

El teatro en el tablero

José Ramón Enríquez

No sé si resulte una falta de respeto hacia el juego-ciencia hablar de fanáticos del ajedrez para afirmar que Vicente Leñero es uno de ellos. En realidad es mucho más que un simple fanático, es un espléndido jugador y para comprobar que se lo toma muy en serio basta leer sus más recientes novelas en las que da un papel prácticamente protagonista a tableros, jugadas, jaques y problemas.

Como sea, puedo afirmar sin temor a equivocarme que Leñero ha visto siempre el mundo, tanto de su narrativa como de su dramaturgia, como en un tablero de ajedrez. Seguramente me he dejado llevar por el dato biográfico de un título profesional que casi nunca ha ejercido cuando he escrito sobre la construcción dramática que utiliza en algunos textos como la de un ingeniero: es la de un ajedrecista y está llena, por lo tanto, de la exactitud matemática que le he admirado siempre.

Y este libro, que es sobre teatro aunque no es por completo teatro, también tiene la factura de un ajedrecista. Sobre el tablero hay textos que van desde 1982, o sea de hace un poco más de treinta años y textos de hace un par de años. Todos, sin embargo, apuntan a la defensa de su pieza principal: su Rey. Un Rey que entiendo como deidad trifásica, auténticamente trinitaria. Me refiero a que el juego-ciencia de Vicente Leñero supone la defensa al mismo tiempo del texto dramático, de la dramaturgia mexicana y del realismo. Tres aspectos que él ve reunidos en su pieza central.

Y como lo demuestra en los textos tanto teóricos como histórico-críticos que tiene en sus manos el lector de *Escribir sobre teatro*, Vicente Leñero no piensa nunca doblar a su Rey. Ni siquiera aceptar que el juego quede en tablas. Jugará y seguirá jugando, limpiamente siempre, en defensa de los tres aspectos señalados.

Para continuar, y más para explicar su juego a los neófitos, necesita ver completo el tablero y reconstruir el inicio. Saber desde dónde y cómo llegó a la última de las jugadas que ha dado hasta este momento en la de-

fensa de su Rey trifásico. Por lo tanto, necesita ubicar la historia de un teatro ya propiamente llamado mexicano para repensar desde ahí la defensa del texto dramático, la defensa de la dramaturgia mexicana y la defensa del realismo.

Con este objeto, la primera parte de este libro que Leñero ha dividido en tres grandes apartados lleva por título “Indagaciones teatrales” y contiene, a su vez, “Teatro y autores del siglo XIX” y “El Insurgente: un teatro nuevo para la nueva ciudad”. Dos momentos fundacionales, el de México como nación y el de México como un intento de modernidad, en los años cincuenta del siglo pasado. Calibramos cotidianamente todos los mexicanos el resultado de ambos momentos por cuanto los sufrimos y, también, los reconstruimos cotidianamente. Las “Indagaciones teatrales” suponen, pues, un esfuerzo histórico-crítico de acercamiento a dos momentos del teatro mexicano capaces por sí mismos de definir el devenir del teatro.

Algunos defendemos la mexicanidad de Juan Ruiz de Alarcón y de Sor Juana Inés de la Cruz que otros consideran parte de la literatura española. Tenga quien tenga la razón, el golpe que propinó la llegada de los Borbones al trono de España tras la muerte de Carlos II el Hechizado en 1700, cinco años después de la muerte de Sor Juana, supuso un corte definitivo en la literatura en lengua española, tanto de la metrópoli como de las colonias. Fue el fin del barroco y el inicio de un neoclásico sin ninguna brillantez ni en las letras ni en el arte en general, que comienzan a reponerse hasta el siglo XIX.

