

La guerra cristera según Jaime Chabaud: historia, ficción, intertextualidad

Alejandro Arteaga Martínez

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

aaarteagam@yahoo.com.mx

Palabras clave:

Cristiada. José Revueltas. Presidencialismo. Dramaturgia mexicana. Jaime Chabaud

Resumen:

Una parte de la producción dramática de Jaime Chabaud (Premio «Juan Ruiz de Alarcón», 2013) relaciona historia y creación literaria: *¡Que viva Cristo rey!* (1992), *Perder la cabeza* (1995) y *Rashid 9/11* (2007) ofrecen visiones de conflictos históricos. *¡Que viva Cristo rey!* es una interpretación de la guerra cristera a través de una síntesis de los hechos y su presentación en escenas que intercalan los movimientos de las dos partes en conflicto. En este trabajo primero se presenta una revisión de los elementos histórico-referenciales de la guerra cristera y, en segundo lugar, una lectura de la obra bajo la guía del discurso histórico. Finalmente se propone que, gracias a la inserción de un recurso fantástico en la obra y de la estrategia intertextual, Chabaud consigue ofrecer un panorama más extenso sobre el conflicto religioso. Esta lectura equilibrada de la guerra cristera favorece una lectura crítica del relato histórico institucionalizado.

Cristero war according Jaime Chabaud: history, fiction, intertextuality

Key Words:

Cristero War. José Revueltas. Presidentialism. Mexican theater. Jaime Chabaud

Abstract:

Jaime Chabaud's dramatic works («Juan Ruiz de Alarcón» Prize, 2013) combine history and literary creation: *¡Que viva Cristo rey!* (1992), *Perder la cabeza* (1995), and *Rashid 9/11* (2007) offer views of historical conflicts. *¡Que viva Cristo rey!* interprets the Cristero war through facts and dramatic presentations from both parts in conflict. This paper exposes, in first place, a review of historic-referential facts about Cristero war; in second place, offers a historical reading of dramatic discourse. Finally, it is proposed that Chabaud achieves a panoramic view of the religious conflict because he inserts a fantastic resource in his play and employs an intertextual strategy. Chabaud's well-balanced reading about Cristero war is a critical reading of institutionalized historical discourse.

En este ensayo trazaré algunas líneas para establecer puentes entre la realidad histórica y su reelaboración literaria en la obra *¡Que viva Cristo rey!* (1992, estreno) del dramaturgo mexicano Jaime Chabaud. Mi trabajo se organizará en un par de secciones. El primer apartado será una apretada relación de la guerra cristera, fenómeno bélico mexicano ocurrido en la primera mitad del siglo XX y cuya reelaboración da pie al desarrollo de la pieza; después analizaré el proceso de reinterpretación dramática al que Chabaud somete tal realidad histórica. En una sección final ofreceré algunas conclusiones sobre la concepción histórica que se desprende de esta y otras obras de tema histórico de Chabaud.

Seleccioné *¡Que viva Cristo rey!* para defender la idea de que Chabaud deforma elementos referenciales de la guerra cristera, como su cronología, para establecer un terreno de confrontación maniqueo que facilita al lector-espectador la comprensión de la extensa tensión entre Iglesia y Estado mexicano. El binarismo entre los antagonistas, sin embargo, no pretende nada más oponer posturas ideológicas irreconciliables, sino que consigue exponer el fracaso de las narrativas históricas como discursos empíricos. En la producción dramático-histórica de Chabaud, la reconstrucción artística de hechos acontecidos exhibe la profunda desconfianza del autor sobre la Historia como discurso.

La guerra cristera

Chabaud incursiona reiteradamente en el complejo espacio de las relaciones entre historia y literatura. Esta vena creativa responde a «una fobia común respecto a la dramaturgia mexicana imperante [...]: la obsesión por el realismo y la falta de mundos paralelos» [Chabaud, 2004: 206]. El dramaturgo mexicano propone espacios alternativos, paralelos a la enunciación histórica. Lo que Chabaud concibe como su «obsesión histórico a-histórica» [Chabaud, 2004: 209] le sirve para superar los límites de los discursos históricos institucionalizados y lo ayuda a facilitar al lector-



espectador la apropiación del sentido alegórico o metafórico subyacente en textos como *¡Que viva Cristo rey!*

Una experimentación dramática sobre la historia nacional mexicana es la que se da en *¡Que viva Cristo rey!* Chabaud desarrolla el episodio del asesinato del presidente mexicano Álvaro Obregón a manos de José de León Toral, cristero vinculado, en el texto, con poderosos personajes de la Iglesia mexicana. El hecho pierde su carácter realista con la recurrente presencia de la Mano de Obregón, que le fue desprendida durante un ataque perpetrado por la facción villista o amputada por una gangrena. La Mano señala el mundo a su alrededor desde el frasco de formol donde vive confinada e interactúa vívidamente con otros personajes. En las veintitrés escenas breves que conforman la secuencia dramática de la obra, se alternan los conflictos entre figuras eclesiásticas (el Obispo) y estatales (Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles) con los conflictos entre los agentes del Estado (el Coronel Güemes) y del movimiento cristero (Nécimo Hernández).

¡Que viva Cristo rey!, estrenada el 16 de mayo de 1992 en la ciudad de México, explora, pues, el complejo tema de la guerra cristera, un episodio bélico casi olvidado en la historia mexicana hasta que empezó a estudiarse de manera formal hace un par de décadas. El tema cristero ya había producido una significativa y popular narrativa «desde el año 1928 en que se inicia el ciclo con la novela de Luis Vereo Guzmán, hasta 1991, año en que aparece el último texto [...], *De los Altos*, de Guillermo Chao» [Arias Urrutia, 2002: 424]. Enseguida haré algunas señalizaciones sobre la guerra cristera a modo de preámbulo al estudio de la obra citada de Chabaud.

La guerra cristera o Cristiada es la expresión violenta de tensiones antiguas entre el liberalismo mexicano y las posiciones conservadoras asociadas generalmente con la Iglesia católica. En cuanto hecho histórico, la guerra cristera fue «uno de los momentos más sangrientos y sombríos de las guerras civiles que a lo largo del siglo XIX, y en estas primeras décadas del XX, se dieron entre los mexicanos» [Revueltas, 2012: 287]. Como dije



arriba, el movimiento resonó muy pronto en el ámbito literario promoviendo el entrelazamiento del discurso histórico y el literario, cruce en el que también se asienta la obra de Chabaud que estoy explorando.

