



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

## Análisis dramatólogo de *El jefe máximo* de Ignacio Solares

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL GRADO  
DE LICENCIADA EN LITERATURA  
DRAMÁTICA Y TEATRO  
P R E S E N T A :

**Juana Patricia Suárez Ornelas**

**Asesor: Mtro. Ricardo Alberto García Arteaga Aguilar**

**Sinodales:**

**Dr. Alejandro Gerardo Ortiz Bullé Goyri**  
**Dr. Óscar Armando García Gutiérrez**  
**Lic. Herbert José Ronaldo Vales Monreal**  
**Lic. Daniel Huicochea Cruz**

**MEXICO, D.F.**

**2010**





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 mi padre  
por haberme enseñado el valor de la perseverancia  
y por ser el culpable de mi gusto por la política.*

## **Agradecimientos**

*A Ricardo García Arteaga por su paciencia y apoyo constantes desde que iniciamos este proceso.*

*A mis sinodales, Óscar Armando García, Alejandro Bullé Goyri, Ronaldo Monreal y Daniel Huicochea, quienes fueron parte importante de mi formación y me ayudaron a finalizar esta etapa.*

*A mi madre por el camino que recorrimos juntas y por dejarme caminar sola cuando fue necesario.*

*A mis hermanos, Gabriela y Jesús, por ir a mi lado y sostenerme siempre que tropiezo.*

*A Alejandro Moreno por su incansable motivación, por su interés continuo, por su paciencia inquebrantable y por su amor incondicional.*

*A mi amiga y casi hermana, Yliana Cohen, por sus enseñanzas, que han sido y serán siempre una sólida base, y por el cariño y la confianza que me demuestra día a día.*

## Análisis dramatológico de *El jefe máximo* de Ignacio Solares

Índice	Pág.
Introducción	5
1. Ignacio Solares	7
1.1. Teatro y sus influencias	8
1.2. Obras principales	12
1.3. Temas recurrentes	16
1.4. Principales personajes	20
2. Análisis de <i>El jefe máximo</i> a través del modelo dramatológico	24
2.1. Tiempo	24
2.2. Espacio	30
2.3. Personaje	35
2.4. Visión	42
Conclusiones	48
Bibliografía	51
Apéndice	52

## Introducción

Uno de los problemas más frecuentes al cual me enfrenté a lo largo de la carrera fue que, analizábamos textos dramáticos, con herramientas que no nos daban todos los elementos necesarios para un análisis profundo. A veces se hace sólo un estudio de género o se acude al modelo actancial, que arroja buenos resultados pero que, en ocasiones, no permite profundizar en otros elementos de las obras; entonces hacíamos combinación de varias teorías y las conclusiones se caracterizaban por su diversidad.

El modelo dramatológico de José Luis García Barrientos<sup>1</sup> maneja conceptos sencillos que pueden localizarse en el texto dramático y permiten estudiar la manera como están estructurados en cada caso. Maneja cuatro partes esenciales: tiempo, espacio, personaje y visión. Además, esta teoría no sólo se enfoca al texto mismo sino también al modo de representación para obtener una perspectiva global de la obra dramática.

Para verificar la funcionalidad de esta teoría como herramienta para el análisis dramático, se trabajará con *El jefe máximo* de Ignacio Solares. Elegí esta obra porque creo que, en la actualidad, el teatro histórico ha sido demeritado. En ocasiones se le encasilla en un género narrativo, más que escénico. Algunos críticos y maestros, a lo largo de mi carrera han dicho que las obras históricas son tediosas porque cuentan acontecimientos que todos conocemos y suelen presentarse de manera solemne y que lo único rescatable es que, en el mejor de los casos, podrían funcionar como obras didácticas para entender mejor el desarrollo de alguna época. Yo estuve de acuerdo con ellos, sobre todo durante mi educación media superior, pues las puestas en escena que me tocó ver eran aburridas. Desde ahí viene mi inquietud por este tipo de teatro. Actualmente he visto y leído muchas obras de este género y creo que nos muestran, más que un solo hecho histórico, a esos personajes, que parecen tan lejanos de la realidad, desde un punto de vista más humano. Algunos autores también ven en este teatro una manera de concientizar a la sociedad y mostrarle lo repetitivo de las situaciones políticas en el país.

Ignacio Solares logra que su teatro histórico vaya más allá de un simple documento. A través de situaciones cotidianas, nos hace reflexionar sobre temas como la religión, la política, la espiritualidad, el abuso de poder y nos muestra la historia desde otro ángulo.

Este trabajo estudia la obra *El jefe máximo* analizado desde el modelo dramatológico para desmitificar, en la medida de lo posible, la idea de que este teatro es narrativo y carece de acción dramática.

---

<sup>1</sup> José Luis García Barrientos. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Síntesis, España, 2001, 367p.

El primer capítulo presenta a Ignacio Solares, cuáles son sus obras principales, los temas recurrentes en dichas obras, las influencias que aparecen en su teatro y los personajes históricos que retrata frecuentemente.

En el segundo capítulo se analiza la obra de *El jefe máximo* con el modelo dramatólogo de José Luis García Barrientos.

Asimismo en el apartado final (Apéndice) está contenida la explicación completa del modelo dramatólogo como referencia, además de una entrevista con Ignacio Solares que nos permite un acercamiento más directo con su obra y nos ofrece datos importantes sobre el proceso de escritura y estructuración de la misma.

El objetivo del trabajo es aplicar la teoría al texto dramático y determinar qué elementos contribuyen a un desarrollo óptimo del hecho histórico que se plantea. Me interesa este análisis porque quiero, algún día, escribir teatro histórico, pues la investigación que esta tarea conlleva es siempre enriquecedora, y porque también creo que puede utilizarse como una herramienta didáctica en varios niveles. Entonces, lo más inmediato es estudiar cómo lo han hecho otros autores y someter sus obras a análisis exhaustivos para rescatar los elementos funcionales que derivarán en la acción y en el desarrollo de conflictos. Además es importante conocer las tendencias y las preocupaciones de los autores dramáticos que nos preceden y de quienes podemos aprender.

## 1. Ignacio Solares

Ignacio Solares nació en Ciudad Juárez, Chihuahua, en 1945. Tuvo una formación inicial principalmente católica en la orden de los jesuitas. Estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México; fue coordinador de Difusión Cultural UNAM. Ha tenido diversos cargos en diferentes medios escritos del país: fue jefe de redacción de la revista *Plural*, cuando su director era Octavio Paz en 1971, y director del “Diorama de la cultura”, suplemento cultural de *Excélsior*, cuando estaba al mando de Julio Scherer, entre 1972 y 1976. Desde 1991 es director de la sección “La Cultura en México” de la revista *Siempre!* Actualmente también dirige la *Revista de la Universidad de México*.

Fue becario del Centro Mexicano de Escritores en 1974 y 1979. Pertenece al Sistema Nacional de Creadores del Arte desde 1993. También es miembro de la Fundación John Simon Guggenheim Memorial.

En 2008 recibió el premio de periodismo cultural “Fernando Benítez”.

Entre sus novelas se encuentran *Puerta del cielo* (1975), *Anónimo* (1979), *Casas de encantamiento* (1979), por la que obtuvo el premio el premio “Magda Donato”, y *Nen, la inútil* (1996), por la que obtuvo el premio “Fuentes Mares”. A éstas siguieron *El sitio*, premio “Xavier Villaurrutia” (1998), *El espía del aire* (2001), *No hay tal lugar*, premio “Mazatlán” de Literatura (2004).

Ha publicado también varios volúmenes de cuentos: *El hombre habitado* (1975), *Muérete y sabrás* (1995), *Los mártires y otras historias* (1997), *La instrucción y otros cuentos* (2007), y *Ficciones de la Revolución Mexicana* (2009).

Publicó también un reportaje titulado *Delirium Tremens* (1979), que se tradujo al inglés en el año 2000 y fue adaptada al teatro y estrenada en 2009, una selección de la correspondencia de Gustavo A. Madero (1991), *Cartas a una joven psicóloga* (2000), el ensayo *Imagen de Julio Cortázar* (2002) y *Cartas a un joven sin Dios* (2008).

Su primera incursión en la novela histórica fue con la publicación de *Madero, el otro*, a la que se agregaron *La noche de Ángeles*, que obtuvo el premio Diana-Novedades en 1989, *El gran elector* en 1993, *Columbus* en 1997 y *La invasión* (2005).

Entre su producción teatral encontramos *El problema es otro* (1984), *Desenlace* (1992), *La vida empieza mañana* (1996) y *Si buscas la paz, prepárate para la guerra* (2003). Y ya entrando al tema de nuestra investigación, *Teatro Histórico* (2003) que es una compilación de obras de teatro donde están incluidas *El jefe máximo*

(1991), *El gran elector* (1993), *Tríptico* (1994), *Los mochos* (1996), *Lamoneda de oro ¿Freud o Jung?* (2002) y la adaptación teatral de *Delirium tremens* (2009).

### 1.1. El teatro y sus influencias

A Ignacio Solares se le conoce sobre todo como novelista y, por esta razón, algunos estudiosos del tema han dicho que su teatro es narrativo. Él, a pesar de todo, no separa al teatro de la literatura misma y escribe igualmente ambos géneros.

[...] soy un advenedizo al teatro, y sin embargo creo que es el género que más me interesa puesto que fue lo primero en que trabajé, lo que pasa es que yo no separo, no separo al teatro de la literatura. Yo realmente he leído teatro. [...] He sido sobre todo novelista, y sin embargo aquí me encuentro haciendo teatro, y yo diría que no es sólo complementario sino que es parte substancial, por lo menos para mí, de mi trabajo.<sup>1</sup>

En este trabajo pondremos especial atención en su teatro. Para hablar directamente de sus influencias podríamos mencionar a varios autores e ideologías. Algunos tendrían que ver con el tema político, como Vicente Leñero y Bertolt Brecht; otros, más bien con lo espiritual y la religiosidad, como Graham Greene y Allan Kardec.

Debido a que cursó su educación secundaria y el bachillerato con los jesuitas, su mayor influencia es la religión. Si bien éste es un tema recurrente a lo largo de la obra de Solares, no lo aborda de manera fanática, sino que es un pretexto para tratar de hurgar en la coherencia de los preceptos y encontrar el fondo de los verdaderos fanatismos de la historia.

*Hay, a lo largo de su obra, una importante tendencia hacia el tema religioso. ¿Se debe a su formación inicial en la orden de los jesuitas?*  
Por supuesto, sobre todo en *El jefe máximo*, pues está a favor de la Iglesia. El personaje del padre Pro me había inquietado desde siempre. De hecho, cuando se puso en escena, un sacerdote jesuita, Carlos Soltero, asistió y me dijo que estaba muy bien que hubiera abordado el tema porque él sabía que la historia del padre Pro me había interesado desde la adolescencia. Y pueba de ello, es que es el mismo padre quien le hace el juicio a Calles y al final se lo lleva para confesarlo.<sup>2</sup>

Las preocupaciones religiosas aparecen en las obras, pero no sólo como cuestionamientos sino mostrándonos las posturas de los políticos y la sociedad en ese ámbito. La Iglesia y el Estado están estrechamente ligados, puesto que vivimos en un país en su mayoría católico, que tiene fiestas nacionales para vírgenes y santos, que

---

<sup>1</sup> Ignacio Solares en entrevista con Armando Partida Tayzan, en *Se buscan dramaturgos I*, CONACULTA/ INBA/ CITRU, 1ª ed., México, 2002, p. 329.

<sup>2</sup> Ignacio Solares en entrevista con Patricia Suárez. (Apéndice).

considera un hecho sin precedentes la llegada del Papa a México, que aunque se precie de tener un sistema de educación básica laica, sus períodos vacacionales se ubican precisamente en la Semana Santa y en Navidad. De manera que no podemos dejar fuera dichas relaciones ni tampoco el fanatismo absurdo disfrazado de fe que lleva a los creyentes a cometer delitos. La Iglesia y el Estado en nuestro país han tenido altibajos en sus relaciones, se han aliado y separado tantas veces como presidentes hemos tenido. Actualmente, con el PAN en el poder, el catolicismo es casi la religión oficial de México, pero también en alguna época fue blanco de persecuciones.

Un ejemplode ello, lo encontramos en*El jefe máximo*, en donde Plutarco Elías Calles y el padre Pro tienen una amplia discusión sobre las razones que tuvo el primero para desatar la guerra en contra de la Iglesia.

CALLES: [...] Lo volvería a fusilar porque, a pesar de las dudas y los remordimientos de ahora, creo que le hice un gran servicio a México persiguiendo a la Iglesia como la perseguí.

PRO: Y un gran servicio a la Iglesia que de tiempo en tiempo necesita de persecuciones como ésa para arraigar aún más en el pueblo. Y ya no se diga el servicio que me hizo a mí, que siempre tuve vocación de mártir.

CALLES: No me importa el beneficio que haya hecho a la Iglesia —que de todo saca beneficio— al perseguirla. Me importa que detuve, aunque sólo fuera momentáneamente, la ola de ambición infinita —ésa si infinita y no la mía, Padre— de la Iglesia Católica sobre mi país. Ambición que, por lo demás, no tiene nada de espiritual.<sup>3</sup>

El autor nos muestra a través del pesonaje de Calles, lo importante de la religión, no sólo en su obra, sino en el país.

CALLES: La luz es razón y progreso, Padre Pro; nunca superstición y atavismo. ¿Usted cree que bajo el manto de la Iglesia Católica hubiera podido realizarse la unión y el progreso de la nación mexicana, que yo inicié? Todo lo contrario. Porque la doctrina de la Iglesia se sustenta en el estancamiento y niega la libertad, niega el libre examen y exige del hombre actitudes espirituales tan humillantes como la de consentir y tener fe en dogmas absurdos, que van contra la razón, y en aceptar prácticas destructoras de la personalidad humana como la confesión y la intromisión del sacerdote, supuesto representante de Dios, en la vida íntima de la familia. (*Subiendo el tono.*) Cada mujer que se confiesa es una adúltera y cada hombre que lo permite un alcahuete. En la confesión reside el secreto malévolo de esos hombres negros, retardatarios...<sup>4</sup>

En *El gran elector* el tema central es el fraude electoral y sólo se menciona a la religión como un refugio que tiene el Presidente al envejecer.