Por ello es perfectamente válido que Vicente Leñero vea el panorama de lo que ya podemos llamar propiamente dramaturgia mexicana a partir de un México independiente y convertido ya en un intento de nación. A ello dedica el primer texto de *Escribir sobre teatro*: “Teatro y autores del siglo XIX”, originalmente escrito en enero de 1993 y que fuera publicado en *Teatro me-*

xicano, historia y dramaturgia, tomo XVII, coordinación de Héctor Azar.

No voy a comentar todo el texto, inteligente, enterado, que permite a cualquier estudioso conocer esta etapa de nuestro teatro. Sólo quiero subrayar cómo Leñero ya jugaba sus piezas de ajedrez desde hace veinte años, con un mismo fin, la defensa y el triunfo de su Rey. Como un simple ejemplo entre muchos a los que podría acudir, en referencia a la obra *El pasado*, de Manuel Acuña, narra el entusiasmo de Ignacio Manuel Altamirano ante “la preocupación realista del dramaturgo”. Incluso cita al propio Altamirano cuando en una crónica afirmara que Acuña no había tenido necesidad de

inventar una fábula inverosímil, intrincada y repugnante. No: el asunto era de una verdad innegable, el estilo sencillo y noble, los caracteres copiados del natural, las peripecias encadenadas lógicamente, el desenlace triste, pero el único.

Y en homenaje a esta obra del malogrado poeta al que casi nadie conoce como espléndido dramaturgo y que hoy apenas es recordado por su *Nocturno a Rosario*, Leñero subraya tanto su realismo como su mexicanidad:

el tratamiento de Acuña busca la verosimilitud en las acciones, la credibilidad de los diálogos y, sobre todo, la ambientación de un entorno local. A diferencia de otros dramaturgos contemporáneos, Acuña se empeña en hacer una obra mexicana: escenifica una fiesta en San Cosme, hace referencias al periódico *El Siglo XIX* y critica en boca de sus personajes y con la tesis misma del drama los convencionalismos morales de la sociedad mexicana.

Para cerrar el primer capítulo de *Escribir sobre teatro* refirma, en el “Colofón”, una de sus constantes preocupaciones:

Como en tantas otras épocas en la vida de México, la lucha de los dramaturgos nacionales por conseguir que sus obras se montaran en los coliseos de la capital y del país fue el dato dominante de este periodo de actividad teatral.

El segundo capítulo corresponde a “El Insurgente: un teatro nuevo para la nueva ciudad”, publicado originalmente en *El Teatro de los Insurgentes*, en 1993, por Ediciones El Milagro. Se trata de un texto largo e históricamente impecable que, mientras cuenta la vida de un edificio teatral, traza un auténtico mural de cómo esos “cachorros” de una revolución que se había bajado del caballo para volverse “institucional” se lanzaron, en los años cincuenta del siglo XX, hacia el sur de la Ciudad de México con furia y ambiciones parecidas a las

de los vaqueros que se lanzaron al antiguo Oeste en el país vecino.

El lector seguirá las peripecias de un edificio construido en lo que entonces eran las afueras y que todavía se alza orgullosamente hoy en la avenida que le dio su nombre, ya en plena Ciudad de México. Mucho de nuestro mismo ser nacional está en la riqueza, las contradicciones insalvables y las paradojas de un teatro construido para un director socialista y tan poco interesado en lo comercial como Seki Sano, quien nunca subiría siquiera a ese escenario. Paradójicamente el teatro llegaría a convertirse en lo más cercano a una mina de oro, sobre todo en manos de esa auténtica leyenda que fuera Manolo Fábregas, actor, director, exitoso empresario y él mismo constructor de teatros.

También como un simple ejemplo del juego de fichas de Leñero, me gustaría guardar esta referencia a la figura de Manolo Fábregas, a quien reconoce ampliamente pero quien, nos subraya,

también recibía críticas. Sobre todo de los dramaturgos mexicanos por desdeñar las obras nacionales. Pero él ponía oídos sordos y continuaba viajando al extranjero para averiguar qué comedia jalaba público allá.