El liberalismo mexicano procuró diversas formas de vinculación con la Iglesia católica desde el siglo XIX, pero las desavenencias entre ambas instituciones fueron irreconciliables. Ya en el siglo XX, la Revolución mexicana cristalizó algunas de las propuestas liberales encaminadas a mantener la separación de atribuciones entre Estado e Iglesia en la Constitución de 1917. En la década de 1920, todavía no se había cumplido cabalmente cada uno de los puntos establecidos en el documento constitucional y la tensión entre Estado e Iglesia seguía presente. Los periodos de gobierno de los presidentes Álvaro Obregón y luego de Plutarco Elías Calles fueron antesala y escenario respectivos del conflicto armado político-religioso conocido como guerra cristera.

Bajo la presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924), el aparente estado de calma entre las relaciones políticas y religiosas se vio afectado por los partidarios del presidente:

Los obregonistas exigían el cumplimiento vigoroso de la Constitución de 1917, muy severa en materia religiosa: prohibía la participación de los curas en política, «estipuló que ni sacerdotes ni corporaciones religiosas podían establecer o dirigir escuelas primarias y asentó claramente que todos los actos de culto público debían realizarse sólo dentro de las iglesias». No les permitía administrar ni poseer propiedades; lo más grave es que el gobierno federal tomaría posesión de todos los obispados, parroquias, conventos, de sociedades religiosas; y decidiría qué iglesias podían usarse para esos fines [Ruiz Abreu, 2003: 45-46].

Obregón ejerció una política moderada que retrasó o postergó la instalación estricta de tales principios constitucionalistas. La Iglesia seguía viviendo bajo una amenaza inminente.

El periodo presidencial de Plutarco Elías Calles (1924-1928) fue el momento decisivo de la crisis religiosa vivida en México. La aplicación



efectiva del laicismo estatal se hizo real en lo social mediante la promulgación de la Ley Calles

decretada por el presidente de la República el 14 de junio de 1926 y que constaba de 33 artículos. Entre otras acciones, la ley prohibía enseñar la religión en escuelas primarias, eliminaba la participación de los sacerdotes en decisiones políticas del país, impedía celebrar actos característicos del culto católico fuera de los lugares destinados para ello y usar fuera de los templos sotana o hábito religioso. El artículo 19° de la mencionada ley, exigía a los sacerdotes que se registraran ante las autoridades civiles prescindiendo de las eclesiásticas para el ejercicio de su ministerio en los templos, lo que significaba para la iglesia católica que dependería en su actividad espiritual del gobierno civil y no del eclesiástico [Quezada, 2012: 196].

Calles tomaría medidas más expeditas para ejecutar las directrices laicas del Estado mexicano moderno: «Una de sus acciones anticlericales más exacerbadas fue apoyar “una Iglesia Católica y Apostólica Mexicana cismática que no reconocía la dirección de Roma y proscribió como ‘inmoral’ el celibato del clero”» [Ruiz Abreu, 2003: 48]. En el segundo semestre de 1926, Calles «en su informe al Congreso, hace un resumen de la aplicación de las leyes: “[...] Se ha procedido a clausurar 129 colegios católicos, hasta hoy 42 templos, 7 conventos, 7 centros sociales religiosos [...]”, 185 sacerdotes extranjeros habían sido expulsados del país» [García Cantú, 1965: 906].

Las prácticas políticas de Calles consiguieron que la Iglesia reaccionara suspendiendo cultos. La política de resistencia pacífica de la Iglesia no resultó suficiente para apaciguar los ánimos de los feligreses, algunos de los cuales iniciaron una lucha armada reclamando la libertad del culto católico:

El 2 de agosto, en Peñitas y Peñas Blancas, Zacatecas, se realizaron los levantamientos cristeros de Aurelio Acevedo Robles y Pedro Quintanar y el día 29, los 100 hombres de Quintanar y Acevedo, estrenando el grito de ¡Viva Cristo Rey! después de vencer a una cincuentena de soldados de línea, ocuparon la población de Huejuquilla El Alto, Jalisco. La Cristiada había iniciado [Avitia Hernández, 2006: 99].



Uno de los personajes emblemáticos de la guerra cristera fue la monja conocida como madre Conchita (Concepción Acevedo de la Llata). Tras el periodo presidencial de Calles, Obregón volvió a postularse para la presidencia y ganó. Durante una comida, el 17 de julio de 1928 José de León Toral se acercó al presidente electo y lo asesinó de múltiples tiros. Toral señaló durante su interrogatorio a la madre Conchita como la autora intelectual de la conspiración para matar al presidente Obregón. Toral había asesinado a Obregón «porque pensaba que de esa manera se acabaría el conflicto religioso que aquejaba al país, pero lo que este personaje no sabía era que el sonoreense ya había entablado pláticas con los obispos para tratar de encontrar una solución pacífica» [Jiménez Marce, 2012: 79].

El fin de la primera etapa de la guerra cristera (un segundo levantamiento duró de 1934 hasta 1941) se dio con los arreglos entre el arzobispo Leopoldo Ruiz y Flores, el obispo Pascual Díaz y Emilio Portes Gil, presidente suplente tras el asesinato del recién reelecto Obregón [Avitia Hernández, 2006: 111-120]. Arias Urrutia presenta de este modo el cese de hostilidades:

Fueron necesarios tres años de lucha constante, aunque intermitente en su intensidad, para que el gobierno asumiera que por la vía bélica no conseguiría aplacar ni los ánimos ni la capacidad de resistencia del ejército cristero. Del otro lado, Roma instaba al episcopado mexicano a llegar a un acuerdo, pues desde julio de 1926 todo culto público había sido suspendido (como protesta de los obispos ante la nueva legislación promulgada por Calles). El embajador americano jugó un papel esencial como mediador entre las partes —la guerra dificultaba los intereses estadounidenses en México— y, de esta forma, se llegó a establecer un *modus vivendi*. Dicho en pocas palabras y de forma un tanto burda: la ley no se modificaría, pero el gobierno no haría efectiva su aplicación. Se prometió además una amnistía total para los sublevados que entregaran las armas.