---

<sup>3</sup> Ignacio Solares, *Teatro Histórico*, Difusión Cultural UNAM, México, 2003, p.27

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 28

DOMINGUEZ: Resulta significativo que fuera precisamente en su vejez cuando modificara el artículo ciento treinta de la constitución y reanudara relaciones con el Vaticano: quizá no mira de la misma forma las cosas de la religión el joven impetuoso que peleó contra la Iglesia Católica, que el anciano reflexivo que se siente a las puertas del más allá.<sup>5</sup>

Pero en *Los mochos* el mecanismo que mueve a José de León Toral es completamente religioso. En esta obra, el autor nos muestra cómo el fanatismo lleva a una persona a ir en contra de su propio código religioso matando a un tercero que amenaza al poder de la Iglesia; por otra parte nos hace reflexionar sobre cómo esa exaltación de la fe desata guerras absurdas con el pretexto de un mandato divino. Así escuchamos a Álvaro Obregón pero a través de la voz de José de León Toral.

[“¿O según tu Dios no deberías haber puesto la otra mejilla en lugar de tratar matarme?” “Esta es una guerra. Una guerra que ustedes desataron”. “¿Una guerra santa?”. “Sí, una guerra santa”. “¿Y así puedes justificar tu intención de matarme?”. “Estudí el pasaje de la Biblia referente a Judith, que tiene muchos puntos de contacto con las actuales circunstancias, y lo que más me impresionó fue que Judith obró sola. Se dedicó a la oración y el día en que resolvió salir hasta el campamento enemigo a matar al tirano dijo a los ancianos del pueblo: ‘Encomiéndenme a Dios. No les puedo decir lo que voy a hacer. Nada más pidan a Dios por mí y será suficiente’ [”]”<sup>6</sup>

Por otro lado está la influencia de Vicente Leñero, a quien Solares considera su maestro. De él hereda el gusto por el teatro político y documental.

Y hay otro autor que yo quiero subrayar como un autor que ha tratado el tema de la política de manera admirable, que es Vicente Leñero. Ha puesto cinco o seis obras de tema histórico desde *El juicio*, pasando por *El verdadero martirio de Morelos* y por *La noche de Hernán Cortés*, hasta obras directamente sobre la censura. Yo creo que el verdadero maestro del teatro mexicano en las últimas décadas fue Leñero; o sea, fue el verdadero autor que ha transformado el teatro mexicano en cuanto a temas y en cuanto a su realización, no tengo duda. Al grado de que esta tesis debería dedicársela a él y no a mí.<sup>7</sup>

Comparten también el tema religioso, pero lo manejan por diferentes vertientes.

La relación con Leñero es más compleja. Los dos han hecho teatro y novela; los dos también comparten, como lo he dicho, una misma fe. Pero esa fe, que en su universalidad es plurimórfica, los aparta. Cuando Leñero aborda el

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 93-94

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 191

<sup>7</sup> Ignacio Solares en Entrevista con Patricia Suárez. (Apéndice).

tema católico[...] se mueve en el terreno del dogma [...] Solares, en cambio, carece de la fuerza de convicción religiosa de Leñero.<sup>8</sup>

Otro aspecto que resalta claramente en su obra, y más en la que tratamos en este trabajo, es la influencia del drama político y social de Bertolt Brecht. No quiero decir que sea la más importante o que esté en toda su obra, pero podemos encontrar elementos claros en *El jefe máximo* y en *El gran elector*.

El jefe máximo no caerá en obviedades, pero sí articulará un discurso de reconvencción política de índole transgresor por su constante apego a los hechos, vislumbrados desde posturas críticas repelentes al dogma y a la demagogia.[...] Con su dirección a El jefe máximo, Enríquez ha creado una pequeña obra maestra de grandes dimensiones, que reivindica por entero al teatro de la palabra sin negarse la oportunidad de reconquistar los hallazgos de grandes vanguardias de nuestro siglo, yendo con feliz fortuna de Piscator a Ionesco, pasando por Brecht...<sup>9</sup>

Es evidente en *El jefe máximo* la forma que utiliza de metateatro y el efecto de distanciamiento que logra en los diferentes planos de ficción. Pero esto lo estudiaremos a fondo más adelante. Sin embargo, encontramos otra referencia en la puesta en escena cuando el directortuvo que utilizar una forma de actuación que fuera de acuerdo con este tipo de teatro.

Me fui, entonces, a una estética que parte de que la dramática en un momento dado tiene que ver con la épica, o sea con la narrativa. Tuve así que meterme con Brecht, y se me presentaron problemas muy reales, como el hecho de que nuestros actores no saben distanciarse de sus personajes porque en su inmensa mayoría han sido formados dentro de los sistemas stanislavskianos.<sup>10</sup>

En *El gran elector*, hay otro ejemplo: el elemento más importante es el papel de narrador que hace Domingez al romper la cuarta pared y dirigirse sólo al público.

DOMINGUEZ: (*Al público*) Ahora sus crisis son de otra índole, como más bien de pronto ya no saber quién es o dónde está; o sea, de las más feas. Quizá por la edad: no quiero pensar en otra cosa. Por ejemplo, un día en el salón morisco, en el que le encanta instalarse ya que se ha marchado en personal administrativo y sólo quedan los guardias, me dictaba algo de sus memorias —piltrafas sueltas de recuerdos que por desgracia a estas alturas se le enredan un poco— y de pronto se quedó dormido así, sentado en el sofá, con la barbilla clavada en el pecho y las manos anudadas en el

---

<sup>8</sup> Javier Sicilia. “La teología civil de Ignacio Solares”, en *La Jornada Semanal*, No. 220, México, 29/VII/93, p. 40.

<sup>9</sup> Gonzalo Valdés Medellín. “El jefe máximo de Ignacio Solares”, en *El Nacional*, Cultura, México, 24/IV/93, p. 15.

<sup>10</sup> “Ante Calles y Pro. Conversación Solares y Enríquez”, en *La Jornada Semanal*, No. 123, México, 20/X/91, pp. 22-23.

vientre. Traté de no hacer ruido y salía del salón morisco en puntas de pies. (*Simula hacerlo.*) Entonces despertó bruscamente.<sup>11</sup>

## 1.2. Obras principales

En este apartado analizaremos las obras de teatro de Solares que se refieren sólo al tema histórico-político.

### *El jefe máximo(1991)*

La obra está dividida en dos actos. La trama se desarrolla en el escenario de un teatro y lo que vemos es el ensayo de la obra. El personaje histórico que la protagoniza es el fundador del sistema político que gobernó a México entre los años 1928-2000, Plutarco Elías Calles, quien durante sus últimos años de vida se convirtió al espiritismo y comenzó a ver fantasmas.

Al principio de la obra, aparece el director y su asistente, luego los actores; uno de ellos se disfraza del general Calles y otro del padre Pro, quien aparece ante el general en condición de fantasma. El padre viene a preguntarle a Calles por qué lo mandó fusilar en pleno zócalo de la ciudad de México y por qué desató una guerra en contra de los católicos. Calles responde que la Iglesia a veces necesita algunas persecuciones para mostrar al pueblo quién manda y para que no proceda como antes de que se promulgaran las Leyes de Reforma. El objetivo de Pro es salvar el alma de Calles, orillándolo a responderse él mismo sus dudas espirituales y aprovecha para agradecerle que lo haya convertido en mártir y casi santo.

Al padre Pro le gustaba disfrazarse, así que se viste de Emiliano Zapata para iniciar otro diálogo con Calles y reprocharle el desconocimiento que tiene de su pueblo y las injusticias que comete al dejar que los hacendados se apoderen de las tierras de los campesinos. Zapata apoya los argumentos del padre y también defiende a la Iglesia, lo cual le parece absurdo al general Calles.

El siguiente disfraz de Pro ya no es el de un muerto sino el del Jefe de la policía, quien persiguió a Pro para matarlo. Posteriormente se disfraza de Álvaro Obregón. En esta aparición Calles no puede evitar la emoción y recibe a su antiguo amigo con un abrazo. Obregón felicita a Calles por haber creado un nuevo partido político para terminar con el gobierno de los caudillos y comenzar con el de las instituciones, y le pregunta si tuvo algo que ver con su asesinato. Calles lo niega. También dialogan sobre

---

<sup>11</sup> Ignacio Solares, *Teatro Histórico*, Difusión Cultural UNAM, México, 2003, p.76.

sus relaciones con Vasconcelos, sobre el Maximato, para que finalmente Obregón le recomiende perdonar y arrepentirse de lo que ha hecho antes de llegar al otro mundo.

El siguiente disfraz del padre es de Francisco I. Madero, quien habla con Calles acerca de la libertad, de la importancia de la no reelección y de lo vergonzoso que fue el Maximato. Cuando Calles le reprocha el haber dejado el país en manos peores, Madero ya no es capaz de responder y sólo desaparece.

El ensayo finaliza con el actor que representa a Pro desmayado y un poco confundido por haberse metido tanto en el personaje. Ahí culmina también la obra.

### ***El gran elector(1993)***

Fue la segunda obra teatral de Solares que abordó la historia política de México y tuvo como tema al Partido Revolucionario Institucional (PRI). Esta obra se escribió simultáneamente a la novela homónima.

Trata sobre un hombre muy viejo que ha sido presidente de México durante sesenta años ininterrumpidos. El anciano está muy enfermo. Tiene a su lado a su secretario particular, Domínguez, que es el narrador de la historia y el contacto con el público. Domínguez es fiel a su presidente, le da sus medicamentos, escribe sus memorias, lo alaba y le da la razón en todo, porque sabe que así se convirtió en un ser indispensable.

El personaje del presidente llama la atención por su carácter mesiánico. Está seguro de que sin él, el país nunca habría progresado y enumera durante toda la obra cada una de las hazañas que hizo para construir las bases del sistema político y con eso los cimientos del país, como dar educación y alimentos a los más pobres para ayudarlos a tener mejor calidad de vida y a dejar de ser indigentes.

El presidente es tan elocuente que los espectadores/lectores, en un momento dado, terminamos casi por creer que es cierto. Y de eso se trata, de mostrarnos cómo logró ese presidente que un pueblo lo haya elegido durante tanto tiempo. Además hace énfasis en el hecho de que, aunque el pueblo diga que no lo eligieron, sí lo dejaron permanecer mucho tiempo en el cargo.

Posteriormente aparece entre el público un curioso personaje, el Interrogador. Su objetivo es pedir cuentas, no al Presidente sino a Domínguez que, como ya lo había mencionado, es el contacto con los espectadores. El Interrogador actúa como la voz del pueblo ansioso por obtener respuestas, pero no obtiene más que las justificaciones de Domínguez.

Al recordar sus discursos para plasmarlos en sus memorias, el anciano Presidente ve desde su balcón a un hombrecito que va en una manifestación, Francisco I. Madero. Inmediatamente envía a Domínguez a perseguirlo. Logran quitarle un manuscrito que lee Domínguez al Presidente. Al mismo tiempo vemos aparecer a Madero, en el despacho del Presidente, en condición de fantasma. Domínguez lee el manuscrito pero quien habla en realidad es el fantasma, que narra todos los fraudes electorales que se han cometido y las promesas sin cumplir. El Presidente se defiende de todo ataque con argumentos ridículos y pide hablar con el hombrecito. Finalmente vemos a Madero junto al señor Presidente, quien le da su visión acerca de la libertad del pueblo y se defiende diciendo que, si ha tenido que aplicar crueldad, los resultados lo han justificado. Le dice que también él creyó en la libertad y luchó por ella, pero que es el pueblo quien no la quiere pues lo han mantenido durante todo ese tiempo en su cargo, así que decidió que era mejor traer un poco de paz y progreso al país. Al terminar sus argumentos, el Presidente suplica a Madero que se vaya. La obra cierra con un beso que da Madero al Presidente, que ha empezado a enloquecer.

En 1993 Ignacio Solares obtuvo por esta obra el premio a la mejor obra de estreno del año que otorga la Asociación Mexicana de Críticos del Teatro Mexicano.

### ***Tríptico(1994)***

En esta obra, Ignacio Solares aborda nuevamente el tema del PRI, llamándolo para efectos de la trama, PUR. Está dividida en tres cuadros: la promesa, el destape y la caída.

En el primer cuadro vemos a un político muy viejo recordando un episodio de su vida: cuando fue destapado por error a la candidatura del partido oficial. Es un político convencido de que ha hecho lo mejor por su país; por eso quiere plasmar sus memorias en un libro, para lo cual contrata a un escritor que ya ha trabajado para otros políticos. El político hace la entrevista de rigor al escritor, Melgarejo, hasta que logra conocerlo un poco y decide confiarse a él.

En el segundo cuadro, este mismo viejo, decide ganar plaza y aprovecharse de que los medios de comunicación y el país entero están observándolo para convertirse en el verdadero candidato. Melgarejo lo convence de que siga el juego y de que llegue hasta el lugar del nombramiento acompañado de los medios, amigos y conocidos, aunque sepa que no será él y que por primera vez en la historia haya dos candidatos por el partido oficial.

En el último cuadro, el político anciano ya es presidente. Se llevan a cabo los comicios para elegir a su sucesor y, al conocer que su partido está perdiendo en la mayoría de los distritos, el escritor convence al político de que lo mejor para que siga marcando la historia es dar a conocer la verdad; es decir, que el candidato con mayor número de votos no era el de su partido. Entonces, por primera vez en más de sesenta años pierde el PUR.

Esta obra fue un grito ante la necesidad del cambio que tenía que suceder. Finalmente, se logró en la realidad, no en el escenario. Y así, un día de julio del 2000 sucedió lo mismo, o algo muy similar, a lo que pasó un día de abril de 1994 en La Gruta del Centro Cultural Helénico, dónde se estrenó *Tríptico*.

### ***Los mochos(1996)***

Esta está estructurada como monólogo.

Trata de cuestionar el rumbo que hubieran tomado los acontecimientos políticos del país si José de León Toral hubiera fallado el tiro, que en julio de 1928 mató al candidato electo a la Presidencia de la República, el general Álvaro Obregón.

José de León Toral narra lo sucedido el día que intentó matar al general Obregón. Sus motivos tienen que ver con un acentuado fanatismo religioso pues, antes de dirigirse a donde encontraría al general, va a la iglesia, bendice su pistola repitiendo la oración de los Cristeros. Además nos cuenta cómo su madre lo apoya para realizar el asesinato, pues creen que si Dios no ha matado a una persona tan vil como Obregón es porque está esperando que uno de ellos lo haga. Toral va a matarlo pero falla el tiro y lo llevan a la inspección de policía, donde es interrogado y torturado física y psicológicamente, primero por los policías y luego por Obregón personalmente.