Como hemos venido comprobando, los textos que conforman este libro fueron escritos en distintas ocasiones, con años de diferencia y con muy diversos objetos, pero al momento de reunirlos, el autor les da un lugar y un objetivo, alejados ambos de lo cronológico, pero que tengan sentido en el tablero de los largos años de su juego de ajedrez. Un sentido que explique las defensas, los ataques y la gran cantidad tanto de jugadas como de jaques en contra de quienes llevan las piezas contrarias. Aquellos que buscan acorralar a su Rey, esto es, tanto al texto dramático, como a la dramaturgia mexicana o al realismo.

Por ello, la segunda parte de *Escribir sobre teatro* lleva como título “Sobre dramaturgia”, y está formada por tres capítulos: “En defensa de la dramaturgia”, “El texto dramático en la polémica de la teatralidad” y “La Nueva Dramaturgia Mexicana”. No sólo por formar parte del centro de *Escribir sobre teatro*, sino porque en estos tres capítulos queda elaborada con toda nitidez la teoría dramática de Vicente Leñero. Podemos definirlos como el corazón del libro. Contradicen la cronología porque se ha venido jugando en el tablero tanto en diagonal como de frente, con brincos de los caballos y con enroques.

Su texto teórico seguramente más importante y, por otra parte, el más cercano en el tiempo es “En defensa de la dramaturgia. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua”, de 2011.

Su lectura y su estudio darán mucho que hablar a quienes no lo leyeron en la *Revista de la Universidad de*

México, por ello me gustaría destacar sólo dos puntos. El primero es su decidido homenaje a Rodolfo Usigli:

Aunque algunas de sus obras no resistan quizás, ahora, un análisis riguroso, su empeño en promover un gran teatro mexicano —que entiende lo mexicano sólo como la puesta en escena de obras mexicanas—, sus libros didácticos, sus ensayos, los prólogos y notas escritas en torno a sus propias obras —a la manera de Bernard Shaw— exhiben una fe alentadora en el futuro de ese arte al que entregó su vida. Si sus inmediatos contemporáneos hubieran estado a la altura del reto, si Usigli no se hubiera encerrado tanto en sí mismo luego de sentirse traicionado por sus discípulos, los historiadores estarían hablando hoy de la gran Escuela de la Dramaturgia Nacional, comparable a la que se creó con los muralistas de la plástica, con los músicos de las partituras sinfónicas, con los narradores de la Revolución mexicana, con el gran movimiento de los coreógrafos de la danza. Con radicalidad asumida, traduzco el célebre apotegma de Usigli, *O teatro o silencio*, con el sinónimo académico: *O dramaturgia mexicana o silencio*.

Es indudable que Leñero asume el magisterio de Usigli y desde ahí plantea su juego. Y el otro punto que quisiera destacar es la fuerza, inclusive violenta, de las

críticas hacia una serie de propuestas que llenan los escenarios, y que se pretenden modernas cuando simplemente demuestran falta de rigor. Pero no sólo critica las puestas sino a los propios funcionarios que las vienen propiciando:

los propulsores de la puesta en escena no se conformaron con imponer sus criterios del “teatro como espectáculo”, sino que llevaron a cabo una sofocación de la dramaturgia mexicana, [...] Usando el texto como pretexto convenía mejor apoyarse en autores extranjeros o en clásicos consagrados para evitar así los numerosos conflictos que se producían y se siguen produciendo entre director y dramaturgo, [...] Por eso alcanzó popularidad el dicho: “No hay mejor dramaturgo que el dramaturgo muerto”.

Leñero juega fuerte y pone en jaque:

Dado que los dramaturgos clásicos no protestan, no existe director mexicano debutante, o aun quien lleve años en el oficio, que no se sienta impelido a montar su propio Shakespeare, su Esquilo, su Calderón, su Molière, su Ibsen, su Brecht, su Camus, como si todo mundo los aguardara con delirante expectación. Y dado que son los directores escénicos quienes rigen la política cultural en esta área,



Con José Ramón Enríquez en Madrid, 1992

año con año los foros del país son programados con ciclos de obras extranjeras y clásicas sobrerrepresentadas hasta la desesperación...