Aunque los cristeros asumieron con docilidad pasmosa la decisión del episcopado, lo cierto es que se sintieron traicionados: no se contó para nada con ellos a la hora de negociar los acuerdos, y éstos aparecían como una absurda pantomima pues, en realidad, ni se reformó la legislación ni hubo ningún compromiso escrito por parte del gobierno. Por si esto fuera poco, la prometida amnistía se quedó sólo en eso: una promesa... incumplida. De forma sucesiva, agentes progubernamentales fueron aniquilando a los principales jefes del ejército cristero [Arias Urrutia, 2010: 105-106].



La presencia de Calles siguió en la política mexicana más allá de su periodo presidencial y se insertó de algún modo en la segunda etapa de la guerra cristera, pues «continuó ejerciendo su influencia en el poder, mediante el control de los hilos, grupos y actores políticos, sin estar directamente al frente del ejecutivo, en una forma de intervención en la toma de las decisiones, a la que se le ha llamado Maximato Callista» [Avitia Hernández, 2006: 90]. El Maximato duró varios periodos presidenciales, desde el de Portes Gil (1928-1930), hasta el del general Lázaro Cárdenas [Meyer, 1988: 1193-1194].

El producto literario de la guerra cristera tiene tres etapas para los investigadores de la historia y la literatura mexicanas: una primera durante la cual se producen textos cuyos autores son generalmente testigos e incluso participantes del conflicto, anticlericales o cristeros, y que escriben durante el desarrollo del movimiento; una segunda etapa, conformada por autores profesionales que recuerdan los sucesos del movimiento cristero, aunque no necesariamente hayan vivido la guerra; una última etapa, con gran distancia entre el conflicto y la producción textual, conformada por autores contemporáneos ajenos a la memoria y al conflicto, pero quienes lo aprovechan a partir de la investigación y recrean literariamente el movimiento [Ruiz Abreu, 2003: 77-78]. En esta tercera etapa es donde coloco la obra *¡Que viva Cristo rey!* de Chabaud.

Lo grotesco y la intertextualidad en *¡Que viva Cristo rey!*

Chabaud ubica a su lector-espectador ante un enfrentamiento maniqueo bien definido: la Iglesia frente al Estado, Obregón frente al Obispo en reiterados partidos de ajedrez, el Coronel Güemes frente a Nécimo Hernández, los cristeros contra los soldados federales. Resulta singular que la oposición entre bandos repita, de alguna manera, la mecánica de los análisis históricos de la década de 1970 que «tendieron a concentrarse en la disputa entre el Estado y la Iglesia, dejando a las bases rurales en un segundo plano» [López, 2011: 41]. Pese a la mecánica maniquea Chabaud,



no está haciendo una historia canónica. El autor presenta innegablemente su visión del conflicto y, mediante la propuesta escénica, hace una valoración estética de la lucha cristera. Esta valoración, plena de conciencia histórica, trasciende el mero dato factual y cuestiona el prestigio del relato en la Historia nacional.

Cabe insistir ahora en que la convergencia entre el tema histórico y la estructura dramática particular con que Chabaud teje la trama de *¡Que viva Cristo rey!* significa un intento original del autor por hacer un teatro político innovador pero sólido tras largas décadas de predominio de una tendencia realista y nacionalista dominante en el teatro mexicano del siglo XX:

Cualquier guiño no realista (en el lenguaje o en las convenciones teatrales) fue tachado de antinacional por los autores de la denominada «Nueva Dramaturgia Mexicana» y el reproche estaba implícito. También si los «temas» no eran los de la violencia, el narcotráfico, la corrupción o la política, era uno descalificado. Imposible la metáfora [Saltav & Chabaud, 2008: 266].

Con *¡Que viva Cristo rey!*, Chabaud ofrece un espacio creativo dentro del cual intenta traspasar las limitaciones no solo de representación, sino de significación de lo histórico nacional. Su propuesta dramática es un medio para comprender aspectos particulares de la historia patria, esto es innegable, mas el alcance del sentido de la obra atraviesa fronteras que podrían considerarse infranqueables dado el peso de la lectura académica, de la institución cultural o de la propia recepción del espectador¹.

¹ La puesta en escena condicionada por todas estas particularidades externas, no se resuelve siempre de manera eficiente para Chabaud. Ante la puesta en escena de otra de las obras de corte histórico del autor, *Rashid 9/11*, la opinión es que las «escenas se tornan tediosas, confusas, en parte por la actuación que vuelve planos a los personajes, demasiado buenos, demasiado malos, demasiado simples. En consecuencia, la obra resulta mucho más panfletaria y difícil de digerir» [Torroella, 2011: 134]. La experiencia descrita parece producto (adelantando en algo un juicio que defenderé luego) de la configuración elusiva del signo histórico. La manipulación de lo histórico en *Rashid 9/11* hace que la obra se lea también como un engranaje «cuyos postulados interpretativos no puedo compartir: la infalibilidad de los poderes políticos y económicos y un antinorteamericanismo que se completa con la idealización de todo aquel que confronta al país aún más influyente del planeta» [Obregón, 2008: 14-15]. El rechazo llano o matizado a esta obra de Chabaud



Dicho lo anterior, vuelvo a señalar que el primer elemento donde Chabaud deforma la historia nacional o, en otros términos, donde la reelabora en un discurso innovador, es la figura escénica de la Mano de Obregón. El ser anormal que es la Mano no puede considerarse falso en términos históricos: su presencia es efectivamente atestiguada por la memoria social y por el espacio físico real que ocupó durante años la mano mutilada del general Obregón en el monumento erigido para recordarlo. Por el compromiso adquirido hacia el discurso histórico y el teatral, resulta paradigmática la elaboración inicial del texto dramático que, según la descripción ofrecida al principio de esta sección, presenta a uno de los protagonistas que acabará por asombrar al lector o espectador dada su naturaleza fantástica en el marco del hecho histórico. La Mano es un ente viviente retenido en un frasco de formol; el espectador observa sus gestos a través del cristal del frasco. El dramaturgo es muy claro respecto a qué debe hacerse en escena para representar la Mano de Obregón: «[...] *Delante de él [Álvaro Obregón], su Mano encerrada en un frasco con formol. Ésta se desplaza con movimientos propios (no se resuelva con un actor oculto bajo el mantel de la mesa: que se vean las patas de la misma mas no quien la mueve)*» [Chabaud, 2003: 15].