Toral nos describe el diálogo que sostuvo con el general en el que éste último le enumera sus relaciones con varios políticos, las muertes con las que ha tenido que cargar, las traiciones que ha recibido y sus vivencias con Francisco Villa. Gracias a todo eso, el general se da cuenta de que lo mejor habría sido morir y que el peor castigo que pudo imponerle Toral fue, precisamente, no matarlo. Finalmente el general en lugar de matar a Toral, se suicida

## **1.3. Temas recurrentes**

### **Historia política de México**

Todas las obras que abordamos tratan de la historia política mexicana, vista desde distintos ángulos. Aunque Solares no es ni ha sido un político exacerbado, aprovecha sus investigaciones para descubrir las partes ocultas de los personajes más importantes de nuestra historia. La época posrevolucionaria y el periodo en que gobernó el PRI son analizados y criticados desde distintos enfoques en cada obra.

Me interesa el teatro histórico porque nos plantea algo que necesitamos revisar y yo ahí creo que el teatro es un medio espléndido y maravilloso para poder revisar eso que quizá en los libros de texto está perdido, yo creo que el artista puede retomar el pasado y darle un nuevo giro.<sup>12</sup>

En *El jefe máximo* podemos observar una metáfora, pues es sólo un ensayo de la obra, como en la política; el Director no toma decisiones concretas y va resolviendo los problemas según el momento, lo que nos hace pensar que efectivamente la política de México es un ensayo que trata de eliminar errores. Lo malo es que tal vez nunca se termine de ensayar.

DIRECTOR: Bueno, Vamos a empezar.

ESTEBAN: (*Incisivo.*) ¿Por dónde?

DIRECTOR: ¿Por dónde?

ESTEBAN: Como casi todas las noches hay un principio diferente...

DIRECTOR: (*Afectado pero tratando de controlarse.*) Es la virtud de esta obra: la improvisación. Las decisiones se toman sobre la marcha. Como en política.<sup>13</sup>

En esta obra vemos cómo se cimentó el sistema político que gobernaría al país durante más de sesenta años. Desde ahí comienza a darnos una idea, a quienes no vivimos en esos años, desde cuándo las condiciones políticas no cambian, sino que se repiten.

En la obra de *El gran elector* la crítica al PRI es más directa. El cuestionamiento viene de uno de los más grandes personajes de la Revolución Mexicana, Francisco I. Madero, quien tuvo ideas para liberar al país, pero que no las llevó a cabo, quizá porque no lo dejaron. Madero aparece ya hacia el final de esos sesenta años, cuando se han cometido los peores errores políticos posibles en una administración vieja, que no propone sino que mantiene reglas represoras y que además se burla del sufragio del pueblo.

---

<sup>12</sup> Ignacio Solares en entrevista con Armando Partida Tayzan, en *Se buscan dramaturgos I*, CONACULTA/ INBA/ CITRU, 1ª ed., México, 2002, p. 329.

<sup>13</sup> Ignacio Solares, *Teatro Histórico*, Difusión Cultural UNAM, México, 2003, p. 19.

PRESIDENTE: [...] ¿Viste cuánto tardaron en Brasil en derrocar a un presidente acusado de corrupto? ¿No te parece extraño que a mí me hayan acusado una infinidad de veces de lo mismo, y por montos mucho más altos, y sin embargo aquí siga? ¿No te habla eso de mí, pero también del pueblo que me sostiene aquí?<sup>14</sup>

En *Tríptico* vuelve a aparecer la crítica al mismo sistema de gobierno, pero ahora exponiéndolo en situaciones diferentes. Aquí nos encontramos con un recuento de delitos, corrupción y fraudes electorales. Observamos a un presidente y a la vez a todos; podemos trasladarnos de los tiempos de Luis Echeverría a los de Miguel Alemán o a los de Carlos Salinas. También nos permite darnos cuenta de los engaños y mentiras que hay entre los políticos.

POLÍTICO: (*Se altera y sube el tono de la voz.*) ¿Para qué me lo ofreció si sabía que no era cierto, que no iba a ser yo? ¿Para qué hundirme de tal manera, acabar con mi vida y mi reputación? Éramos amigos, me debía un montón de favores, como yo a él. Habiendo trabajado juntos en gobernación... ¿O será que de veras pensó en mí y luego las cosas no salieron como quería y ya no se atrevió a desdecirse?... Los presidentes en México se creen con derecho a todo...<sup>15</sup>

La obra *Los mochos* más que ver reflejada una situación política específica o determinado periodo, encontramos un hecho imaginario. Es una situación ficticia que parte de un acontecimiento histórico y que nos ofrece la opción de una muerte distinta para el general Álvaro Obregón. Sin embargo, también ofrece un leve panorama de los cambios políticos que se hubieran dado si Obregón no hubiera muerto.

Qué hueva llegar al 1960 o a los 80 años, ¿no? Seguir con las mismas estrategias políticas, mentir cada vez que abres la boca, intuir en todo momento el odio y la envidia a tu alrededor, reprimir manifestantes en las calles, hacer trampa en las votaciones de cada período presidencial, robar y dejar robar mientras un mayor número de mexicanos se empobrece más, sacrificar más y más gente y quizá hasta alguno que haya sido tu mejor amigo...<sup>16</sup>

Así nos muestra que, de cualquier manera, la dictadura hubiera sido un problema similar al que fue. Tal vez sólo habría cambiado la persona.

---

<sup>14</sup> Ignacio Solares, *Op. Cit.*, p. 125

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 146

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 202

## Totalitarismo en el poder

Otro de los temas que más interesan a Solares es el totalitarismo en el poder. El hecho de que un mismo partido político haya gobernado el país durante más de sesenta años convirtió al PRI en una “dictadura perfecta”, como lo dijo Mario Vargas Llosa, pues era la mejor manera de justificar la reelección sólo cambiando de persona pero conservando el sistema. También es evidente la preocupación de nuestro autor por la actitud de los hombres que llegaban al poder, creyéndose los creadores del país y controlando a la gente, aun con métodos agresivos evitando la diferencia de opinión y la libertad.

En *El jefe máximo*, el personaje de Plutarco Elías Calles nos da un ejemplo de este tema.

VOZ EN OFF: Calles, el fundador del Partido Nacional Revolucionario. Calles, que sustituyó la dictadura personal de un caudillo por la dictadura impersonal de un partido único, decisivo para la paz y la unificación del país. [...] Calles, el poder detrás del trono, el Jefe Máximo.<sup>17</sup>

No es difícil que los gobernantes se sientan todopoderosos cuando ejercen la Presidencia. Tal vez es un mal inevitable. En la obra de *El gran elector* es más evidente el que los presidentes llegan al extremo de sentirse dioses.

PRESIDENTE: (*En tono grandilocuente y sin dejar de mirarse en el espejo.*) Jefe del poder ejecutivo, legislativo y judicial, de los treinta y un estados de la República y de un Distrito Federal, del ejército, de la fuerza aérea, de la marina, de la policía, del partido oficial, de la paz y de la guerra, de los medios de comunicación, de los ríos, del suelo y del subsuelo, del transporte, del presupuesto, de los bancos, de los créditos, de los salarios y de los precios, del perdón y de la condena, de innumerables empresas de toda índole, de muchísimas universidades y escuelas, de las tierras, de las aguas, de los cielos, del petróleo, de la electricidad y de la siderurgia, de los mayores favores que alguien pueda recibir y también de los mayores ruegos con que alguien pueda pedir algo, de dolor y de la vida de los mexicanos que yo señale[...] Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, Primer Mandatario, Jefe del Ejecutivo, Primer Magistrado, Jefe nato de las instituciones, Primer Jefe, Ejecutivo de la Nación, Jefe de los poderes legítimamente constituidos, Jefe Máximo, Siervo de la Nación, Cabeza de Estado, Primer Mexicano, Líder natural del pueblo de México, Hijo Dilecto de la Patria, Supremo dador, Señor del Gran Poder, Padre Nuestro...<sup>18</sup>

Este tema debe de ser el que más menciona Solares en sus obras. Por ejemplo en *Tríptico*, el escritor nos revela que tienen el poder hasta de manipular la historia como se les antoja.

---

<sup>17</sup> Ignacio Solares, *Op. Cit.*, p. 20

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 75

ESCRITOR: [...] Pero hoy es usted... sólo usted, aquí y ahora. Olvídense de los que lo antecedieron. Son sombras, humo, nada. La decisión, la gran decisión, la va a tomar usted solo, no tiene remedio. Está sólo ante la historia, ante el país, ante usted mismo...<sup>19</sup>

### **Espiritismo**

Finalmente, un tema innegable es el misticismo, la búsqueda del más allá. Ésta la comparte y él mismo lo dice con grandes escritores clásicos.

Para entonces yo ya había leído todo lo que había podido sobre espiritismo, sobre todo autores como Aldous Huxley, Victor Hugo, Amado Nervo, Rubén Darío y Allan Kardec, que es un poco el teórico de este tema.<sup>20</sup>

La aparición de fantasmas en muchas de las obras, no sólo teatrales, de Solares nos deja ver claramente su preocupación acerca de lo que pueda suceder después de la muerte. Por ejemplo, se refiere a sesiones espiritistas, a las cuales asisten seres con un pensamiento avanzado. Esta creencia en lo visible y lo invisible, que además descubre también en personajes como Francisco I. Madero y Plutarco Elías Calles, es lo que lo lleva a interesarse por la relación estrecha entre lo oculto y la política y lo aprovecha en la construcción de sus personajes. Así, el teatro es afortunado porque nos permite ver la magia, lo humano contrapuesto con lo espiritual; nos deja ver cómo cobran vida los fantasmas de la política. El universo metafísico está presente en todas sus obras. En ocasiones como una búsqueda incansable de la ética universal; en otras, como mensajes que se cuelan de otra parte no física, como si quienes ya han atravesado ese límite pudieran desmembrar las situaciones mejor que los que aún estamos aquí. Eso sucede cuando vemos aparecer en el escenario personajes como Madero, Pro, Zapata, en calidad de fantasmas y explicándonos alguna parte de la actualidad a través de sucesos por los que ellos mismos pasaron.

PRESIDENTE: (*Muy afectado.*) Un fantasma, Domínguez. ¿Lo viste? Un fantasma, te digo. Creyó vencerme con su puro silencio ¿eh? Ja, ja, ja.

DOMINGUEZ: Señor, si usted lo dice.

PRESIDENTE: ¿Viste el beso? Un beso a mí. [...] Ah, los fantasmas de la historia, Domínguez, un día te cuento más de ellos. Vi algunos corporificarse en el Instituto de Investigaciones Psíquicas en los años cuarenta, pero esto de ahora...<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Ignacio Solares, *Op. Cit.*, p. 174.

<sup>20</sup> Ignacio Solares en entrevista con Patricia Suárez. (Apéndice).

<sup>21</sup> Ignacio Solares, *Op. Cit.*, p. 69.

Antes de morir, varios personajes de Solares nos muestran los momentos en que les surgen cuestionamientos acerca de su existencia. Es como si nos presentaran su juicio final, a veces también protagonizado por la visita de personajes que ya no están vivos.

El autor tiene interés por temas históricos pero los aborda desde un punto de vista espiritual y los lleva hasta la conciencia. Eso es lo que hace diferente su enfoque.

Más cercano a Huxley y a la visión espiritista de Allan Kardek, el suyo es el de los abismos psicológicos que frisan con lo sagrado, y el del mundo de los espíritus que nos trae el mensaje de la revelación. Es natural, por ello, que la crisis de conciencia de sus personajes suela establecerse en un ámbito no explorado por la literatura: el de las extrañas y secretas relaciones del mundo espiritual y político.<sup>22</sup>

#### **1.4. Principales personajes**

##### **Francisco I. Madero**

Es difícil elegir personajes que Solares utilice frecuentemente, pero el que indudablemente tiene que aparecer es Francisco I. Madero. A lo largo de su obra, Solares lo observa desde diferentes aspectos. Lo curioso es que en el teatro aparece como fantasma y, en ocasiones, viene a explicarnos lo que no entendemos, o bien, a cuestionar a los políticos que perdieron el rumbo; les señala las similitudes que tienen y a otros les enfatiza lo que los diferencia. A veces aparece como el personaje incómodo porque, en el peor de los casos, eso es Madero para la historia política de nuestro país.

Para Solares, Madero es como un sueño democrático, un símbolo que revivimos. En *El gran elector* representa, precisamente a la sociedad civil.

Madero estaba convencido de que el pueblo, para ser adulto, necesitaba aprender a elegir a sus gobernantes y un gobernante necesitaba aprender a respetar la voluntad de su pueblo. Representa también la contradicción y el cuestionamiento de la ética con el poder, que parecen incompatibles. Es, por momentos, el profeta que ha visto lo sucedido y nos muestra su opinión.

Los campesinos, aunque le pese al partido oficial, están despertando. Empiezan a hacerse de una cierta cultura, oyen la radio y ven la televisión. Ya no son primitivos o salvajes y se han modernizado por el propio proceso de desarrollo capitalista. Donde hay desarrollo, la oposición es fuerte, y es lo que empieza a suceder en el campo. A medida que el gobierno insista en sacar a cualquier costo una falsificación de la voluntad popular campesina, está sembrando vientos que se le pueden volver

---

<sup>22</sup> Javier Sicilia, “La teología civil de Ignacio Solares”, en *La Jornada Semanal*, No. 220, México, 29/VII/93, p. 40.

tempestades en los años próximos. Por ello, he llegado a la conclusión de que la clave del fin del sistema está en esa gente, porque el día en que el México rural deje de ser manipulable, el partido oficial se volverá minoritario... y morirá.<sup>23</sup>

Finalmente estamos persiguiendo el sueño de Madero, por eso hay que traerlo a escena, hacerlo hablar y entender qué de lo que quería ofrecernos podemos rescatar porque, aunque haya pasado un siglo, todavía no lo hemos acabado de entender.