Pero no se queda en la crítica acerba y señala que también se ha venido construyendo un movimiento a nivel global,

con la mirada puesta en el foro. A él se sumaron y se siguen sumando los dramaturgos mexicanos. Un movimiento que insta a los directores de escena no sólo a depurar su tiranía sino a convertirse en compañeros de ruta en el fascinante viaje de la experimentación...

De ahí, pasa a enumerar una serie de características que para él constituyen una "preceptiva" para un moderno teatro de búsqueda y realista. Y concluye con lo que es el aspecto más importante desde su punto de vista:

Sin duda se podrían precisar con mayor ahínco estas propuestas que ilustran algunas búsquedas formales, pero el empeño de la nueva dramaturgia, el más urgente, es de-

volver al teatro mexicano la oportunidad de hablar de lo mexicano.

En 1982, prácticamente treinta años antes de su "Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua", Leñero escribió otro texto, este para la *Revista Escénica*, con el título de "El texto dramático en la polémica de la teatralidad. Un punto de vista en la revisión de los espectáculos teatrales del Décimo Festival Cervantino". Es el texto más antiguo de los que forman *Escribir sobre teatro* y lo ubica inmediatamente después del anterior para darle con ello toda la importancia teórica que se merece. Demuestra con ello que el sentido cronológico no es el importante en su tablero de ajedrez y que comiendo lateralmente, como alfil o aun como caballo, las que deben estar claras son tanto la constancia como la congruencia con su objetivo trifásico.

Sólo como ejemplos de este texto, ya en 1982 señalaba acerca del espectáculo brasileño *Macunaíma*:

no solamente viola las reglas del juego limpio sino que atenta contra el más simple principio de la magia teatral, [...] Ingenioso, brillante, versátil es el espectáculo *Macunaíma*, pero enorme su pobreza por lo que hace a la concepción del texto que lo sustenta. El desdén de Antunes Filho por la dramaturgia no queda, al fin de cuentas, impune.