El discurso dramático de *¡Que viva Cristo rey!* propone inicialmente un estado de vacilación al ofrecer al lector-espectador un espacio donde convive el referente histórico y una presencia inverosímil. En la primera escena de la obra, Chabaud facilita el reconocimiento del signo histórico gracias a la presencia de Obregón y propone una ruptura o trasgrede la naturaleza de ese signo gracias a la vinculación de la presencia humana referencial con una entidad sobrenatural y grotesca. El extrañamiento que genera la Mano de Obregón en escena hace pensar en la obra como «un acto

ofrece el puente necesario para reflexionar sobre la naturaleza histórica del discurso dramático y sus relaciones con hitos discursivos como la teoría conspirativa, que también se hace presente en *¡Que viva Cristo rey!* Además, me parece que estas consideraciones sobre la problemática de recepción del trabajo de Chabaud deben leerse como resultado del trabajo de subversión ejecutado por el dramaturgo sobre el discurso histórico.



sociocrítico y un proceso semiótico en busca de la significación» [Meyran, 2008: 74].

Si la Mano de Obregón, ser fantástico y grotesco a la vez, tiene un referente válido en la historia nacional mexicana, también tiene un componente narrativo singular que no quiero pasar por alto, pues este puede ser clave para entender la ganancia simbólica de la licencia creativa a la que recurrió Chabaud en la construcción de la Mano. El relato al que me refiero lo consigna Vicente Blasco Ibáñez luego de su estadía en el México postrevolucionario. El escritor español recuerda algunas anécdotas que oyó de Obregón, con quien se entrevistó. Una de ellas fue sobre la naturaleza codiciosa del general mexicano contada por él mismo: «[...] yo no tengo más que una mano, mientras que mis adversarios tienen dos. Por esto la gente me quiere a mí, porque no puedo robar tanto como los otros» [Blasco Ibáñez, 1920: 92]. Enseguida, Blasco Ibáñez continúa con la otra parte de la conversación. Transcribo el pasaje completo, por lo importante que me resulta para explicar la función dramática de la grotesca Mano de Obregón en *¡Que viva Cristo rey!*:

[... Obregón] Quiere obsequiarme con nuevos relatos, tal vez para hacer ver que desprecia todo lo que han inventado contra él sus enemigos; tal vez por el placer de asombrarme y desorientarme con el espectáculo de un hombre que se desacredita a sí mismo.

-¿Usted no sabe cómo encontraron la mano que me falta?...

Sí, lo sé; como sabía también lo anterior, lo de ser menos ladrón que los otros por tener sólo un brazo. Pero, para no privar al general del efecto oratorio que desea, afirmo que ignoro esta historia.

-Usted sabe que perdí en una batalla el brazo que me falta. Me lo arrebató un proyectil de artillería que estalló cerca de mí cuando estaba hablando con mis ayudantes.

Después de hacerme la primera cura, mis gentes se ocuparon en buscar el brazo por el suelo. Exploraron en todas direcciones, sin encontrar nada. ¿Dónde estaría mi mano con el brazo roto?...

«Yo la encontraré» —dijo uno de mis ayudantes, que me conoce bien—. Ella vendrá sola. Tengo un medio seguro. Y sacándose del bolsillo un azteca (un azteca es una moneda de oro de diez dólares), lo levantó sobre su cabeza. Inmediatamente salió del suelo una especie de pájaro de cinco alas. Era mi mano, que al sentir la vecindad de una moneda de oro, abandonaba su escondite para agarrarla con un impulso arrollador [Blasco Ibáñez, 1920: 92-93].



Al enfrentarnos a la presencia anormal de la Mano de Obregón, Chabaud obliga a su lector-espectador a entrar en el espacio de una combinatoria lúdica de la historia con el mito. No obstante lo imposible del ente fantástico en el discurso histórico, ese desecho animado posee una carga de identidad y otra de referencia que el dramaturgo le atribuye y por la cual se nos remite a una realidad atestiguada y enjuiciada por cronistas como Blasco Ibáñez. En *¡Que viva Cristo rey!*, este juego dramático se prolonga cuando el mismo Obregón alude al carácter codicioso de la Mano, aunque la extremidad frente a él y con la que juega un partido de ajedrez fuera una porción de él:

OBREGÓN: Voy, cabrona, ya voy. Uñas te faltarían... Mmmmmh... O te sobrarían... Y a mí me faltarían... Mmmmmh... Y te sobraría un dedo... Mmmmmh... Me faltarían ojos... Mmmmmh... Ojos... Mmmmmh... Cuantos tuviera, esos me sacabas con tu dedo... (*Tira.*) Ahí tienes, caballo a siete alfil [Chabaud, 2003: 15].

La expresión «tener uñas largas», popular en varias regiones de América, o la referencia cómplice a quien es de «uñas» para referirse a tal persona como un sujeto con propensión al hurto, es un ingenioso proceso de construcción por el cual Chabaud consigue reformular el discurso histórico y su presencia dentro de la enunciación dramática. Toda una constelación de información histórica queda sintetizada en una sola unidad actancial: la Mano de Obregón que no pierde el gusto por lo ajeno, incluso desprendida del cuerpo de su propietario. Obregón juega, pues, contra sí mismo en la escena de apertura de *¡Que viva Cristo rey!*

Veo todavía la posibilidad de extender el juego combinatorio de la historia y la ficción, y su materialización en la Mano de Obregón. En la quinta escena de la obra, Obregón está reunido con el Obispo; tienen una partida de ajedrez que resolver. El Obispo entra acompañado de León Toral. La Mano está presente. Rescato el diálogo siguiente como otro guiño del dramaturgo hacia su lector-espectador en relación con la historia nacional:



[...] *La Mano toca en el cristal y urge a su antiguo dueño.*
 OBREGÓN: La traje porque me lo pidió usted y como acto de buena voluntad.
 OBISPO: ¡Pero mire qué cosa tan curiosa!
 OBREGÓN: No sé a qué vine, ni la partida me divierte.
 OBISPO: (*Por la Mano.*) Ella es una opinión parcial², puede mediar entre usted y nosotros.
 OBREGÓN: ¡Se la regalo...! Mientras formó parte de mi cuerpo fue la más valiente y juguetona... (*La Mano simula dispararle.*) ¡Y traicionera, claro!
 OBISPO: Seguro... la más... larga.
 OBREGÓN: [...] También firmó mi adhesión a la Carta Magna y lo que en ella regula a las iglesias.
 OBISPO: Lo llamamos a la reflexión, por tanto [Chabaud, 2003: 23-24].