Solares ha hecho así de su Madero un Cristo civil. Su heterodoxia, que lo inclina al espiritismo y a mezclar lo espiritual con lo sagrado y lo psicológico, le ha permitido revivir el drama de Cristo en el drama civil y religioso de Madero. Y al hacerlo, ha acertado. [...] Solares, como cristiano, sabe que el drama crístico, que sucedió en el tiempo, sucede también en la eternidad, y eso permite que vuelva a reaparecer en la historia de los hombres a través de los santos y de los místicos. Cristo reúne en él la voluntad divina con la libertad, y al hacerlo nos redime y nos interpela. El Madero de Solares hace lo mismo.<sup>24</sup>

### Álvaro Obregón

Pareciera que el sistema político surgido de la Revolución olvidó el objetivo y se convirtió en promesas, pero esos habladores son lo único que alivia la desesperación del pueblo. Y gracias a ese mismo movimiento, encontramos a otro de los personajes que le interesa a Solares, Álvaro Obregón; a él lo ve como quien hubiera implantado una nueva dictadura que perdurara tanto como la vida del personaje. No podemos saber si para fortuna o desgracia del país lo asesinaron, pero en las obras de teatro el general nos cuenta cómo hubiera sido:

Pero puesto que fallaste, será señal de que ya nadie puede detenerme y gobernaré este país por..., digamos, unos cincuenta años más? A ver, ayúdame. Hoy tengo 48 años. En 1940, apenas tendré 60 años... En 1950, 70 años. En 1960, 80 años... ¿cómo irá a ser México en 1960? ¡Qué privilegio conocerlo, gobernarlo! Carajo, muchacho, de lo que estuve a punto de privarme, y privar a México si me hubieras matado.<sup>25</sup>

Lo menciono como uno de los principales personajes porque la idea del qué hubiera pasado si no hubiera muerto en La bombilla aparece en varias obras como tema que inquieta al autor. También es protagonista de varios cuentos en las *Ficciones de la revolución mexicana*. En teatro, como ya vimos, le dedicó la obra de *Los mochos* y aparece como personaje en *El jefe máximo* como amigo muy querido de Plutarco Elías

---

<sup>23</sup> Ignacio Solares *Op. Cit.*, p. 115.

<sup>24</sup> Javier Sicilia. "La teología civil de Ignacio Solares", en *La Jornada Semanal*, No. 220, México, 29/VII/93, p. 42.

<sup>25</sup> Ignacio Solares, *Op. Cit.*, p. 192

Calles. En varios relatos, a lo largo de la obra de Solares, aparecen juntos frecuentemente.

—Tú que tienes tantas visiones y premoniciones, Álvaro, tienes que acompañarme. Tú me has dado muy buenos consejos, déjame que yo te dé uno: ven conmigo a esa sesión espiritista y verás cuántas cosas se te van a aclarar, Álvaro. [...]

Obregón sentía crispase la mano de Calles en la suya. Del otro lado, la mano de una mujer desconocida le producía la clara impresión de un pescado recién salido del agua.<sup>26</sup>

### **Plutarco Elías Calles y el padre Pro**

Manejo a estos personajes juntos porque no funcionarían por separado, puesto que uno, a través de sus ideas, confirma la existencia y las razones del otro. En *El jefe máximo* es evidente el contraste. Ambos son los protagonistas de la obra. Calles, además está ligado con otro personaje fundamental, al ser el fundador del Partido Nacional Revolucionario, que luego se convertiría en el PRI y también en un personaje simbólico de *El gran elector*.

En este dúo de personajes podemos ver la oposición de preceptos religiosos que preocupan a Solares. Nos los muestra con todos sus argumentos, discutiendo uno a favor y otro en contra de la Iglesia, y ambos resultan convincentes.

Calles, desde niño se sentía ilegítimo ante la sociedad y, sobre todo, ante la iglesia porque sus padres nunca estuvieron casados. Quizás, por esta razón, nos deja ver su repulsión ante la misma. Aunado con sus intereses políticos es fundamental en la obra de Solares porque es la contraparte de su ideología predominante.

Pero hay un Dios en el universo de nuestro autor que no podría dejar a Calles sin un castigo, por lo que hizo y por lo que no sabía que desataría, y qué mejor que atormentarlo con fantasmas y confrontándolo con sus culpas, justo antes de morir, mientras que al padre Pro le da una posibilidad de venganza trayéndolo de entre los muertos.

La soledad de Calles —desmoronado ante el proscenio, asediado por los fantasmas de un universo ético— se hereda, como el pecado original, a sus sucesores. El hombre no puede escapar impunemente al capricho de su libertad. Tarde o temprano el mundo llegará a su vida para confrontarlo.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Ignacio Solares, *Ficciones de la revolución mexicana*, Alfaguara, 1ª ed. México, 2009, p. 84-85

<sup>27</sup> Javier Sicilia, "La teología civil de Ignacio Solares", en *La Jornada Semanal*, No. 220, México, 29/VII/93, p.41.

Por último me gustaría hacer referencia a un comentario que engloba perfectamente la función que Solares da a sus personajes:

Sus personajes son un sistema de espejos: Madero refleja el universo de la ética que desde el trasmundo dictan los espíritus; Felipe Ángeles se refleja en ellos; Plutarco Elías Calles, desde el espiritismo con el que corona su ancianidad, se interna en busca del reflejo que sedujo a Madero para terminar reflejándose en el espíritu del padre Pro, quien a su vez, mediante sus dotes histriónicas convocará a Madero para que el reflejo de Calles sea más atroz; por último, la descendencia política del “Jefe máximo”, encarnada en un viejo decrepito que conversa con su secretario particular, se refleja en la figura de un hombrecito que no es otro que el mismo Jefe de la Revolución. Solares se mira en ese espejo que los convoca y los reúne para atestiguar.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Javier Sicilia, “La teología civil de Ignacio Solares”, en *La Jornada Semanal*, No. 220, México, 29/VII/93, p.41.

## **2. Análisis dramático de *El jefe máximo***

El jefe Máximo fue la primera obra de teatro histórico político que escribió Ignacio Solares. El tema es Plutarco Elías Calles, el fundador del Partido Nacional Revolucionario, el inventor del sistema político que gobernó México por más de 60 años, el protagonista del Maximato.

Se puso en escena en 1991 en el foro del Centro Universitario de Teatro (CUT), por el grupo Otros Cauces. En ella participaron, bajo la dirección de José Ramón Enríquez, Miguel Flores, Jesús Ochoa, Antonio Guerrero y Antonio Crestani.

Como el modelo dramático de José Luis García Barrientos, también recurre a elementos con vista a escenificación, utilizaremos el texto de la publicación y el video de la puesta en escena para el análisis de la obra. Este modelo teórico se basa en cuatro elementos que estudiaremos por separado: tiempo, espacio, personaje y visión (público).

### **2.1. Tiempo**

Iniciaremos con el estudio de los componentes del tiempo en el texto dramático de *El jefe máximo*.

La obra está dividida en dos actos y no está indicada por el autor una subdivisión de cuadros o escenas. La trama se desarrolla en el escenario de un teatro donde se ensaya una obra histórica.

Vemos al personaje del Director, acompañado por su asistente, Marcos, quien le informa de los problemas y comentarios de los actores a quienes esperan. El director está en proceso de construcción de la escenografía y la iluminación, de manera que realiza pruebas y cambios que va anotando el asistente. Los actores, Esteban y Juan, llegan retrasados y lanzando reproches al director, a quien consideran muy inexperto para dirigirlos, así que lo contradicen durante todo el ensayo. Esteban representa al general Plutarco Elías Calles en sus últimos días, cuando comenzó a ver fantasmas. Juan personifica al padre Pro, que viene del más allá a reclamarle a Calles su fusilamiento y la persecución a la Iglesia. Luego el padre Pro se disfraza de varios personajes más como Emiliano Zapata, quien le reclama a Calles la persecución del zapatismo y comentan sus ideas sobre la Revolución y sus impresiones sobre Carranza, Madero y la reforma agraria; Roberto Cruz, quien era jefe de la policía y a quien se le ordenó la ejecución del Padre Pro; Álvaro Obregón, quien le viene a contar sus sospechas sobre los culpables de los atentados contra él; Francisco I. Madero, con quien discute su

postura ante la religión y sus desacuerdos en cuanto a ideales políticos. Todas estas apariciones intentan su desarrollo entre las múltiples interrupciones del Director.

Por la forma en que se plantea la obra y para efectos de este análisis, es necesario distinguir dos líneas de la fábula. La principal que es la que se refiere a la parte histórica y la secundaria que es el ensayo. Según el modelo dramatólogo, hay tres planos principales de tiempo.

El estudio del tiempo se basa en la distinción de tres niveles temporales, correspondientes a cada una de las categorías del modelo dramatólogo: el tiempo pragmático, realmente vivido, de la *escenificación* o “tiempo escénico”; el tiempo significado de la *fábula*, mentalmente (re)construido por el espectador, o “tiempo diegético”; y el tiempo estrictamente representado del *drama*, de carácter artístico o artificial y que resulta de la relación que contraen entre sí los dos anteriores, o “tiempo dramático”.<sup>1</sup>

El *tiempo pragmático o escénico* es el que se refiere al tiempo que comparten los espectadores y los actores, el tiempo real. Aquí, por primera vez es necesario acudir al video, que nos puede dar una idea de cuánto tiempo duraba la obra en escena. La duración de la puesta en escena es de 95 minutos.

El *tiempo diegético* se refiere a la fábula; es decir, al tiempo en el que transcurren los hechos del argumento. Éste hay que dividirlo, pues tenemos dos líneas que ya mencionamos. Por un lado, el espectador asiste al ensayo de una obra de teatro y, por el otro, está la fábula de esa obra. Entonces el tiempo diegético de la historia principal abarca desde el momento en que el Presidente Calles está solo en su estudio, las apariciones que recibe, hasta el último diálogo que tiene con Madero, que es donde llega a la exaltación. El tiempo diegético de la historia secundaria es lo que dura el ensayo, desde que llegan al teatro Marcos y el director hasta que Esteban se desmaya y deciden dar por terminado el ensayo.

El *tiempo dramático o representado* podría coincidir, en gran parte con el pragmático, pues el público ve un ensayo de la obra “real”, que dura más o menos lo mismo que el tiempo de la representación. De hecho, también el entreacto está justificado porque los actores tienen que ir a baño. Además el director anuncia que, justo esa parte, se tomará como el intermedio en la representación.

El siguiente elemento que caracteriza al tiempo es el grado de representación, que consiste en “hacer presentes” los componentes del argumento. Para entenderlo mejor hay que dividirlo en tres partes: patente, latente y ausente

---

<sup>1</sup> José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, España, 2001, p. 82.

- *Patente*, que es el tiempo efectivo de la representación; es decir, en el que transcurre el ensayo, desde que están solos el director y el asistente hasta que termina y todos se van a casa.
- *Latente*, que es el tiempo sugerido o aludido, es vivido por el personaje a espaldas del público y se presenta en elipsis a lo largo de la representación; a veces sucede antes o después. En la obra sería el que tardan en llegar los actores al supuesto ensayo y el intermedio, en el que van al baño.
- *Ausente*, que se refiere a lo que se ubica antes o después del tiempo “presente”. Éste sería mucho más largo. Se contaría desde que se iniciaron los ensayos de la obra. También cuenta el que viven fuera de escena; es decir, lo que platica Marcos respecto a la vida privada de los actores. No sabemos cuándo finaliza porque no hay un límite de tiempo para estos ensayos, o no se menciona abiertamente en la obra, pero podemos pensar que será un proceso largo, debido a que las interrupciones del director nos sugieren que faltan muchos detalles por pulir. En este punto sí es necesario distinguir las dos fábulas que habíamos reconocido, pues en la fábula principal también hay un tiempo ausente, porque sólo asistimos a un momento en la vida de Calles, pero se nos informa cómo ha vivido, las acciones y delitos que cometió, sus relaciones con los otros personajes y no vemos su muerte aunque sabemos que está próxima a suceder.

En cuanto a la estructura temporal hay que decir que el autor sólo divide en actos, no en escenas, pero es necesario recurrir a algunos conceptos importantes para entenderlo.

Según el modelo dramatólogo, existen *escenas temporales* que son los segmentos dramáticos de desarrollo continuo. Es la base de la estructura del tiempo dramático y se ve como una sucesión absoluta de presentes. A veces puede haber coincidencia entre el tiempo de la fábula y el de la escenificación y entonces se dará lo que se llama *isocronismo*. En la fábula secundaria, todo va sucediendo en el presente, así que hay un isocronismo perfecto, pues el tiempo que ocurre en el argumento es igual al que vemos en escena.

En la fábula de la vida del general Calles hay más cortes a causa de las intervenciones del Director. Podríamos separar los sucesos de la siguiente forma.

### **Acto1**

1. Calles está solo y entra el fantasma del padre Pro. Termina con la primera interrupción del Director para que Juan repita su entrada.
2. Continúa la plática entre Calles y Pro hasta la siguiente interrupción del Director para dar indicaciones a los actores y otras de iluminación.
3. Retoman su conversación Calles y Pro. Pro se disfraza de Emiliano Zapata y termina cuando Juan agrega líneas que supuestamente no están en el libreto y el Director interrumpe por ese motivo. Termina también el primer acto.

## **Acto2**

1. Aparece Pro. Continúa hablando con Calles. Luego, el primero se disfraza del general Roberto Cruz. Vuelve a ser Pro hasta la siguiente interrupción del Director, para dar indicaciones a Esteban.
2. Continúan Calles y Pro. Pro se disfraza de Obregón y al entrar a escena vuelve a interrumpir el Director para dar información del personaje de Esteban.
3. Ahora habla Calles con Obregón, hasta la interrupción del Director, pero para corregir la iluminación.
4. Nuevamente están Calles y Pro. Luego Pro se disfraza de Francisco I. Madero. Al terminar de hablar con Madero, Calles queda muy afectado y ahí termina la escena con una ovación del director a Esteban. También termina la obra.

Por lo anterior podemos decir que la obra se divide en dos escenas temporales, señaladas por el cambio de acto pero, en general, los tiempos diegético y dramático son iguales. Hay que tomar en cuenta que para unir esas dos escenas temporales se necesita algún tipo de *nexo*.

La estructura de cualquier drama puede describirse en relación al tiempo como una secuencia de escenas temporales, secuencia que puede constar de una sola escena, como en la mayoría de las obras breves de acto único, pero que si consta de dos o más, que es lo más frecuente en los dramas de extensión normal, implicará la existencia de algún elemento temporal (vacío o lleno) que las delimite. En esquema:

ESCENA 1 + NEXO 1 +ESCENA 2 + NEXO 2 + ESCENA 3...<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> José Luis García Barrientos, *Op. Cit.*, p. 86.