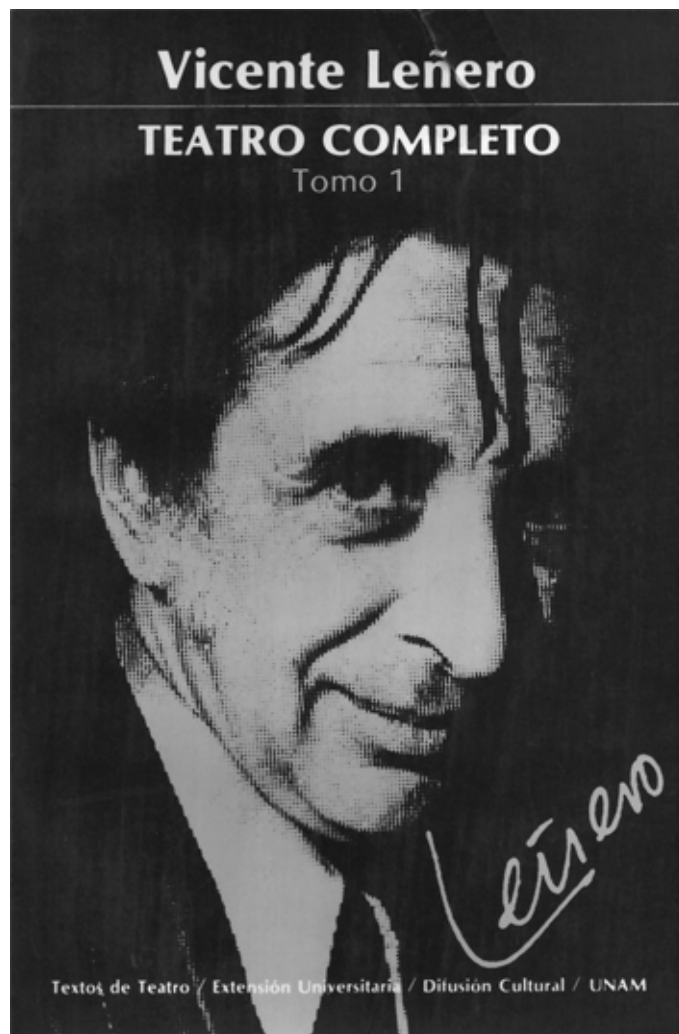
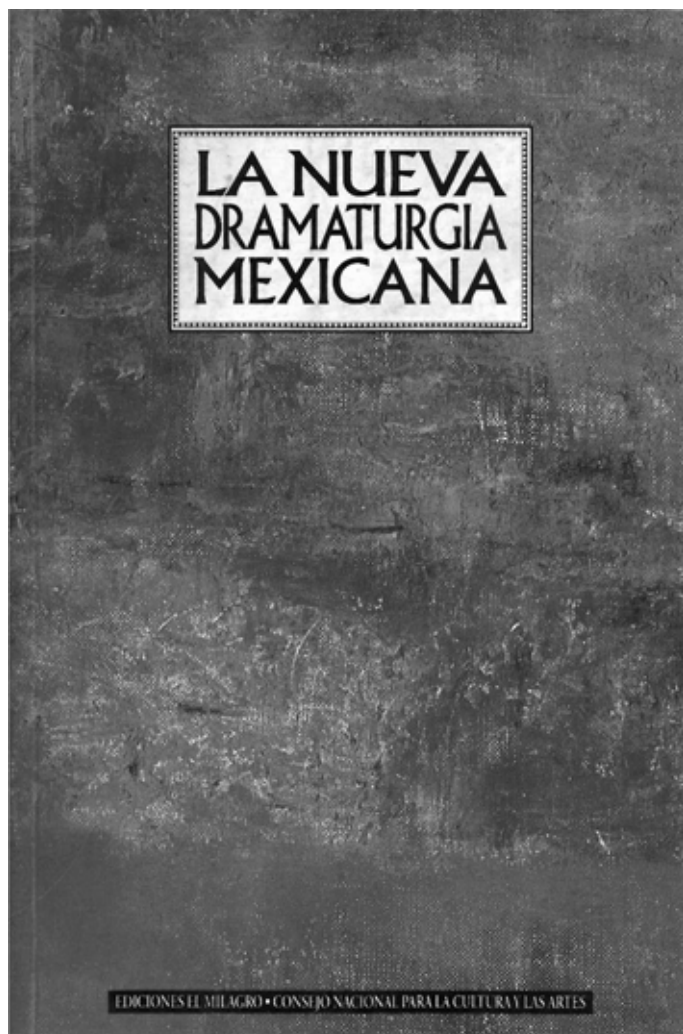
Y describía inclusive con cierta violencia "el narcisismo de Kantor", sabedor ya de que se trataba de un indiscutible gurú para toda una corriente teatral que llevaba un juego contrario al suyo, hasta afirmar:

Para Kantor no hay literatura dramática que valga. Ni los autocontemporáneos ni los clásicos le sirven, ya no digamos como punto de partida para sus puestas en escena, ni siquiera como pretexto. [...] Dicho sea en el mejor sentido: Kantor convierte a sus actores —y la plástica, no sólo la temática del espectáculo lo confirma— en marionetas al servicio de sus íntimas obsesiones. Personajes títeres, actores títeres para representar una evocación autobiográfica que se esfuma tras el montaje, con todo y texto dramático, [...] Como el tema mismo de *Wielopole*, *Wielopole*, la obra queda convertida finalmente en el recuerdo inasible de una experiencia.