La escena es una muestra de cómo la reformulación del discurso histórico sirve para elaborar el tejido dramático a modo de síntesis histórica y enunciación mítica. La escena es la segunda de las interacciones donde aparece José de León Toral, el asesino de Obregón. Cronológicamente, la relación entre los personajes posiciona la acción hacia finales de la década de 1920, precisamente cuando Obregón vuelve a la política tras la presidencia de Calles, participa en sus segundas elecciones presidenciales y gana. Será baleado poco después por Toral. La guerra cristera está en sus momentos finales. Sin embargo, la temática del diálogo y lo que ha ocurrido en la escena previa (el Coronel Güemes colgó al padre Anselmo a la vista de su madre y del pueblo de Santa Rosa) no hacen fácil determinar si la guerra cristera está empezando o está concluyendo. Aunque lo segundo es lo más probable en términos históricos, en la escena posterior a la que cité arriba, se levanta en armas Néximo Hernández como reacción ante el crimen cometido contra el padre Anselmo. Será Néximo Hernández el antagonista del Coronel Güemes hasta la emboscada final urdida contra el cristero. Entonces, luego de la escena entre Obregón, el Obispo, la Mano y León Toral, pareciera que atestigüamos el inicio del conflicto cristero o de uno de los múltiples alzamientos cristeros.

² Creo que la lección del texto es incorrecta; aunque el Obispo dice exactamente «opinión parcial», el sentido de la expresión en su parlamento es el opuesto: la Mano, como juez imparcial, dirimiría el conflicto existente entre el Obispo y Obregón. O bien se trata de un comentario irónico.



La indeterminación temporal del discurso dramático que acabo de referir puede ofrecer un intersticio para la posibilidad de considerar la Mano de Obregón como un artefacto metafórico. He dicho que durante el conflicto cristero, el embajador de Estados Unidos trató de mediar en el conflicto para proteger los intereses norteamericanos relacionados con el petróleo, principalmente. Habré de especificar un poco más la participación del embajador de Estados Unidos. Cuando entre México y su vecino del norte

La tensión aumentó al vencerse a principios de 1927 el plazo de un año estipulado por la nueva ley petrolera para que se hiciera el cambio de los antiguos títulos de propiedad por las concesiones [... y] el gobierno mexicano ordenó la ocupación militar de algunos campos petroleros a fin de impedir que las empresas en rebeldía continuaran sus operaciones [Meyer, 1988: 1224].

Washington consideró tomar acciones contra Calles, presidente de México en ese momento. En 1927, James R. Sheffield, entonces embajador estadounidense en México, fue reemplazado por Dwight Morrow. Morrow tuvo una muy activa participación en el gobierno callista: logró la modificación de la ley petrolera que amenazaba los intereses de Estados Unidos y consiguió detener, de cierto modo, la reforma agraria.

Lo más significativo de la actividad de Morrow para mi lectura de *¡Que viva Cristo rey!* es que

El embajador traía también entre sus planes una modificación de la política anticlerical que tanto había disgustado a ciertos sectores de la opinión pública norteamericana. Morrow ofreció discretamente sus buenos oficios como mediador, y fueron aceptados, contribuyendo en cierta medida a poner fin a la rebelión cristera [Meyer, 1988: 1226].

De modo que la Mano, a quien el Obispo propone como posible mediadora entre el general Obregón y él, como declara explícitamente el primero, y de ayuda contra las políticas relacionadas con el clero, es precisamente una entidad que, en clave metafórica, puede ocultar la presencia y contribuciones históricas de la figura del embajador estadounidense durante



la guerra cristera: Morrow. De nueva cuenta, la presencia de la Mano contribuye a desestabilizar el flujo del discurso histórico subyacente en la obra de Chabaud, ya que ahora —aceptada, por supuesto, la lectura metafórica que propongo— se tiene un elemento ambiguo cronológicamente: la participación de Morrow en la solución del movimiento cristero no pudo ser con Obregón, sino con Calles.

Si con la introducción de la Mano de Obregón como un elemento fantástico, Chabaud logra subvertir profundamente la narrativa histórica y desestabilizar la linealidad temporal del movimiento cristero, también consigue efectos semejantes sobre la narrativa histórica cuando hace uso del discurso literario como sustento medular de otra escena. En efecto, Chabaud recurre a la intertextualidad como parte de la construcción dramática de *¡Que viva Cristo rey!* y consigue con dicho recurso una elaboración escénica de gran impacto por la violencia que presenta. Para exponer el recurso intertextual, debo explicar la relación entre dos momentos de la obra que ofrecen sendas visiones de la participación, en el conflicto bélico, del Estado y de los grupos religiosos armados.

Párrafos atrás describí brevemente la escena donde el Coronel Güemes ahorca al padre Anselmo. Es la cuarta escena en la obra de Chabaud y una demostración de la agresión de las fuerzas federales contra los idearios religiosos de las comunidades rurales. La planeación de la escena se ejecuta para lograr dramatismo:

Al atrio de la iglesia, entran el Coronel Güemes, el padre Anselmo, Juvencia [madre de Anselmo], varios soldados, y gente del pueblo. El padre Anselmo ha sido objeto de violenta golpiza. Güemes lo arrastra hasta un viejo roble. La gente del pueblo los sigue tan cerca como las bayonetas y los soldados lo permiten. El Maestro entra, dice algo al oído de Güemes al tiempo que señala fuera de escena y sale. Dos soldados preparan una horca [Chabaud, 2003: 19].