El nexa que encontramos en la obra es una *elipsis* en el momento en que termina el primer acto, cuando los actores aprovechan para ir al baño. Es una elipsis menor de sentido progresivo, determinada porque sabemos exactamente para qué se realiza, con un contenido diegético irrelevante, pues es un descanso para los actores en el ensayo pero lo que pasa fuera de escena no aporta nada a la fábula, aunque sí a la representación, pues se utiliza como el tiempo del intermedio.

Podría pensarse en este momento de cambio de acto como una pausa, pero si lo fuera, la escena tendría que reanudarse en el mismo momento en que fue interrumpida y no es el caso, pues los minutos que transcurren en el intermedio real transcurren también en la fábula y están “lentos” aunque el contenido sea irrelevante.

DIRECTOR: Pero no tenemos para qué interrumpirnos. Quitaríamos tensión. Seguimos con el fusilamiento del padre Pro...

ESTEBAN: Yo me estoy orinando. ¿No estaría Calles tomando un diurético para sus males renales?

*Los actores salen.*

DIRECTOR: *(Al asistente y también dirigiéndose a una de las salidas.)* Anota lo del intermedio. ¡Breve!

ASISTENTE: *(Ya solo y mirando hacia la cabina del teatro.)* ¡Apaga las luces, hay un intermedio!<sup>3</sup>

Esto es en cuanto a las escenas temporales, pero los otros segmentos en que dividimos dichas escenas, también están unidos por un nexa muy importante, la *suspensión temporal*, debido a que el Director interrumpe todas las veces necesarias para corregir o agregar información a los actores. Sin embargo, la fábula que se detiene es la principal, la que se trata de la obra “real” que se ensaya. Por eso, la función de este nexa es simplemente comentadora, pues la fábula principal no se ve afectada en la forma aunque sí, algunas veces, en el contenido y es comentadora porque precisamente hay un personaje que juega un papel de director.

ESTEBAN: [...] ¿Qué me ibas a decir?

DIRECTOR: [...] Que no hagas estremecimientos de niño asustado. Te lo dije anoche. No se trata de eso. Tiene que ser mucho más profunda la afectación. [...] Vamos de nuevo.<sup>4</sup>

También forman parte de la estructura del tiempo, otros elementos como el *orden, regresión, anticipación, frecuencia, duración, distancia y perspectiva*.

---

<sup>3</sup> Ignacio Solares. *Teatro Histórico*, UNAM Coordinación de Difusión Cultural, México, 2003, p. 35

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 23

Respecto del orden de las escenas temporales, que es el desarrollo y forma de acomodar las escenas en el tiempo, en ambos planos de la representación, las escenas se presentan cronológicamente, por lo que hay isocronía temporal; es decir, los tiempos coinciden perfectamente.

En cuanto a la frecuencia, que es un elemento indirectamente temporal y tiene consecuencias sólo en el orden y la duración, se presenta de manera *simulativa* porque existe una igualdad entre lo que ocurre en escena y la parte diegética. Lo mismo que está en el argumento se pone en escena. Si habláramos de la *desigualdad* o tratáramos de encontrar la manifestación de la *repetición* podríamos aludir a que la obra misma lo es, puesto que es un ensayo, pero estrictamente no hay repetición de escenas ni de secuencias, ni de manera parcial ni total.

En cuanto a la duración, podemos decir que el plano diegético y el escénico se conjuntan perfectamente. La extensión de la puesta en escena, como ya dijimos es de 95 minutos. El tiempo latente y el patente transcurren y se integran en tiempo real percibido por los espectadores. La duración se hace evidente a través del *ritmo* y la *velocidad* de las escenas. Para hablar del ritmo también es necesario separar la fábula primaria y la secundaria. Es evidente que en la secundaria, el ritmo *interior* (el que considera la duración atribuida a la fábula) y el *exterior* (la duración efectiva de representación) son iguales. En la fábula primaria se presentan hechos del pasado pero están ocurriendo en el “presente” del personaje. La alteración de ritmo que presenta la obra es la *distensión* que afecta sólo a la fábula primaria, que se ve interrumpida en varias ocasiones por un personaje de la secundaria, que ya mencionamos en la suspensión temporal. Por lo tanto la *velocidad externa e interna* de la obra también son isocrónicas porque los hechos representados, aunque en dos niveles, coinciden con el tiempo de representación.

La *distancia* temporal se refiere a la relación entre dos localizaciones temporales, la de la escenificación y la de la fábula. También, por la naturaleza de esta obra, se separa. En principio, asistimos a la representación de una obra que trata de un ensayo de otra que a su vez se ubica en un tiempo histórico con personajes de épocas diferentes. Hay dos “presentes” el de el general Calles y el de el ensayo de la obra que habla sobre él. El tipo de clasificación que le corresponde es la distancia *compleja policrónica*, pues están combinadas dos épocas principalmente: la contemporánea, que es en la que un director actual intenta montar una obra de teatro histórico y la de esta

obra que se ensaya, donde se muestra a un expresidente de México al que acuden algunos otros personajes históricos.

## 2.2. Espacio

El tipo de teatro que sugiere el texto para la representación de la obra que estudiamos es el frontal. Hay un escenario en el que se mueven los actores y un espacio de butacas destinado para los espectadores. En la teoría que utilizamos, a esta forma se le llama relación de *oposición entre sala-espectador o escena cerrada*.

La primera posibilidad, que se realiza de manera en el teatro “a la italiana”, supone una forma de relación frontal, perpendicular, de máximo enfrentamiento o tensión entre la sala y escena, entre público y actores-personajes; sin que exista más que un punto o, mejor, un “plano” de contacto entre ellos: la boca del escenario o la “cuarta pared”, la única “cara” que la escena muestra o abre a la sala.<sup>5</sup>

Podríamos pensar que, dada la forma de representación, la frontera entre realidad y ficción es completamente clara, pero existe la invitación a creer que estamos viendo la construcción de una puesta en escena que aún no está completa.

Ya identificamos tres planos de tiempo. También el espacio tiene las mismas tres vertientes.

El espacio diegético es el conjunto de los lugares ficticios que aparecen en la fábula. En la parte secundaria de la fábula, el espacio es el escenario de un teatro, en el que se reúnen el Director, Marcos, Juan y Esteban para ensayar.

El asistente anota lo que se le ordena. El director recorre el escenario. Observa con atención la escueta escenografía, busca varios ángulos, reacomoda las sillas. Se detiene furioso ante el montón de disfraces.<sup>6</sup>

Sin embargo, la fábula principal se desarrolla en un solo espacio, el estudio del general Calles, que es el lugar al que llegarán los fantasmas.

El espacio escénico es donde se realiza la representación. Podríamos aludir al foro del Centro Universitario de Teatro, que fue donde se presentó.

En cuanto al espacio dramático, que es el resultado de la relación que existe entre los dos anteriores, se ve afectado por la convención del Director, pues entendemos que están en el teatro pero vemos su silla colocada arriba del escenario cuando podría

---

<sup>5</sup> José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, España, 2001, pp. 124-125.

<sup>6</sup> Ignacio Solares, *Teatro Histórico*, UNAM Coordinación de Difusión Cultural, México, 2003, p. 16.

estar abajo. Entonces hay un plano espacial más, pues él está viendo desde afuera el ensayo y nosotros lo vemos desde afuera a él. Para la representación del estudio del general Calles, sólo son necesarias una silla una mesa. Hay al fondo una pantalla donde se proyectarán imágenes referentes al momento histórico que se ilustra.

Estructuralmente, el espacio donde se realiza esta obra se distingue por su unidad, pues todo ocurre en el teatro, en el cual está ambientado el estudio de Calles. Aunque podríamos pensar también en una simultaneidad de espacios, pues sabemos que el ensayo ocurre en el teatro, pero a su vez, éste se convierte en el estudio del general. Entonces tenemos dos espacios en uno, utilizados al mismo tiempo, pero con la misma finalidad; es decir, para representar dos niveles distintos de la misma obra.

Una parte importante que compone el espacio son los signos. Algunos teóricos los dividen en varias categorías, pero en la teoría que estamos trabajando, todos están contenidos en el espacio. Hay signos escenográficos, verbales, corporales y sonoros.

En resumen, el teatro cuenta con signos escenográficos, verbales (y paraverbales), corporales (de expresión y apariencia) y sonoros (música y ruidos) para representar el espacio, de tal forma que el espacio dramático puede ser, por su naturaleza, alternativa o simultáneamente; *escenográfico, verbal, corporal y sonoro*.<sup>7</sup>

Recordemos que los signos escenográficos representan todo lo que ve el espectador en el escenario, sin contar a los actores. En este caso, cuentan las sillas del Director y el asistente, el escritorio, la silla, la pantalla del fondo junto con las imágenes como parte del ambiente, los disfraces, la luz roja sobre la mesa.

*Una mesa-escritorio y dos sillas. Un par de sillas más cerca de una de las salidas que, en su momento, ocuparán el Director y su Asistente. En un rincón, los disfraces de Calles, el Padre Pro, Zapata, Cruz y Obregón. Al fondo del escenario una pantalla en donde se proyectará la película.*<sup>8</sup>

Hay varios diálogos que sirven como decorado verbal, pues el Director está probando todo el tiempo, elementos de espacio para mejorar las escenas.

DIRECTOR: Lo ibas a hacer... Fíjate. Aquí la bata y el bastón de Calles. Por acá el jaquet y el sombrero de hongo de Madero. ¿Me entiendes? Más allá la casaca y el sombrero de Obregón. La chaquetilla y el sombrero de Zapata. El gabán y el quepí de Cruz. La sotana del Padre Pro aquí, cerca de la mesa. ¿Te parece?<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> José Luis García Barrientos. *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, España, 2001, pp. 134-235.

<sup>8</sup> Ignacio Solares. *Teatro Histórico*. UNAM Coordinación de Difusión Cultural. México, 2003, p. 15

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 16.

Estos signos verbales no sirven sólo para la escenografía, sino que como son dichas por el personaje del Director, se toman como orden para los técnicos. Por ejemplo:

DIRECTOR: ¡Esas luces!

ASISTENTE: Perdón, señor. (*Hacia la cabina del teatro.*) ¡Baja las luces!

DIRECTOR: Anulan la atmósfera. ¡Y dejen ya la luz roja sobre la mesa! Estás papando moscas, Marcos. Ya tenías todo eso anotado. ¡Sube y ponte de acuerdo con ese imbécil!<sup>10</sup>

La significación de espacio en cuanto al *tono* está ejemplificada en varias ocasiones. El Director utiliza varios tonos de voz dependiendo a quién se refiere y qué quiere decir. El espacio que refiere es claro pues lo vemos en su silla muy cerca de los actores, pero cuando se dirige al técnico de iluminación, levanta la voz pues lo tienen que escuchar hasta la cabina.

DIRECTOR: ¡Baja las luces! Te he pedido que bajes las luces al empezar. (*Al Asistente.*) ¿No le dijiste?<sup>11</sup>

Como el tono se refiere a la manera de significar distancia, es un recurso que utiliza más el director que cualquier otro personaje, pues los demás están en un lugar ficticio cerrado en el pueden platicar de manera normal.

DIRECTOR: ¡Bueno, ya! ¡A continuar! Para un entreacto fue más que suficiente. [...] ¡Las luces, qué pasó con esas luces! [...] ¡Marcos! ¡Marcos! [...] Vaya, esto sí es el colmo. ¡Hasta el asistente del director desapareció...!<sup>12</sup>

El espacio también es representado por el cuerpo del actor y en esta obra es fundamental, pues no tiene una escenografía realista sino que lo importante es la interpretación de los actores en ambos planos de la fábula.

*Calles se pone de pie como impulsado por un resorte. Muy serio, va a plantarse ante el Padre Pro, quien le sostiene la mirada.*<sup>13</sup>

En cuanto a los signos sonoros, no hay una indicación que diga qué tipo de música se utiliza, pero por las imágenes y la voz en off que explica la época en la que se ubica la fábula, podríamos deducir que lo mejor sería música de la misma época, pues el

---

<sup>10</sup> Ignacio Solares, *Teatro Histórico*, UNAM Coordinación de Difusión Cultural, México, 2003, p. 19.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 15

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 39

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 26.

Director intenta que la fábula principal sea lo más fiel posible a lo sucedido. En la puesta en escena la musicalización fue realizada por José de Santiago.

Entra la música.

DIRECTOR: Más fuerte. Un poco más fuerte. Así.

ASISTENTE: (*Hacia la cabina del teatro.*) Pero baja las luces, ve bajando las luces.

Bajan las luces.

DIRECTOR: ¡Pongan la película ya!

[...]

ASISTENTE: (*Hacia la cabina del teatro.*) Ahora quita la música.

DIRECTOR: No, déjala un momento más. Sólo un momento más. Ahí.<sup>14</sup>

Aparte de la música, hay elementos sonoros importantes como la voz en off.

*El escenario queda casi a oscuras. Se proyecta la película. La música sube poco a poco de intensidad. Se vuelve a escuchar la voz en off hasta las palabras que indicó el Director.*<sup>15</sup>

También en el espacio distinguiremos grados de representación.

Así, la primera articulación del espacio dramático, de la forma de encajar los lugares ficticios en el espacio escénico, lo que cabe considerar el principio básico de la dramaturgia del espacio se encuentra en la oposición entre espacio *visible* e *invisible*. En este último importa distinguir entre los espacios *contiguos*, que están en contacto o en continuidad con el espacio visible, del que son una prolongación, y los espacios *autónomos*, separados o independientes del visible.<sup>16</sup>

No todo el espacio en el que se desarrolla la acción puede verse en escena, así que hay que tomar en cuenta también los espacios que son *invisibles* pero que están presentes porque se les menciona. En la obra, los espacios invisibles son los mismos que podemos entender como la extensión del edificio teatral en que se está presentando la obra, pues en el momento del entreacto, los actores anuncian que irán al sanitario, que sabemos está ahí mismo. El otro espacio al que se hace referencia es la cabina del teatro, que no vemos sobre el escenario pero sabemos, dependiendo del teatro, en dónde se ubica. Ambos pueden verse como espacios *contiguos* porque se relacionan estrechamente con lo que sí vemos.