Y tomo también como ejemplo que, al contrario de *Macunaíma* de Antunes Filho y *Wielopole*, *Wielopole* de Tadeusz Kantor, aplaudía la puesta de Peter Stein a *Enemigo de clase* de Nigel Williams:

Frente a los reveses de la literatura dramática, el Teatro Schaubühne de Berlín demostró que pese a todo la dramaturgia continúa siendo un camino transitable y vigente. Bajo la dirección de Peter Stein, el Teatro Schaubühne





presentó la primera obra que escribió a los 30 años el dramaturgo inglés Nigel Williams: *Enemigo de clase*, [Peter Stein] puesto que cree en el texto de Williams, intenta prolongar el mensaje dramático a la realidad alemana de su público. Lo amplía, no lo trastoca; lo difunde, no lo traiciona, [...]

El montaje mismo evidencia ese respeto inteligentemente entendido y se propone, a un tiempo, como un acto de fe en el teatro realista.

Ya en 1982 sabía y aceptaba que el texto dramático estaba en crisis frente a una teatralidad “que se esfuma tras el montaje”, por lo cual proponía posibilidades para resolver un enfrentamiento que no debería resultar en detrimento de una ni de otra parte. Así, al subrayar los aciertos del montaje de Marta Luna a una de las obras más entrañables del entonces primerizo autor Víctor Hugo Rascón, señalaba caminos de solución dialéctica desde la dramaturgia mexicana por la que siempre ha apostado decididamente y, con la misma decisión, siempre desde el realismo:

Rascón trabajó *El baile de los montañeses* sobre los postulados del realismo. Su intención puede calificarse de magnífica, porque el trazo toma sabiamente el espacio escé-

nico como un todo y dentro de ese universo creado con libertad y soltura sumerge toda la acción.

Su conclusión en este texto de 1982 es claramente propositiva:

Desde luego la dramaturgia no puede permanecer inmutable. Para nuevos mensajes escénicos se exigen nuevos mensajes dramáticos. Se exige sobre todo modificar actitudes y establecer o restablecer de continuo los términos en que la relación escritor-director enriquezca mutuas experiencias, sume esfuerzos y haga fructífera, en sus resultados, la polémica de la teatralidad.

Consecuente con estos postulados, queda clara la razón por la cual, para cerrar esta parte nodal de *Escribir sobre teatro*, sitúa junto a los dos textos anteriores otro de 1996: “La Nueva Dramaturgia Mexicana”, escrito como introducción a *La Nueva Dramaturgia Mexicana*, publicada por Ediciones El Milagro/Conaculta.

Además de resaltar la calidad pero sobre todo las diversas propuestas de este grupo, a las cuales no sólo alienta sino que con muchas se identifica, Leñero continúa con su revisión histórico-crítica de la dramaturgia mexicana. Cabe decir que, con los saltos en el tiempo

a los que he venido haciendo referencia, Leñero revisará desde el siglo XIX hasta los miembros de este grupo a lo largo de *Escribir sobre teatro*. Sólo quedarán fuera de su análisis algunos de los nacidos en los cuarenta que:

integran otra generación porque su proceso formativo es de alguna manera independiente; poco tiene que ver con el espíritu talleril. [...] Ignacio Solares, Carlos Olmos, Hugo Hiriart, José Ramón Enríquez..., e irían mejor en el grupo generacional de Juan Tovar y Willebaldo López. Algunos más lindan con la Nueva Dramaturgia (como Alejandro Licona, Luis Eduardo Reyes), pero su clasificación encaja en una “generación” siguiente, con David Olguín, Estela Leñero, Luis Mario Moncada...

Generación y autores a la espera de una continuación de *Escribir sobre teatro*.