A lo largo del desarrollo de la escena, Chabaud entrelaza uno de los argumentos que el Estado solía esgrimir contra la Iglesia durante el conflicto cristero: el padre Anselmo «ha mandado a muchos a luchar con su



palabrería divina. Es un conspirador» [Chabaud, 2003: 20]. La escena concluye con una declaración agorera del padre Anselmo, a punto de morir colgado, para su ejecutor:

CORONEL GÜEMES: (*Palmorea en la espalda del padre.*) Ahí me saludas a Diosito nomás lo mires. Le dices que nos vemos en unos años..., cuando me toque.

ANSELMO: (*Con voz extraña.*) No vas a esperar tanto como imaginas, Ricardo Güemes [Chabaud, 2003: 22].

La escena cuarta funciona en relación con su contraparte de violencia desarrollada en la quinceava escena de *¡Que viva Cristo rey!* Si la escena cuarta se concibe como el desarrollo del tema «Estado», la escena quince me interesa por el desarrollo del tema «Iglesia». Esta última es también donde Chabaud recurre al proceso intertextual que apunté previamente. Sin embargo, el recurso intertextual está aplicado desde la escena catorce. Veamos: en la escena catorce el Coronel Güemes y sus soldados deambulan en busca de agua; la sed es tremenda y, a pesar de que siguen las indicaciones dadas por un maestro, no han encontrado el lugar esperado. El Coronel Güemes cierra la escena al declarar «(*Derrotado.*) El agua... nada menos que la vida» [Chabaud, 2003: 46]³.

Las dos escenas que describí están en estrecha relación discursiva con el cuento «Dios en la tierra» de José Revueltas, un relato que desarrolla el conflicto entre federales y cristeros⁴. Una cita del relato de Revueltas aparece como epígrafe a *¡Que viva Cristo rey!* Los puntos de contacto del texto de Chabaud con el de Revueltas son evidentes en al menos dos grados: el temático y el puramente textual. El teniente Medina, del cuento de

³ La declaración del Coronel Güemes es una transcripción exacta de lo dicho por el narrador del cuento «Dios en la tierra» de José Revueltas: «¡Agua! Aquel líquido transparente de donde se formó el mundo. ¡Agua! Nada menos que la vida» [Revueltas, 2006: 16]. Vuelvo a este cuento enseguida.

⁴ No me parece casual la elección de Chabaud. José Revueltas (1914-1976) es un narrador mexicano preocupado «por adecuar la literatura a una realidad material, susceptible de examen histórico. Por eso su narrativa subraya el enfrentamiento de los personajes entre sí y consigo mismos, dentro de las condiciones sociales específicas» [Revueltas, 2007: 3]. El cuento de Revueltas asimismo se construye sobre las relaciones entre lo histórico y lo mítico, como demuestra Sarfati-Arnaud.



Revueltas, cavila con el sargento Romero acerca de las indicaciones del profesor sobre el sitio del agua:

—¡Romero! —gritó el teniente.

El sargento movióse apresuradamente y con alegría en los ojos, pues siempre se cree que los superiores pueden hacer cosas inauditas, milagros imposibles en los momentos difíciles.

—¿... Crees que el profesor...?

[...]

—Sí, mi teniente, él nos mandó avisar que con seguro *ai'staba*...

«¡Con seguro!» ¡Maldito profesor! Aunque maldito era todo: maldita el agua, la sed, la distancia, la tropa, maldito Dios y el Universo entero [Revueltas, 2006: 14-15].

Chabaud hace que su Coronel Güemes interpele por la misma razón, el agua, a un tal Sargento Romero; pero en *¡Que viva Cristo rey!*, el trabajo sobre la prosa de Revueltas se resuelve en un discurso más compacto, no por ello menos lírico:

CORONEL GÜEMES: ¡Sargento Romero!

La tropa para de nuevo y se escucha un rítmico suspiro.

SARGENTO: ¡Mi coronel!

CORONEL GÜEMES: ¿Qué carajos es, sargento, la sed?

Reanudan la marcha.

SARGENTO: (*Con fatiga.*) ¡Mi coronel!

CORONEL GÜEMES: ¡El agua, Romero!... Si ese maldito profesor no cumple lo del agua... [Chabaud, 2003: 45].

El trabajo de intertextualidad más fino de Chabaud se da al aprovechar la última parte del cuento de Revueltas, cuyo narrador presenta a un maestro golpeado por la turba por haber indicado a los federales el lugar del agua. El maestro, sometida su voluntad por la violencia física, grita la consigna que le piden: «¡Viva Cristo rey!» El narrador no registra más las voces que rodean al maestro y presenta lo siguiente:

Para quien lo ignore, la operación, pese a todo, es bien sencilla. Brutalmente sencilla. Con un machete se puede afilar muy bien, hasta dejarla puntiaguda, completamente puntiaguda. Debe escogerse un palo resistente, que no se quiebre con el peso de un hombre, de «un cristiano», dice el pueblo. Luego se introduce y al hombre hay que



tirlo de las piernas, hacia abajo, con vigor, para que encaje bien [Revueltas, 2006: 16].

Los parlamentos de Néximo Hernández, el cristero sublevado por el asesinato del padre Anselmo, se construyen sobre estas palabras de Revueltas. Presento el discurso del personaje de Chabaud, interrumpido en varios momentos por los Soldados, para dejar establecido el vínculo intertextual entre el dramaturgo y Revueltas:

NÉXIMO: Traite una estaca..., bien ancha, ya sabes pa' qué. Hállate una de lo que quieras pero que aguante el peso de un culero. ¡Ah, y que sea como de a poquito más del metro! Ya sabes cómo. [...] (*Sereno.*) La operación en sí, aunque no me lo pases a creer [Maestro], es bien sencilla. Con un machete se le puede ir sacando punta hasta que parezca un lápiz. Te gustan los lápices, ¿no, profesor?

Próspero va ilustrando las palabras de Néximo.

