad, inclusive el Procurador de Justicia del Distrito Federal, licenciado Juan Correo Nieto; y los defensores de oficio, con su jefe a la cabeza, el licenciado José C. Curiel.

El juez se presenta en el salón como a las diez horas y media, por haber estado despachando diversos asuntos relacionados con el juzgado de Primera Instancia de San Ángel. Le sigue el licenciado Lajous, quien a una indicación del licenciado Aznar Mendoza procede a pasar lista de jurados, advirtiéndose desde luego que falta el señor Jesús Téllez Rojo, que inmediatamente es substituído por el suplente señor Ignacio Carrillo.

No estando presentes las testigos que hemos aludido al principio de esta nota, y con anuencia de las partes, el juez Aznar Mendoza anuncia que se va a proceder a la lectura de constancias procesales, la que inicia el secretario Lajous dando a conocer el texto del acta policiaca levantada por el comisario Luis García, el diecisiete de julio del corriente año e incontinente de haberse registrado la trágica muerte del señor general Alvaro Obregón, en el kiosco central del restaurante de "La Bombilla."

EL JURADO DE TORAL SERA TERMINADO HOY

86

Figura de la primera plana.

el sentido de que el señor general
mente por un desconocido, el co-
misionario García se trasladó vio-
lentemente al lugar de tan lamen-
table suceso, y procedió a practicar
las diligencias de rigor.

NO ENCONTRÓ YA AL GENERAL OBREGÓN

El mencionado funcionario, ma-
nifiesta en el acta que no encon-
tró ya el cuerpo del señor general
Obregón en el sitio en que había
sido lesionado, sino que sólo se le
informó que, habiendo fallecido a
consecuencia de los disparos que
le hizo su victimario, un grupo de
sus amigos y partidarios lo habían
conducido rápidamente a su domi-
cilio, ubicado en la avenida Jalisco
de esta ciudad.

Declaran en el mismo documen-
to el señor Emilio Casado, dueño
del restaurante de La Bombilla, y
testigo presencial del asesinato, en
unión de los meseros que servían
las mesas donde comieron el divi-
sionario sonorensé y sus correligio-
narios.

El primero declaró que por ha-
berle contratado el diputado Emi-
lio Martínez un banquete con que la
diputación guanajuatense agasaja-
ría al señor general Obregón, lo
preparó convenientemente y le sir-
vió después casi hasta el final, sien-
do la entrada enteramente libre al
restaurante, por no habersele da-
do ninguna otra instrucción al res-
pecto.

Agrega el señor Casado, que
cuando estaba a punto de servir un
pastel a los comensales, vio que un
individuo vestido con un traje color
chocolate tomaba apuntes en un
cuaderno, por lo que en un principio
lo creyó periodista; que después ad-
virtió de nuevo su presencia, dán-
dose cuenta de que se trataba de
un dibujante o caricaturista, por lo
que no volvió a ocuparse de él, has-
ta que escuchó varias detonaciones
producidas por arma de fuego, y
que le hicieron dirigir su vista al
sitio donde estaba sentado el Pre-
sidente electo; que entonces se dió
cuenta exacta de lo ocurrido, al
mismo tiempo que se percataba de
que el anónimo dibujante estaba
atrás del extinto jefe militar, toda-
vía empujando la pistola homicida.

Seguidamente vino una enorme confusión, y el asesino fué desarmado y arrebatado por un centenar de manos airadas que lo golpearon con las pistolas que empuñaban.

El mesero Pedro Romárix atendía el ala izquierda de las mesas, y dijo que al servir un platón con frijoles vió a un joven que disparaba sobre el general Obregón, hiriéndolo al parecer mortalmente; por lo que inmediatamente le fué quitada la pistola y conducido fuera del kiosco, mientras varios de los comensales atendían al lesionado.

Vicente García, el mesero que sirviera por última vez al señor general Obregón, manifiesta en el acta que: preparaba un plato de cabrito para él, cuando recibió indicación de que no lo iba a tomar, por lo que se apresuró a llevarle un plato con frijoles, y en estos momentos escucho varias detonaciones y vió que a la espalda del agasajado, de pie y a su izquierda, estaba un individuo con una pistola en la mano y un cuaderno en la otra, disparándole casi a quemarropa. Que en el acto saltaron varios comensales y lo desarmaron, golpeándolo y llevándolo preso a bordo de un automóvil.

SI DIÓ FE DEL CADAVER EL JUEZ

Y, por último, el mesero Jesús Elorriete Barro declara que servía un platillo al licenciado W. Santoyo cuando oyó varios tiros y vió que el general Obregón se desplomaba bajo su asiento, herido mortalmente por un individuo que vestía traje achocolatado.

A continuación, el mismo licenciado Lajous lee el acta levantada con motivo de la identificación que se hizo del general Obregón y de que se dió fe de su cadáver, diligencia que tuvo lugar en el Palacio Nacional, donde fué velado el extinto visionario.