Aparte del recorrido por una serie de autores fundamentales para la dramaturgia de las últimas décadas de nuestra escena, me gustaría destacar de este texto la definición y toma de partido de Vicente Leñero por el concepto y “el espíritu de taller” como enriquecedora alternativa a los formalismos de la docencia y como superación cualitativa a las carencias y la soledad del autodidacta.

Para él, los autores de la Nueva Dramaturgia

surgieron en realidad —y esa es, mayoritariamente, su única coincidencia— de los talleres de dramaturgia, responsables no sólo de la formación básica de los talleristas, sino de su vinculación al ambiente teatral y del consecuente salto a los escenarios, indispensable para la verificación de sus primeros trabajos.

Y subraya, a su vez, que

el sistema del taller, como método práctico para la formación de literatos, fue implantado orgánicamente en nuestro país por el Centro Mexicano de Escritores, y llevado a su culminación por Juan José Arreola en la década de los cincuenta. [...] Trasladados al área del teatro por maestros que conocían o habían vivido el sistema, los talleres de dramaturgia dieron un giro radical a la enseñanza teatral que se impartía en México, principalmente en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. La célebre clase de dramaturgia de Rodolfo Usigli, importada de la Universidad de Yale y que formó a una buena parte de los dramaturgos de la generación de los cincuenta, privilegiaba el estudio de los géneros, de las teorías dramáticas y del análisis teórico de texto y personajes, sobre el trabajo machacón de los alumnos en el desarrollo de sus propias obras.

“Gente de teatro”, la tercera y última parte de *Escribir sobre teatro*, está formada, en realidad, por cinco ca-

pítulos, aun cuando se marquen solamente cuatro: “Alejandro Luna, hacedor de teatro”, “La dramaturgia de Sánchez Mayáns”, “El realismo de Harold Pinter” y “Dos maestros de teatro”. El caso es que este último capítulo contiene dos textos escritos sin solución de continuidad, con objetivos y en momentos distintos: “Tres aplausos para Rodolfo Usigli” e “Ignacio Retes, el cómplice”.

Me interesa señalarlo porque, tomados como cinco capítulos, “Gente de teatro” se abre y se cierra con capítulos dedicados a grandes personajes de nuestra escena no dramaturgos, puesto que Leñero se refiere, en Retes, al director que lo ha acompañado en sus grandes aventuras teatrales y no al autor de *Una ciudad para vivir*, *Viento Sur* o *Los hombres del cielo*.

El primero de los textos es la “Introducción” al libro *Alejandro Luna: escenografía*, coeditado por Ediciones El Milagro, Conaculta, el INBA y el Cervantino, en 2001. El último es el discurso de Leñero en el homenaje que se le tributó al maestro Ignacio Retes en 1995. Es interesante que el dramaturgo reconozca plenamente en ellos la necesidad de una labor de conjunto. Sin los diversos elementos que lo conforman no hay hecho escénico y el dramaturgo multipremiado, con toda honestidad, generosidad y verdad puede decir de Retes en el último capítulo de su *Escribir sobre teatro*:

De Retes aprendí que el teatro es para ahorita en las condiciones en que pueda realizarse: ideales o adversas; adversas, desde luego, casi siempre. Así me lanzó con él a su aventura y en esa aventura conocí en Retes a un capitán valiente que sabía navegar en aguas turbulentas y sacar adelante, hasta llegar al puerto, cada obra, cada idea, cada intento por hacer que el teatro sea.

Los capítulos que quedan en medio de estos dos vuelven a analizar dramaturgia y dramaturgos. Al referirse a Fernando Sánchez Mayáns, en su texto para *Voz Viva de México*, de 1988, revisa también a la generación a la cual pertenece, la de los discípulos de Salvador Novo y Rodolfo Usigli: Sergio Magaña, Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Jorge Ibarguengoitia y Héctor Mendoza, entre los más reputados. Por ello decía yo líneas arriba que el panorama de la dramaturgia mexicana desde el siglo XIX hasta el grupo que se conforma en torno a la Nueva Dramaturgia queda bien establecido en el tablero de *Escribir sobre teatro*.