Astilla por astilla, poco a poquito, va quedando pero picudo, picudo, como si fuera una grosería de a tiro muy fea. ¡Así de puntiagudo como una gran ofensa! (*Pausa.*) Pero, viéndolo de lejos... más parece como un dedo que señala pa'l cielo, ¿no estás de acuerdo, profesor? [...] Luego, se hace un agujero en el suelo y se encaja la estaca unos veinte centímetros nomás pa' que aguante. [...] Luego se lleva al hombre en cuestión donde la estaca pa' que entre en conocimiento con ella. Esto es muy pero muy importante, profesor.

El Maestro se resiste pero de un golpe lo dejan semiinconsciente. Los Cristeros 1 y 2 ensartan por el ano al Maestro en la estaca. Éste vuelve en sí y grita, aúlla del dolor.

La operación, le decía, mi amigo, es bien sencilla. Se tira de las piernas del individuo poco a poco hacia abajo pa' que encaje bien.

[...] *El maestro queda ensartado, muerto, con los pies flotando en el aire* [...] [Chabaud, 2003: 47-50].

Como dije previamente, la escena quince de *¡Que viva Cristo rey!* funciona como contrapunto a la escena de violencia protagonizada por los federales en la escena cuarta. Sin embargo, en la parte de la obra que acabo de citar, se reconoce la intención del dramaturgo por hacer un homenaje a la preocupación histórica que otro autor tuvo a bien plasmar en su prosa. Revueltas, como Chabaud, comparten el mismo interés expositivo: el bien contra el mal. Revueltas, por su parte, exhibe el mundo al revés: las fuerzas impulsadas por el ideal religioso cometen un crimen atroz, mientras que las



fuerzas federales quedan como víctimas de un ostracismo al que el pueblo cristiano las condena. Chabaud, por otro lado, escapa a esa crítica parcial contra los participantes de la guerra cristera y, en la incursión en el proceso intertextual que demostré, equilibra los juicios al presentarnos las escenas cuarta y quinceava como muestras de los excesos que ambas partes, Estado e Iglesia, cometieron entre 1926 y 1929.

Considerar la dimensión factual de la obra de Chabaud, no minimiza su dimensión metafórica. Prueba de ello es que, en el discurso de Néximo Hernández, éste piensa que la estaca plantada «más parece como un dedo que señala pa'l cielo» [Chabaud, 2003: 49]. La analogía es parte de una isotopía que se conforma paulatinamente con la presencia de la Mano, pero además con referencias al elemento «dedo» que aparece en la escena quince e incluso cierra la obra: «*El Obispo regresa con una custodia de plata y oro en donde mete con delicadeza a la Mano. La sala va quedando a oscuras mientras la luz se centra en la custodia. La Mano se cierra en un puño exceptuando el dedo índice que señala al cielo [...]*» [Chabaud, 2003: 76]. La homogeneidad semántica que sustenta la relación entre estos elementos es, me parece, una práctica de la política mexicana que funciona al menos desde el Maximato callista: el dedazo, «es decir, la capacidad decisoria prácticamente ilimitada del titular del Ejecutivo acerca de quién sería su sucesor» [Carbonell, 2002: 73].

Que la obra de Chabaud desarrolle este otro elemento histórico gracias a la isotopía del dedazo no es una lectura arbitraria. Momentos antes de la escena de cierre, Calles se entrevista con el Obispo y acuerda cesar hostilidades modificando la estricta política laica. El dedazo como núcleo de la isotopía se sustenta entonces en el asesinato de Obregón, la presencia del general Calles como pacificador, la Mano de Obregón estática como último elemento visual y alegórico de la obra. Se sustenta también en un hecho histórico extratextual coincidente con la temporalidad final de *¡Que viva Cristo rey!*: la creación del Partido Nacional Revolucionario (PNR), propuesto nada menos que por Calles y dirigido en primer lugar por él



mismo. El PNR es el origen del Partido Revolucionario Institucional, al que estuvieron afiliados todos los presidentes mexicanos desde 1929 hasta el año 2000, cuando el candidato del partido oficial perdería sus primeras elecciones por la presidencia de México. La Mano que señala es el último guiño crítico de Chabaud hacia la historia nacional y una de sus más reiteradas y criticadas prácticas: el dedazo.

Chabaud, crítico de la historia

¡Que viva Cristo rey! propone estrategias de significación empleadas en otros momentos de la trayectoria creativa de Chabaud, como *Rashid 9/11* o *Perder la cabeza*. Son recurrentes en esta tríada de obras el rumor, la teoría conspirativa, la biopolítica, todos marcos de lectura de tramas que contribuyen a desmontar la seguridad del lector-espectador sobre la veracidad de la historia oficial. De manera siempre evidente, Chabaud exhibe la deshumanización que sufren los sujetos a quienes se pide inmolarsse en nombre de grandes causas. A pesar de la dimensión épica de la causa, la Historia acaba por demostrar cómo los héroes y sus enemigos son en realidad peones en una invisible partida de ajedrez. José de León Toral, Obregón, por ejemplo, son personajes cuyas presencias en escena cuestionan la validez de su lucha, incluso cuando esta parece legitimada por la narración histórica. De tal manera, al criticar el valor trascendental de quienes suelen presentarse como responsables de grandes actos, Chabaud comparte su desencanto por la Historia como discurso épico. Más aún, se trata de un desencanto ante la Historia como un discurso veraz, referencial y empírico. La vista del observador no distingue los hilos que mueven a los actores en el teatro del mundo, pero los hilos están ahí y el dramaturgo los señala.

El equilibrio al que me referí al final de la sección anterior (la presentación de los excesos cometidos por el Estado y la Iglesia), es también un intento constante en la obra histórica de Chabaud. El maniqueísmo o, mejor dicho, binarismo con que él explora el tema de la guerra cristera hace



pensar en una concepción retrógrada del historicismo, como apunté. No obstante esta objeción a la obra, el proceso de construcción dramática que alterna la presentación de una y otra de las posiciones en pugna acaba por nivelar el fiel de la balanza que, en casos como el de «Dios en la tierra» de Revueltas, podría estar más bien cargado hacia uno u otro lado. Esta búsqueda dramática del equilibrio resulta una presentación temática de la historia como proceso polifónico. Chabaud reconoce la complejidad de una dinámica social tradicionalmente desequilibrada, que atiende o a la voz de los vencidos o a la de los vencedores. En *¡Que viva Cristo rey!*, el dramaturgo construye un terreno donde las dos partes de la guerra cristera se dejan oír y se ven actuar. Así el lector-espectador adquiere la posibilidad de construir un juicio ético propio.