En el mismo documento se hace constar que presentaba varias lesiones producidas por arma de fuego y escoriaciones, y también que los señores diputados Eduardo Mena Cordón y Lauro Quiroz Ceballos, oriundos del Estado de Sonora, identificaron el cadáver como perteneciente al que en vida había sido el señor general Alvaro Obregón.

Sigue la lectura del certificado de necropsia, suscrito por los doctores Horacio Uxeta y J. Izaguirre Bustamante, médicos legistas, quienes afirman haber autopsiado el cadáver del general Obregón, el cual presentaba catorce heridas producidas por arma de fuego y que eran orificios de entrada y salida, una de las cuales interesó el corazón y otras tres las pleuras, el intestino y el hígado, por lo que se presumía que fueron las causantes directas de la muerte.

Continúa el licenciado Lajoux leyendo el auto de formal prisión dictado por el juez Arnar Siendosa, a dos de agosto pasado, contra de José de León Toral, Concepción Acevedo y de la Lina, María Luisa Paz, la viuda de Altamira y Jorge García Pavón, por el delito de homicidio calificado; así como también disponiendo la libertad de los padres de Toral y de los familiares de Manuel Trejo Morales, fugitivo hasta la fecha.

Se leen igualmente las conclusiones a que llegaron los peritos médicos legistas que examinaron detenidamente a Toral, por espacio de algún tiempo, de acuerdo con un extenso interrogatorio presentado por la defensa, a cargo de los licenciados José García Gamindo y Miguel Collado. Dicho documento manifiesta que Toral nunca ha estado loco y que al cometer el asesinato del Presidente Obregón no padecía insania mental; y del examen clínico se desprende que jamás padeció alucinaciones, ni tampoco ha sido indiferente a su suerte, no obstante que manifiesta estar dispuesto a sufrir la muerte para ganar el cielo; que tampoco ha sido megalómano ni loco lúcido, no obstante su obsesión mística; y, por último, que nunca padeció ningún mal en la sangre, hereditario o adquirido en su juventud.

El anterior dictamen está suscrito por los doctores A. Lozano Garza y S. Iturbide Alvírez.

LOS FOTOGRAFOS FUERON SISEADOS

Mientras descansa el licenciado Lajoux, el juez Arnar hace un paréntesis en la lectura de constancias procesales, el cual aprovecha algunos fotografías para imprimir varias placas; pero los disparos del magnesio molestan al auditorio, que los sisea y los obliga levantar sus equipos, abandonando el salón en breves minutos.

En auxilio del incansable secretario de la causa, continúa la lectura de constancias el licenciado Manuel Cantarel, un yucateco risueño que se echa a cuestras la tarea de leer en primer término, la declaración de la señora Paz Martín del Campo esposa de Toral, quien refiere que su marido era profesor del colegio San Borja, y que para justificar su ausencia de cuando cometió su crimen le dijo que se iba a visitar un finca de campo.

Acepta la señora Martín del Campo que Toral se dejaba influencia con mucha facilidad, y que llevó sus hijos con la madre Conchita, que jamás le vió pistola alguna que conoció al padre Jiménez en la casa de la señora Altamira y en el Centro Unión, donde celebraba frecuentes misas.

Como la lectura es cansada, el licenciado Ezequiel Padilla y el diputado Topete se retiran del salón, siguiendo el licenciado Canterel en su labor de dar a conocer la declaración de la madre Concha, que fuera monja capuchina sacramentaria, y quien relata su vida de misticismo y sus cambios del convento de Zaragoza al Chopo; de cómo conoció a Toral y de las pláticas religiosas que sostuvo con él, en las que algunas veces se trató de las muertes de los generales Calles y Obregón, y del patriarca Pérez; ignorando el asunto de las Bombas.

Y por último fueron leídas la ampliación declaratoria de la misma monja y un importante careo efectuado entre Toral y su esposa, donde este último aceptó que, efectivamente, estaba influenciado por el padre Jiménez y la abadesa, lo que le hizo abandonarla. En el careo que sostuvieron la madre Concha y Toral, también éste aceptó la sugestión que ejercía sobre él la primera; pero que nunca le sugirió el crimen de "La Bombilla"; y en cuanto se refiere al fierro de la J. H. S., en su declaración acepta la religiosa que ella y sus monjas se habían marcado con él por lacerar sus carnes y por vía de penitencia, y que también algunas personas bienhechoras de su convento se resolvieron a castigarse en esa forma por culpas que pesaban sobre su conciencia.

Terminada la lectura de constancias, el juez Aznar suspende la audiencia a las doce horas quince minutos, y cita a los jurados para hoy, a las nueve y media, en que deberán abrirse los debates, siendo casi seguro que antes del anochecer se dictará el veredicto que servirá de base para la sentencia de Toral y su cómplice.

Se nos informó que llevará la voz de la acusación, en los debates de hoy, el licenciado Enrique Medina, y que después hablará el licenciado Ezequiel Padilla; siguiéndoles en el uso de la palabra, alternativamente, los licenciados Demetrio Sodi, Fernando Ortega y José García Gaminde; y sólo que hubiera réplica, entonces hablarán el Procurador Correa Nieto y el licenciado Gay Fernández.