DIRECTOR: (*Sale con una mano en alto.*) No es con ustedes, sigan, sigan. (*Mirando hacia la cabina de teatro.*) Es con el imbécil ése que no hace caso de lo que le digo. ¡Deja la luz sobre ellos a partir del último

---

<sup>14</sup> Ignacio Solares. *Teatro Histórico*, UNAM Coordinación de Difusión Cultural, México, 2003, p. 18

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>16</sup> José Luis García Barrientos. *Op. Cit.*, p. 135

parlamento largo de Calles y desvanece poco a poco la del fondo! Te lo digo todas las noches.<sup>17</sup>

El espacio *visible* o *patente* es la base de la representación teatral y consiste en representar un espacio ficticio en uno real que se convertirá en un signo. Dentro del espacio *visible*, encontramos los elementos escenográficos que ya mencionamos, pero que forman parte específica de éste; por ejemplo, el *decorado*, los *accesorios* y la *iluminación*.

El decorado está compuesto de las sillas que ocupan el Director y el Asistente, la silla de Calles, el escritorio y la pantalla donde se proyectan las imágenes.

Entre los accesorios podemos contar los disfraces que utilizará el padre Pro y que se encuentran acomodados en puntos estratégicos sobre el escenario porque funcionan como elementos que va a ocupar un personaje para su desarrollo.

Mientras esto dice Calles, el Padre Pro ha tomado la casaca, el sombrero y el bigote de altas puntas de Obregón y se los pone. Sólo mete un brazo en las mangas y además se coloca un pequeño cojín para simular un estómago abultado.<sup>18</sup>

También el bastón de Calles es parte de los accesorios.

DIRECTOR: [...] Y tú con más decisión. Avienta a un lado el bastón, por ejemplo. Que se note abiertamente el cambio de actitud.<sup>19</sup>

En la fábula secundaria, la libreta de apuntes de Marcos es un accesorio fundamental.

DIRECTOR: Mira esto, Marcos. ¿En qué quedamos ayer?

ASISTENTE: Yo... Déjeme ver, no lo recuerdo. (*Busca en sus notas.*)

DIRECTOR: Carajo, te dije que los quería en diferentes partes del escenario.

ASISTENTE: (*Leyendo sus notas.*) Es verdad, señor. Aquí lo tengo anotado. Ahora mismo lo iba a hacer.<sup>20</sup>

La iluminación es sumamente sencilla, pues cambia sólo para mostrar los diferentes planos de representación. Algunos están indicados por el autor y otros por el personaje del Director.

---

<sup>17</sup> Ignacio Solares. *Teatro Histórico*, UNAM Coordinación de Difusión Cultural, México, 2003, p. 52

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 47

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 26

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 16

ASISTENTE: Señor, lo tenía anotado, pero como acaba usted de agregar la luz roja...

DIRECTOR: De todas formas quiero más luz.

ASISTENTE: (*Hacia la cabina del teatro.*) La luz que tenías anotada, no la borres, échala.<sup>21</sup>

El espacio dramático *latente* se presenta al espectador como un espacio que se prolonga más allá del escenario. En la obra, el espacio latente es la cabina y la parte oculta del teatro.

También encontramos en la fábula principal un espacio *aludido autónomo, sincrónico*, pues vemos una escena de la vida del general Calles, quien tiene apariciones de fantasmas, pero sabemos que es un ensayo y que la representación de esa escena ocurre en el presente aunque se refiera a otro tiempo.

La *distancia* espacial que hay que medir está entre el espacio escénico y el ficticio. Cuanto mayor sea la distancia, mayor será la *ilusión de realidad*. En la obra, la distancia espacial que podemos encontrar entre lo ficticio y lo escénico radica en que tiene dos partes ficticias. Por un lado, vemos en la fábula principal a varios personajes históricos, narrando algunos hechos que ya conocemos; por otro, a unos actores que están ensayando una obra de teatro. Entonces se nos acerca al hecho histórico distanciándonos de la ficción al introducir personajes “reales”, pero la ficción regresa cuando sabemos que tampoco lo son.

Como también hay que tomar en cuenta la funcionalidad del texto para su puesta en escena, tenemos que distinguir hasta qué grado los personajes son reales o ficticios, para así llegar a la máxima ilusión de realidad, si es lo que queremos.

Refiriéndonos a la fábula principal podemos distinguir un espacio que nos da sólo algunos indicios del lugar en el que estamos, pues por la mesa y la silla podemos imaginar que es un estudio. No es un espacio realista pero nos da la ilusión de realidad a través de convenciones. Sin embargo, en la fábula secundaria, el espacio sí lo es porque se trata de un ensayo en un edificio teatral, que está ahí, porque asistimos a él también como espectadores.

### **2.3. Personaje**

Para poder analizar los diferentes aspectos de los personajes, es necesario identificarlos de acuerdo al plano en el que se encuentran.

---

<sup>21</sup>Ignacio Solares, *Teatro Histórico*, UNAM Coordinación de Difusión Cultural, México, 2003, pp. 21-22

En el plano de la fábula, tenemos que hacer la división adecuada, porque tenemos dos. Los personajes ficticios que están en la principal son Plutarco Elías Calles, el padre Pro, Roberto Cruz, Emiliano Zapata, Álvaro Obregón y Francisco I. Madero. Los de la fábula secundaria serían el Director, Marcos, Esteban, Juan y el técnico que está en la cabina.

Estructuralmente, nuestra teoría maneja las *configuraciones* de personajes, que se refieren a un conjunto de personajes que se encuentran en cada escena de la obra.

La estructura “personal” de un drama puede describirse muy fácilmente como una sucesión de agrupaciones diferentes de diferentes personajes dramáticos. Llamaré [...] configuración a cada una de esas agrupaciones, es decir, al conjunto de los personajes presentes en un momento dado.<sup>22</sup>

Como la obra en cuestión no está dividida, haremos un esquema de configuraciones, sólo con la fábula secundaria, pues en la principal, más que entrada o salida de personajes vemos los disfraces de uno de ellos.

### **Acto 1**

1. Configuración en dúo: Al inicio cuando están platicando Marcos y el Director. Antes de que lleguen los actores.
2. Configuración en cuarteto: cuando llegan los actores. Juan y Esteban y comienza el ensayo, hasta que hacen una pausa para ir todos al baño.

### **Acto 2**

3. Configuración de personaje sólo: cuando el Director regresa para continuar el ensayo y no ha llegado nadie más, así que aprovecha para expresar sus pensamientos.
4. Configuración en cuarteto: cuando llegan los actores seguidos por el asistente.

La mayor parte de la representación se realiza una configuración en cuarteto porque los cuatro están en escena.

El *reparto* se presenta al inicio de la obra de la siguiente manera:

Padre Pro	Miguel Flores
Calles	Jesús Ochoa
Director	Emilio Guerrero
Asistente	Antonio Crestani

---

<sup>22</sup> José Luis García Barrientos. *Op. Cit.*, p. 158

Aunque es importante destacar que el personaje del Director fue representado por el mismo director de la obra, José Ramón Enríquez.

También en los personajes se manejan los mismos planos de representación. Por eso hay que distinguir al actor real de la persona diegética y del personaje ficticio.

En el plano de los personajes dramáticos están el Director, Marcos, Esteban, Juan, el técnico, Calles y el padre Pro (que se disfraza de Zapata, Cruz, Obregón y Madero), divididos en las dos fábulas.

Una vez reconocidos los personajes hay que darles una identidad teatral para saber cuáles actúan como ausentes, latentes o patentes.

Por tratarse de una obra que aborda un contenido histórico en la fábula primaria, alude a varios personajes que nunca aparecen. Entonces tenemos por personajes aludidos a José María Tapia, el general Amaro (su madre y su esposa), Ignacio Valdespino, Morelos, Hidalgo, Carranza, Huerta, Orozco, Francisco Villa, Felipe Ángeles, los párrocos de Huautla, Tepoztlán, Tlaltizapán, Axochiapan, Santa María y Cuautla, Segura Vilchis, los hermanos del padre Pro (Roberto y Humberto), Rodolfo (el hijo de Calles), León Toral, Morones, Vasconcelos, Pancho Serrano, Arnulfo Gómez, Lucio Blanco, Porfirio Díaz, el arzobispo Moral del Río, Gutiérrez Lara, Guadalupe Rodríguez, Ángel Flores, Eulogio Ortiz. A todos ellos se los menciona en diferentes momentos de la obra mientras los personajes dramáticos los recuerdan para atar cabos de los hechos.

El único personaje latente de la fábula secundaria es el técnico de la cabina, pues en ocasiones el Director se dirige a él pero nunca aparece.

Los personajes latentes son los que ya habíamos definido como dramáticos, son encarnados por un actor y aparecen en el espacio escenográfico.

Para pasar al análisis del *carácter* y la *caracterización* de los personajes los trabajaremos por separado.

Entenderemos por *carácter* el conjunto de atributos que constituyen el “contenido” o la “forma de ser” del personaje[...]. El concepto de *caracterización* pone en primer plano la cara artificial del personaje como constructo, como entidad que hay que fabricar.<sup>23</sup>

No hay que perder de vista que los rasgos de carácter sólo se desarrollan y se hacen presentes en función de las relaciones entre unos y otros. Son atributos que

---

<sup>23</sup> José Luis García Barrientos. *Op. Cit.*, pp. 164-165.

componen la forma de ser del personaje; es decir la suma de los rasgos que se le atribuyen en la caracterización.

Por otro lado, la caracterización es la parte artificial de un personaje. Se va formando a lo largo de la obra. Este proceso tiene cuatro dimensiones: psicológica, física, moral y social.

Es quizás el carácter el aspecto en que el personaje parece prestarse más a una consideración exenta, sin relación con el contexto al que pertenece: el universo dramático y en particular los (otros) personajes que lo pueblan. Se trata de un espejismo, del efecto de realidad ilusionista varias veces aludido: la confusión del personaje con la persona. Lo cierto es que un personaje dramático carece de “valor” fuera del reparto, del sistema de personajes al que pertenece. Y, consecuentemente, su carácter, el conjunto de rasgos que lo definen, adquiere sentido sólo en relación con los caracteres de los demás, esto es, como un conjunto de rasgos “distintivos”.<sup>24</sup>

No existe, por parte del autor, una descripción explícita de los personajes, por lo que deduciremos lo posible. Los analizaremos por orden de aparición y de acuerdo a los grados de caracterización y funciones del personaje.

### **Director**

Tiene un carácter simple. El objetivo que persigue va en función de que resulte bien la representación de su obra. En cuanto a su caracterización implícita podemos decir que, en principio, se ve intransigente. Por lo que dice, podemos pensar que siempre quiere tener la razón. Su carácter es fijo, pues no presenta cambios ni variaciones importantes en su conformación pero en algún momento acepta opiniones de los actores. Cambia de opinión según vea el desarrollo de las escenas e interrumpe repetidamente para comentar y hacer sugerencias, lo que nos hace pensar en su obsesión de perfección. Podemos verlo como un personaje tipo y la cualidad que lo distingue es psicológica.

Este personaje da algunos rasgos de caracterización de tipo verbal y reflexiva cuando, al principio del segundo acto, tiene un soliloquio acerca de su trabajo.

DIRECTOR: [...] ¿A dónde quiere usted llegar, señor director, con una obra que al escenificarla es algo tan distinto a lo que usted supuso al escribirla? ¿Es problema suyo, señor director? ¿Es problema de los actores? ¿Es problema de la obra misma? ¿Es problema del tema? Ah, el tema, señor director, he aquí el corazón del problema.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> José Luis García Barrientos. *Op. Cit.*, pp. 166-167

<sup>25</sup> Ignacio Solares. *Teatro Histórico*, UNAM Coordinación de difusión cultural, México, 2003, p. 39.

También tiene caracterizaciones transitivas de tipo reflexivo en ausencia, cuando los otros personajes se refieren a él. Por ejemplo cuando Marcos le informa lo que los actores piensan.

ASISTENTE: Que usted carece de experiencia como director.

DIRECTOR: Claro que carezco de experiencia. Es la primera obra que dirijo.

ASISTENTE: Por eso. Que al ser la primera obra que dirige, se le nota... Pero lo elogian, señor. Les gusta la obra.<sup>26</sup>

En cuanto a sus funciones *pragmáticas*, este personaje juega un papel de *seudo-demiurgo*, pues es el que organiza una ficción dentro de la ficción misma.

Respecto a sus funciones *sintácticas*, éstas son de carácter universal, pues el objetivo como personaje es el montaje de su obra. Es de carácter estrictamente funcional.

En cuanto a su jerarquía, es un personaje protagonista en la fábula secundaria porque es el que hace posible la representación del argumento principal.

La distancia que puede reconocerse con este personaje es mínima. Existe una gran identificación porque es un personaje que está en el nivel humano y además podemos pensar que es real aunque sabemos que no lo es.

### **Marcos**

También tienen un carácter simple, fijo, monofacético. Sólo se dedica a seguir las instrucciones del Director y a comentarle todo lo que dicen de él los actores. Tiene un carácter tipo. No es capaz de funcionar solo sino hasta el final. Su primer elemento de caracterización lo da el autor cuando se refiere a él como “el asistente”, no como Marcos, pues nos enteramos de su nombre hasta que lo llama el Director. Tiene caracterizaciones explícitas, transitivas de tipo reflexivo en presencia cuando el Director lo etiqueta como “chismoso” gracias a que le cuenta todo lo que pasa a sus espaldas, pero ese mismo elemento le da a él un rasgo de caracterización reflexiva hecha por sí mismo. Un rasgo implícito extraverbal es su libreta en la que va anotando todas las indicaciones y cambios de la puesta en escena. No tiene funciones pragmáticas, sólo sintácticas de tipo universal, pues funciona como el ayudante y el mediador entre el director y los actores.

---

<sup>26</sup> Ignacio Solares. *Teatro Histórico*, UNAM Coordinación de Difusión Cultural, México, 2003, p. 17

DIRECTOR: (*Mira su reloj de pulsera.*) Son las ocho y diez.  
ASISTENTE: Se los he dicho en todas las formas posibles. Al director no le gusta que lo hagan esperar. No lo soporta. Simple y sencillamente no lo soporta.<sup>27</sup>

Es un personaje deuteragonista o segundo. También por la naturaleza de la obra, es un personaje humanizado, por lo que es fácil su identificación.

### **Esteban**

Tiene un carácter complejo porque es un actor llamado Esteban, que a su vez representa a Plutarco Elías Calles. Y tiene un tercer plano si lo pensamos como aparece en el reparto, pues el actor se llama Jesús Ochoa, quien representa a un actor que se llama Esteban, que a su vez representa al general Calles. Es un personaje polifacético pero no llega a ser contradictorio. Por su comportamiento podemos decir que es un actor profesional que quiere construir un personaje y las instrucciones del Director le estorban a veces. También es variable porque cambia en distintas ocasiones respecto de sus dos personajes. Además es múltiple porque es un personaje que representa a otro.