La afición de Chabaud por la historia y los recursos literarios con que busca expresarla y, de alguna manera, someterla en el género dramático es el esfuerzo de un crítico social. El acontecimiento histórico, afirma Chabaud con su teatro, es producto de hechos del pasado. No es una propuesta nueva de Chabaud ni exclusiva, sino una apuesta de dramaturgos mexicanos «que sondean el archivo de la nación y la memoria histórica para sacar su material dramático y mostrar que el presente tiene su explicación en el pasado, que al fin y al cabo la corrupción, la locura del poder, los abusos, las intrigas siguen en la actualidad» [Meyran, 2008: 77]. En este punto es donde la labor de Chabaud sobre la historia se vuelca hacia la indagación de su naturaleza simbólica y su aplicación escénica como signo o metáfora para no caer en la propaganda ni en la crítica panfletaria.

La obra de Chabaud es una propuesta escénica para reflexionar sobre los alcances del poder sin rostro, para reflexionar sobre la historia social y los acontecimientos políticos, algunos de trascendencia mundial. El problema histórico presentado en *¡Que viva Cristo rey!* queda expuesto como un signo cuyos bordes separan la especificidad de los indicios históricos y de lo fantástico. Hay, en ese signo, un compromiso ético: la obra expone las relaciones del poder en una teoría de conspiración, en



pactos entre los supuestos enemigos que no consideran la condición humana de sus subalternos, a quienes sacrifican en aras de una conveniencia egoísta. El texto, con su cierre alegórico, dirige nuestra atención hacia las consecuencias de las instituciones involucradas en el conflicto cristero sobre la vida de los participantes individuales. En esa misma dimensión sónica, el dramaturgo amplía los límites de la discusión abstracta de la Historia y pone en evidencia que el conflicto fue un conflicto entre hombres separados de su entorno y, mucho más importante, separados alevosamente de su humanidad.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARIAS URRUTIA, Ángel, «La Guerra Cristera en la narrativa mexicana. Historia y ficción» en *Anuario de Historia de la Iglesia*, 2002, vol. 11, 423-430.
- _____, «Rescoldo. Los últimos cristeros. Una novela extraordinaria» en *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*, 2010, vol. 12, núm. 2, 103-118.
- AVITIA HERNÁNDEZ, Antonio, *La narrativa de las Cristiadas. Novela, cuento, teatro, cine y corrido de las Rebeliones Cristeras*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2006.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *El militarismo mejicano. Estudios publicados en los principales diarios de los Estados Unidos*, Valencia, Prometeo, 1920.
- CARBONELL, José, *El fin de las certezas autoritarias. Hacia la construcción de un nuevo sistema político y constitucional para México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- CHABAUD, Jaime, *¡Que viva Cristo Rey!*, México, Ediciones El Milagro - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.



- _____, «Todas las ocasiones para informar en mi contra» en Heidrun Adler y Jaime Chabaud (eds.), *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*, Frankfurt am Main - Madrid, Vervuert - Iberoamericana, 2004, 205-210.
- _____, *Rashid 9/11 - Divino Pastor - Perder la cabeza*, México, El Milagro - Universidad Autónoma de Nuevo León - Conarte, 2008.
- GARCÍA CANTÚ, Gastón, «La rebelión cristera» en Gastón García Cantú, *El pensamiento de la reacción mexicana. Historia documental 1810-1962*, México, Empresas Editoriales, 1965, 809-909.
- JIMÉNEZ MARCE, Rogelio, «Una monja descarriada: la Madre Conchita y su imaginario de la vida religiosa» en *Fuentes Humanísticas*, 2012, vol. 45, 79-92.
- LÓPEZ, Damián, «La guerra cristera (México, 1926-1929). Una aproximación historiográfica» en *Historiografías*, 2011, vol. 11, 35-52.
- MEYER, Lorenzo, «El primer tramo del camino» en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México*, vol. 2, México, El Colegio de México, 1988, 1183-1271.
- MEYRAN, Daniel, «“Una lectura del tiempo sobre el tiempo” o el teatro como modelo sociocrítico de lectura de la historia» en *Káñina, Revista de Artes y Letras*, 2008, vol. 32, 73-80.
- OBREGÓN, Rodolfo, «Introducción» en Jaime Chabaud, *Rashid 9/11 - Divino Pastor - Perder la cabeza*, México, El Milagro - Universidad Autónoma de Nuevo León - Conarte, 2008, 9-15.
- QUEZADA, Claudia Julieta, «La mujer cristera en Michoacán (1926-1929)» en *Historia y Memoria*, 2012, vol. 4, 191-223.
- REVUELTAS, Eugenia, «La gesta de la guerra cristera a la luz del discurso histórico y el literario» en Margarita Moreno Bonett y Rosa María Álvarez de Lara (eds.), *El estado laico y los derechos humanos en México: 1810-2010*, vol. 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, 287-303.



- REVUELTAS, José, «Dios en la tierra» en José Revueltas, *Dios en la tierra*, México, Era, 2006 [1944], 9-16.
- _____, *José Revueltas*, pról. Felipe Mejía, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- RUIZ ABREU, Álvaro, *La cristera, una literatura negada (1928-1992)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.
- SALTAV, Ricard y Jaime CHABAUD, «Conversa amb Jaime Chabaud» en *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 2008, núms. 62-63-64, 264-270.
- SARFATI-ARNAUD, Monique, «“Dios en la tierra” como lectura ideológica del sistema semiológico cristiano» en Giuseppe Bellini (ed.), *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, (Venecia del 25 al 30 de agosto del 1980)*, vol. 2, Roma, Bulzoni Editore, 1982, 937-944.
- TORROELLA, Maricarmen, «*Rashid 9/11*» en *La experiencia literaria*, 2011, núm. 17, 133-135.