Tras el análisis del realismo en Harold Pinter y su rescate de manos de quienes lo señalen como autor del absurdo, ambos temas de fundamental importancia para una de las fases del Rey al cual defiende, el realismo, vuelve con la dramaturgia mexicana a dar “Tres aplausos para Rodolfo Usigli”. Y concluye su texto de 1985, para el boletín del CITRU, con estas palabras que suponen mucho más que un homenaje. Suponen el proyecto o, mejor, la



Marina y José de Santiago, Myrna Ortega, Esther Seligson, Vicente Leñero, Ignacio Solares, José Ramón Enríquez, Antonio Crestani y Miguel Flores

estafeta que Leñero recoge de Usigli y traslada a las manos de las nuevas generaciones que defiendan una dramaturgia mexicana como él mismo la entiende:

Desde luego, Usigli fue el único que concibió un proyecto para un teatro nacional definido por esas tres obsesiones: un teatro de autor, un teatro realista, un teatro político. Entendido así, Rodolfo Usigli no es culminación de una época sino punto de partida para una generación que hoy empieza a estudiarlo y a entenderlo. Punto de partida. No tercer acto para tercer aplauso, sino tercera llamada, tercera, empezamos.

La recuperación de diversos textos, escritos en distintos momentos y con diversos objetivos, nos permite ratificar las constantes ideológicas y formales de Leñero acerca de ese quehacer al que se ha entregado con auténtico fervor, la dramaturgia. Pero Leñero no sólo ha escrito teatro y sobre teatro sino que ha sido también un dedicado maestro. Lo sigue siendo hasta hoy cuando se ha retirado de la dramaturgia para escribir tan sólo narrativa.

Escribir sobre teatro es, sobre todo, el libro de un maestro, aunque nunca se ha aceptado como docente en el sentido tradicional y, como hemos visto más arriba, contraponen a los trabajos del aula la labor del taller donde el maestro es amigo, testigo, acompañante y, por su experiencia, guía. Tiene razón y no sólo hay que respetar esa definición sino que debemos resaltarla para que empape también las labores del magisterio en las aulas. Vicente Leñero está mucho más cerca del Jardín de Academo por el que paseaba Platón con sus amigos. Amigos

que, precisamente por serlo, se convertían también en sus alumnos. Mucho más cerca de Platón y del Jardín de Academo está Leñero que del concepto burocratizado y tan poco enriquecedor del típico docente. Antes de que la Academia Mexicana de la Lengua lo llamase a ocupar uno de sus sillones, Vicente era un académico por derecho propio.

Ahora, con este libro en las manos, vale la pena reflexionar en que, con los distintos volúmenes de *Vivir del teatro*, Leñero ya nos había dado su propia visión de la escena mexicana, discutible a veces aunque siempre aguda, con la objetividad del periodista pero con la pasión del protagonista. Hacía falta, sin embargo, un libro como *Escribir sobre teatro* que pudiera convertirse lo mismo en auténtico texto para estudiantes o talleristas que no tengan a Leñero a su alcance, que en obra de consulta para investigadores, maestros o generadores de talleres. Siempre resulta muy importante poder conocer en un texto propio el pensamiento de los maestros.

Porque este libro puede llenar esos cometidos he insistido en el juego limpio y constante de Leñero para mantener vivo a su Rey. Vale la pena resaltar que Vicente Leñero ni dogmatiza ni impone. Juega limpio sus fichas y un buen jugador siempre da la bienvenida a sus contrincantes, aunque también exige tanto la entrega como la seriedad argumental que él mismo aporta. El ajedrez es un juego-ciencia que exige seriedad, sobre todo cuando nada menos que el teatro mexicano se encuentra sobre el tablero.

Prólogo a *Escribir sobre teatro*, de Vicente Leñero, Ediciones El Milagro, México, 2013.