En cuanto a su caracterización, hay pistas a través de los elementos explícitos que dicen de él, el Director y Marcos, pues es el que más se queja. Maneja, en varios de sus diálogos, la ironía, lo que muestra su inconformidad con las observaciones que le hacen.

Tiene funciones sintácticas no pragmáticas y de tipo universal, pues su mayor objetivo es representar óptimamente a Calles y demostrarle al Director que tiene razón en decirle inexperto. Funciona como un obstáculo para el Director, por lo que lo consideramos un personaje protagonista.

Si desdoblamos a Esteban en el personaje de Calles, obtenemos un carácter complejo. Podemos notarlo cuando platica con los demás personajes que se le aparecen de todos los crímenes que cometió y que ahora justifica. Su caracterización es explícita porque el Director interrumpe siempre para informar de esos rasgos y enriquecer al personaje. Por lo tanto, también tiene rasgos transitivos en presencia.

DIRECTOR: (*Nervioso.*) Eso es, así. Estás cansado, muy cansado. La hipocondría se te ha recrudecido en la vejez. Desde joven te han dicho “El Viejo”. Siempre te ha aterrado la idea de enfermarte y siempre has

---

<sup>27</sup> Ignacio Solares, *Teatro Histórico*, UNAM Coordinación de Difusión Cultural, México, 2003, pp. 16-17

estado lleno de achaques. Pero ahora estás enfermo de veras. Tienes cálculos hepáticos y trastornos arteriales.<sup>28</sup>

Uno de los rasgos implícitos de caracterización es el bastón en el que se apoya Calles para poder caminar.

Calles tiene funciones sintácticas de tipo universal. El objetivo es enfrentar a sus fantasmas y tratar de justificar sus maneras de proceder como lo hizo. Es el verdadero personaje principal porque todo el planteamiento es en realidad un pretexto para contar su historia.

El hecho de ser un personaje histórico ya nos da la idea *a priori* de su carácter, pero lo que intenta el autor es justamente mostrar la parte humana con la que podríamos identificarnos con un personaje como éste, por eso nos muestra sus preocupaciones y culpas. Hasta parecería que trata de reivindicarlo con la historia de México.

### **Juan**

Es el personaje más complejo que aparece en la obra. Si lo vemos desde la perspectiva del reparto, es un actor que se llama Miguel Flores, que interpreta a otro actor que se llama Juan, que a su vez encarna al Padre Pro, que a su vez se disfraza de Zapata, Cruz, Obregón y Madero. Por lo tanto, es un personaje multifacético, lo cual no quiere decir que sea contradictorio, pues conserva su unidad con la justificación de que al personaje del padre Pro le gustaba disfrazarse. Por esta razón tiene un carácter múltiple.

Hay que separar a este personaje en dos para los distintos planos de la fábula. Iniciaremos con el análisis de Juan. Por lo que se dice de él, sabemos que es muy callado. No se queja tanto como Esteban pero tampoco está de acuerdo con el Director. Esto lo sabemos por una referencia explícita de Marcos, que es transitiva en ausencia.

Tiene funciones sintácticas, pues debe facilitar y apoyar el trabajo de Esteban, así que juega un papel de deuteragonista. Es un personaje humanizado.

Por otro lado, cuando vemos al padre Pro, ya tenemos una idea de él, por lo que sepamos de la historia. Tiene un carácter complejo porque maneja varios matices en la línea de su personaje, lo que le permite meterse, a través de disfraces, en otros personajes. Tiene la cualidad de ser múltiple.

Hay referencias explícitas a este personaje por medio del Director, que también son de tipo transitivas reflexivas en presencia del personaje porque las utiliza para construir al otro personaje.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 21

DIRECTOR: [...] Bájale a la ironía. Se te está pasando la mano. Eres un santo, no sólo el demonio que, dices, se le apareció a Calles.<sup>29</sup>

La complejidad se hace presente cuando hay recomendaciones para la creación de cada personaje del que se tiene que disfrazar, pues necesita varios elementos para caracterizar a los demás, desde el vestuario, hasta el comportamiento.

Por ejemplo, cuando caracteriza a Zapata se pone un sombrero, bigotes, chaquetilla negra y una carabina, lo cual responde a una caracterización extraverbal, pero también obtiene elementos explícitos de modo transitivo y reflexivos.

CALLES: (*Sonriendo.*) Suena de lo más barato recurrir a Zapata para defender la religión católica en México, Padre Pro. Por supuesto que Zapata era católico, qué otra cosa podía ser un bandido analfabeta.<sup>30</sup>

Así lo hace con todos los personajes a los que representa. Son fundamentales los rasgos extraverbales de vestuario, pues para representar a Roberto Cruz se pone un gabán militar, un quepí y un puro en la boca; la aparición de este personaje es corta y no tiene aclaraciones explícitas del Director. Para Obregón se pone una casaca, un sombrero, un bigote de altas puntas, se oculta un brazo y se coloca una panza. Para Madero, se pone un sombrero de hongo y una piocha.

El padre Pro tiene funciones sintácticas universales porque es traído al presente por el personaje principal y lo ayuda a descubrir hechos fundamentales para que se cumpla el objetivo de Calles. Entonces es un personaje deuteragonista.

Entre los personajes hay varios niveles de ficción, empezando porque, los de la fábula principal, son históricos. Respecto de este grado en ellos, García Barrientos dice lo siguiente:

El imperio de la ficción incluso en el teatro histórico más riguroso no depende de que Felipe II o Fernando VII sean personas reales o imaginarias, sino del hecho de que son “personajes”: papeles destinados a ser encarnados por personas (actores) que no son ellos. La ficción del personaje dramático radica en su ser representación, en ser alguien se que finge “otro”, lo mismo da, o importa menos, si tomado de la imaginación o de la realidad.<sup>31</sup>

## 2.4. Visión (público)

---

<sup>29</sup> Ignacio Solares, *Teatro Histórico*, UNAM Coordinación de Difusión Cultural, México, 2003, p. 27

<sup>30</sup> Ignacio Solares, *Teatro Histórico*, UNAM Coordinación de Difusión Cultural, México, 2003, p. 34.

<sup>31</sup> José Luis García Barrientos. *Op. Cit.*, p.157.

En esta parte nos referimos a la perspectiva; es decir, a cómo se ve la escenificación desde el lugar del espectador.

Partiendo de que la obra está diseñada para ser representada de manera frontal, habrá que reconocer los planos de realidad que se logran, al presentar el espacio teatral como en espacio en el que se ensaya una obra. Los niveles de ficción y realidad se ven afectados aunque no en mayor grado, pues como ya lo mencioné, se maneja la convención de que el ensayo no es real. Existe lo que en la teoría se llama *ilusión de realidad*, que tiene que ver con el nivel de ficción que se puede lograr; es decir qué tanto vamos a creer de lo que está representado. Lo que notamos en la obra es que, si bien hay un distanciamiento, sabemos que ese ensayo que estamos viendo, en realidad, ya se había ensayado para que lo viéramos como tal. De manera que se logra la ilusión de realidad en la fábula secundaria, pero no en la primaria, pues un personaje de la secundaria que cambia de nivel, el Director, no nos deja entrar completamente.

En el modelo dramatólogo hay tres efectos principales de distancia, que se refiere al grado en el que se involucra el espectador: *temática, interpretativa y comunicativa*.

El temático o argumental se refiere a la fábula y en la obra se ve en la separación inicial del hecho histórico con el hecho real del ensayo de la obra.

El interpretativo o semiótico, que se refiere en el tiempo al grado de coincidencia o separación entre la temporalidad ficticia y la de la escenificación; en la obra lo notamos con la combinación de la época histórica con la actual. En el espacio tiene que ver con lo realista o icónico que sea el escenario y en la obra lo vemos sugerido y en constante movimiento, pues se compone de elementos sencillos como mamparas, una mesa y una silla que se van moviendo y cambiando de lugar dependiendo de qué personajes estén en escena. Cuando lo semiótico se refiere a los personajes se distingue al actor del personaje al cual interpreta y en la obra lo vemos en varios niveles, por ejemplo, el actor Miguel Flores que interpreta al actor Juan, que a su vez interpreta al Padre Pro y se disfraza de otros personajes.

Por último, el comunicativo o pragmático, que se refiere a la relación entre, el actor y la sala o público. Aquí lo vemos en doble nivel, pues hay actores reales representando a actores ficticios, que a su vez interpretan papeles de personajes históricos. Pero entre estos niveles nunca se habla directamente con el público, pues estamos en el entendido de que no existe la sala, porque sólo están ensayando.

En cuanto a la recepción del espectador, hay que explicar la idea del *ilusionismo*, que tiene que ver también con la distancia.

La íntima vinculación de ésta con la distancia explica que identificación pueda valer como antónimo de distancia, pero en un sentido particular: el del espectador que se identifica con el mundo ficticio hasta el extremo —y esto es lo decisivo— de que pierde la consciencia de ser eso, espectador de teatro. Es lo que considero más preciso llamar “ilusionismo”.<sup>32</sup>

Como ya lo habíamos visto, en la obra no puede darse un ilusionismo total porque la intervención del personaje del Director no deja que el espectador se involucre en el mundo ficticio del hecho histórico.

Es clara la identificación, gracias que los personajes son comunes en la fábula secundaria e históricos en la principal. Es decir, son personajes que ya conocemos, gracias a la historia de México, pero el juego está también en distinguir la distancia, los niveles de realidad, entre ellos.

En cuanto a la perspectiva hay que distinguir dos tipos principales: la interna y la externa.

La tipología de la perspectiva dramática es, me parece más sencilla y nítida que la de la narrativa. Se reduce a la dicotomía entre *perspectiva externa* (posibilidad no marcada: visión desde afuera: objetivismo) y *perspectiva interna* (posibilidad marcada: visión compartida con un personaje: subjetivismo); que puede hacerse coincidir con la oposición, así entendida, entre *extrañamiento* e *identificación*, respectivamente[...]<sup>33</sup>

En la obra es clara la percepción externa, pues por más que el espectador quiera meterse a la trama principal, el Director siempre se encargará de sacarlo. Quizás se hizo a propósito para lograr una visión objetiva de la historia de México.

Otro elemento importante de la visión de una puesta en escena es la identificación que pueda lograrse con algún personaje de la obra.

En cualquier caso, parece pertinente en principio la distinción entre identificación *fija* (con el mismo personaje a lo largo del drama), *variable* (con varios personajes, cada uno para un tramo diferente del drama) y *múltiple* (con distintos personajes en relación al mismo contenido dramático).<sup>34</sup>

En *El jefe máximo*, la identificación varía de acuerdo a las personas. Ésta es la parte más subjetiva del estudio. Sin embargo, los personajes están contruidos de tal

---

<sup>32</sup> José Luis García Barrientos. *Op. Cit.*, p. 203

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.212.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 213.

manera que no nos permiten tomar partido por ninguno; o bien, nos permiten simpatizar con varios, pero de una forma extremadamente personal. Ni siquiera los participantes de la puesta en escena pudieron ocultar sus preferencias por uno u otro.

Lo que pasó fue que José Ramón, como buen dramaturgo, tiene preferencia por los personajes malos y él se inclinaba por Obregón, por eso ese personaje le salió perfecto. La escena de la silla que te comentaba, fue completamente idea de él. Y es fundamental porque se están peleando por sentarse en la silla presidencial, pero es que él tiene una proclividad hacia ese tipo de personajes, por eso no le gustaba el personaje de Madero.<sup>35</sup>

La puesta en escena causó infinidad de reacciones desde quienes se identificaban con la figura del Padre Pro, hasta quienes defendían a toda costa los motivos del general Calles. Quizás hubo quienes se sintieron agredidos en sus creencias a partir del planteamiento del conflicto.

La visión, literalmente, tiene varios elementos, que son los que el espectador recibe directamente. En la escenificación de la obra, había apoyo visual con la iluminación, con las proyección de las imágenes, con la sugerencia de la escenografía a través de movimientos de mamparas, con los vestuarios; apoyo sonoro, con la música que corresponde a la época, con la voz en Off simulando a un narrador que nos da los antecedentes del personaje de Calles. Todo esto apoya a la fábula principal para llegar de manera más directa y tangible al público. Las imágenes proyectadas causaron impacto por su crudeza, pues ilustraban momentos fuertes de la guerra Cristera.

Pero si los murales de Estado que para el callismo hicieron los pintores comunistas estipularon una historia antigua interpretable sólo de una manera y una historia futura inequívoca e irremediable (y que al hacerlo crearon y fortalecieron mitos), los murales proyectados de Santiago contribuyen a develar las opresiones de un régimen social (no sólo político) ya insoportable.<sup>36</sup>

Por otro lado hay que tomar en cuenta los elementos afectivos que puede generar la fábula o los personajes con el espectador. Al estar manejando personajes históricos, la obra se presta a una predisposición, pues ya sabemos, cada quién en diferente grado, algunos datos sobre la vida de los personajes, con lo que podemos experimentar o no la simpatía por algunos de ellos. Eso es precisamente lo importante, que aunque ya tengamos antecedentes, podamos conocer otra parte de esos personajes y, en algún

---

<sup>35</sup> Ignacio Solares en entrevista con Patricia Suárez, (Apéndice).

<sup>36</sup> Daniel Cazés, "Muralismo en el teatro", en *El Financiero*, Cultura, México, 25/X/91, p. 57

momento, entender sus razones para comprender mejor los acontecimientos históricos, pues es de todos sabido que sólo se nos enseña una pequeña parte de la Historia.

También existe una perspectiva ideológica, que es mucho más evidente en obras de tipo histórico o político. Tiene que ver con estar de acuerdo o no con lo que se plantea. El acierto de *El jefe máximo*, es que a diferencia de la mayoría, no resulta panfletaria. No existe la enunciación de una enseñanza, no se coloca del lado de nadie, quizás porque lo que el autor quería era entrar desde el tema del espiritismo, más que del político. El espectador sólo verá a los personajes desde otra perspectiva, pero no será conducido a pensar de cierta forma. Al contrario, recibirá una invitación indirecta a reflexionar acerca de su entorno y de sus conocimientos.

En definitiva se trata de un trabajo al estilo de lo que hablábamos al principio con relación al CUT: puede uno estar de acuerdo con él o tal vez no tanto, pero tiene hueso suficiente como para que cualquier espectador disfrute los logros y también lo serio del intento.<sup>37</sup>

Finalmente podemos decir que tenemos en esta obra una forma pura de *Metateatro*, pues vemos la escenificación de una obra dentro de otra.

Además vemos claramente una forma de *metalepsis* en la que se transgreden los niveles teatrales, pues los personajes pasan de un nivel a otro sin que se cause confusión, al contrario se afirma la lógica de los niveles planteados.

En algún momento me di cuenta de que estar haciendo teatro a partir de una sesión espiritista, que es puro teatro, pues lo que daba como resultado era hacer teatro dentro del teatro y, como la primera versión era discursiva, el elemento que agregué, fue distanciarme y hacer que todo trascurriera en un ensayo.<sup>38</sup>

Es necesario e imprescindible para esta parte del trabajo, acercarnos, en la medida de lo posible a la forma en que el público percibió la puesta en escena. Para esto hay que recurrir a la prensa de esos momentos, pues es el testimonio más real.

Debido al tema hubo polémica pero no tanto porque se hablara del general Calles y los asesinatos que ordenó sino por el tema espiritista. Por ejemplo, Esther Seligson se molestó porque aseguraba que Presidente Calles “siempre” había sido espiritista y que entonces en la obra de Solares no había conflicto alguno. Creo que es una opinión, pero lo bueno de la obra, para mí fue precisamente conocer esa parte, que

---

<sup>37</sup> Bruno Bert, “El jefe máximo”, en *Tiempo libre*, México, 23/I/92, p. 29.

<sup>38</sup> Ignacio Solares en entrevista realizada por Patricia Suárez. (Apéndice).

cuando yo estudié la historia nunca me dijeron. Además, Solares tuvo que responder al respecto:

La historia está hecha de nombres y fechas. A partir de ahí, es cierto, el escritor puede imaginar cuanto guste. La ventaja del novelista o del autor teatral es que llena con esa imaginación los huecos que deja la historia pero siempre con el sustento del dato verdadero.<sup>39</sup>

El autor de la obra estaba más interesado por el tema espiritista respecto de Calles, pero es indudable la propuesta de reflexión en cuanto a la política mexicana. Tiene la convicción de que hace falta una participación ciudadana en la política, pero de manera real y significativa. Ésta puesta en escena también resultó un poco agresiva, pues tocó temas muy delicados, como la guerra Cristera y con personajes tan representativos como el Padre Pro, al que la historia lo marcó como un mártir, lo que es normal cuando vivimos en una sociedad en su mayoría católica.

Podríamos presentar todas las opiniones que surgieron sobre la puesta en escena, pero sería una tarea interminable. Creo que lo importante es observar que desató polémicas y que provocó reacciones distintas por la naturaleza de los temas que trata. La sociedad mexicana tiene todavía muchos tabús y en temas políticos y religiosos cada quién tiene su opinión, en ocasiones verdaderamente irrefutable, pero a eso deberíamos apostar los futuros dramaturgos, a entrar por la puerta que elijamos a los temas delicados sobre los cuáles reflexionar y llevarlos a escena. Una mejor comprensión de los sucesos históricos puede ayudarnos a entender nuestro entorno actual.

Los gobernantes, los estadistas, son sujetos dignos de ser descritos por los dramaturgos; claro, hay que dejar pasar algunos años para poder escribir ciertas obras.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Ignacio Solares, “Carta a Esther Seligson a propósito del “Jefe máximo” y del espiritismo de Calles”, en *Proceso*. México, 18/11/91, p. 58

<sup>40</sup> Benjamín Bernal, “El jefe máximo”, en *Novedades*, Espectáculos, 23/X/91, p. E3.

## Conclusiones

La obra de *El jefe máximo* cuenta con elementos que sostienen su acción dramática con varios puntos de tensión. El hecho de que estemos viendo un ensayo nos permite conocer, a distancia, la vida del general Calles desde una perspectiva humana, pues conocemos las razones por las que actuó de una u otra manera. Además nos imaginamos, junto con él a los personajes importantes que pudieron haber sido sus fantasmas y acudimos junto con ellos a una exposición de datos fundamentados que antes, quizá, sólo conocíamos como eventos aislados y ahora podemos armar una red de hechos consecutivos. Todo esto lo hacemos sin entrar del todo a la trama de la fábula principal. Es como si espiáramos a través una ventana en la privacidad de Calles, y quien nos hace conscientes de esa ventana es el Director, que también al dar sus razones y explicar a los actores elementos importantes en la construcción de los personajes nos aleja un poco, nos cierra la ventana y nos invita a volver a asomarnos. Sin querer, entramos en ese juego del ensayo de la obra para asociarlo con el ensayo de la historia política de nuestro país.

El juego que maneja Ignacio Solares con estos niveles de ficción es un acierto para lograr la metáfora del ensayo. El tiempo es imaginario y ni siquiera nos damos cuenta de cuál es el real. En la creación de los personajes históricos no nos hace falta ningún dato, pero tampoco se siente como una narración biográfica; están los necesarios para el desarrollo de la anécdota.

La sugerencia que hace del espacio nos crea perfectamente el ambiente fantasmagórico que la obra requiere y el apoyo visual resulta como una ilustración de la época, pero también como una asociación real que nos ubica en el México de la posrevolución.

Como herramienta de análisis, el modelo dramatológico me resultó completo, pues me permitió desmembrar la obra en cuatro partes esenciales y estudiar los componentes de cada una. En su aplicación pude darme cuenta de los aciertos de la estructura del texto dramático. Por ejemplo, en cuanto al tiempo que maneja, la combinación de un tiempo histórico que se trae al presente es enriquecedora para el hecho mismo. Además nos puede ayudar a comprenderlo mejor. No estamos partiendo de una idea universal sino que el análisis será tan particular como queramos y podremos ver todas las posibilidades que existen.

Esta herramienta también me sirvió para generar un esquema de elementos que una obra dramática debe llevar para hacerla ágil y dinámica; esto, como futura dramaturga.

El análisis fue revelador, pues pude ver otros componentes estructurales que no tienen que ver sólo con el género o con los diferentes actantes que participan de una situación teatral sino que también se pone atención en los detalles y las generalidades, desde la iluminación, hasta la investigación que conlleva la construcción de cada personaje.

Como profesional del teatro aprendí a tomar en cuenta los detalles para la elaboración de una obra. Conocí maneras de jugar con el tiempo, con la fábula, con los personajes, con los espacios, y mi panorama se amplió. Me parece un buen ejercicio posterior trabajar en las cuatro líneas básicas de este modelo para crear una obra. El hecho de escribir una obra incluye más que la transmisión de una idea o una inquietud, hay que lograr una forma, sólida que sustente el fondo.

Desde que elegí la obra, uno de los aspectos que más me gustó fue precisamente el manejo de los planos teatrales, pues me pareció que tenía muchas posibilidades de representación y que tenía la opción de distanciar al espectador de manera que se lograra una invitación a la reflexión de su entorno actual. Justamente es eso lo que me interesa, que un hecho histórico se presente de una manera más coloquial, no tan solemne como antes se hacía y que nos dejé pensando sobre situaciones sociales y políticas que nos afectan.

Me interesa el teatro histórico y político porque creo que nos puede ayudar a entender hechos actuales.

Cuando inicié con este trabajo, no había tantas referencias de obras históricas que estuvieran en escena. Había conocido pocas opciones; quizás las más afortunadas eran las de Flavio Gonzalez Mello, pero no eran tan frecuentes. Actualmente, por el contrario, se convirtió en una moda poner teatro histórico para celebrar los aniversarios de la Independencia y la Revolución y qué bueno si éstas implicaran la revaloración de nuestra historia y nos ayudan a comprenderla.

Como una gran utopía para cerrar este trabajo, me gustaría que el teatro histórico-político fuera una opción en las carteleras teatrales siempre y no sólo para celebrar aniversarios y no sólo eso sino que esas puestas en escenas estuvieran hechas con elementos que permitieran una verdadera reflexión a quienes las vemos. Que también nos invitaran a ser partícipes de nuestro entorno social y a involucrarnos con conocimiento de

causa, además de informarnos los detalles a los que no siempre les ponemos atención por lo aburrido que resulta memorizar fechas, lugares y estudiar personajes históricos.

Este trabajo, entre otras cosas, me sirvió para conjuntar los conceptos que me interesa ejercer en mi profesión teatral: la investigación, la docencia y la dramaturgia. En la primera, el trabajo mismo me dejó enseñanzas de metodología y procedimientos para partir de lo general. En cuanto a la docencia, hay que pensar cómo pueden resultar los hechos históricos, atractivos para un estudiante que está acostumbrado a memorizar a corto plazo; es decir, desde qué enfoque plantear una obra para que se pueda aprender de ella. Como dramaturga, la tarea es más complicada, pues se refiere a la creación de un tiempo, un espacio y unos personajes que al entrar en contacto con los espectadores sean capaces de aportar ideas y participación social.

Finalmente me hice conciente de lo importante que es el trabajo teatral en conjunto. No es suficiente que como dramaturga, entregue una obra “terminada”, porque el fin principal del teatro es ser representado y cuando se logra ese objetivo, la obra no vuelve a ser la misma, se enriquece con la visión del director, la creación del actor, el trabajo de los técnicos y, por supuesto con la recepción del espectador.

## Bibliografía

- Bernal, Benjamín, “El jefe máximo”, *Novedades*, Espectáculos, México, 23/X/91 p. E3.
- Bert, Bruno, “El jefe máximo”, *Tiempo libre*, Teatro, México, 23/I/92, p. 29.
- Cazés, Daniel, “Muralismo en el teatro”, *El financiero*, Cultura, México, 25/X/91, p. 57
- “Conversación Solares y Enríquez”, *La jornada semanal*, México, 20/X/91, pp. 19-24.
- García Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro* (ensayo del método), Síntesis, Madrid, 2001, 367p.
- García Barrientos, José Luis, *Teatro y ficción: ensayos de teoría*, Fundamentos, Madrid, 254 p.
- “El jefe máximo, pieza teatral de nuestra historia no oficial”, *Gaceta UNAM*, México, 14/X/91, p. 23.
- El jefe máximo* (video), Dirección de José Ramón Enríquez, Realizado por: UNAM, México, 1991.
- Krauze, Enrique, *Reformar desde el origen. Plutarco Elías Calles*, Fondo de Cultura Económica. México, 1987, 245p.
- Ortega, Antonio, “El jefe máximo”, *Siempre*, Cultura, México, 14/XI/91, p. 25.
- Partida Tayzan, Armando, *La vanguardia teatral en México*, Biblioteca del ISSSTE, México, 2000, 158p.
- Partida Tayzan, Armando, *Se buscan dramaturgos I*, CONACULTA/FONCA/CITRU, México, 2002, 358p.
- Sicilia, Javier, “La teología civil de Ignacio Solares”, en *La Jornada Semanal*, No. 220, 20/VIII/93, 36-44p.
- Solares, Ignacio, “Carta de Ignacio Solares a Ester Seligson a propósito del ‘Jefe máximo’ y del espiritismo de Calles”, *Proceso*, México, 18/XI/91, p.58.
- Solares, Ignacio, *Ficciones de la revolución mexicana*. Alfaguara, México, 2009, 181 p.
- Solares, Ignacio, *Teatro Histórico*. UNAM Coordinación de difusión cultural, México, 2003, 250 p.
- Valdés Medellín, Gonzalo. “El jefe máximo de Ignacio Solares”, en *El Nacional*, Cultura, México, 24/IV/93, p. 15.

## Apéndice

	<b>Pág.</b>
1. Modelo dramatólogo	53
Tiempo	53
Espacio	62
Personaje	67
Visión (público)	75
2. Entrevista con Ignacio Solares	79

## **Modelo dramatológico**

### **Tiempo**

#### **Planos de tiempo teatral**

- Tiempo pragmático o escénico: Se considera como realmente vivido por los actores en el transcurso de la representación. Corresponde a lo escenificado, a la puesta en escena.
- Tiempo significado o diegético: Es el fundamento de la fábula, el que mentalmente (re)construye el espectador; es decir, la duración total del argumento. Es un plano temporal que abarca la totalidad del contenido, también el tiempo de la ficción, tanto en los sucesos visibles como en los referidos por cualquier medio, incluido el lingüístico. También se refiere a la temporalidad no real, pues considera la disposición de los hechos sin espacios vacíos.
- Tiempo representado: Resulta de la relación entre los dos anteriores. Tiene carácter estrictamente espectacular. Lo que dura la representación del drama. Incluye los procedimientos artísticos que permiten (re)presentar el tiempo del macrocosmos argumental en el tiempo del microcosmos escénico. La duración de este no es específica, pues en él se desarrollan hechos continuos, saltos en el tiempo y pausas.

#### **Grados de representación del tiempo**

Consiste en “hacer presentes” los componentes del argumento. Existen tres tipos de tiempo.

- Patente: El tiempo efectivo de la representación. Momentos de la vida de los personajes a los que asisten los espectadores.
- Latente: Tiempo sugerido o aludido por distintos medios, que es vivido por el personaje a espaldas del espectador y se realiza en elipsis a lo largo de la representación. A veces sucede también antes o después de ésta.
- Ausente: El que se ubica fuera, antes o después del tiempo presente, del cual es independiente y al que frecuentemente se opone. Sólo se alude en cuanto a la forma de representarlo.

La suma del tiempo patente y del ausente constituye el *tiempo de la acción* dramática que se hace “presente” a lo largo de la representación.

### **Estructura temporal del drama**

Puede describirse partiendo de la oposición entre continuidad y discontinuidad en el desarrollo del tiempo dramático.

- a) Escena temporal: Se llama así a cada segmento dramático de desarrollo continuo. La escena es la base de la estructura del tiempo dramático (salvo variaciones de velocidad). Puede verse como una sucesión absoluta de presentes. Es necesario distinguir una particularidad a la que llamamos:
  - Isocronismo: igualdad y coincidencia, instante por instante, del tiempo de la fábula y el de la escenificación. El perfecto isocronismo de la escena se produce en la representación de lo verbal como de lo no verbal.
  - Secuencia: Es la discontinuidad en el transcurso del tiempo. Está integrada por “nexos temporales” que las unen o las separan.
- Nexos temporales: Interrupciones de la representación que rompen la continuidad del desarrollo temporal. Existen cuatro tipos:
  - a) Elipsis: Es una interrupción del curso dramático con un salto de tiempo en la fábula.

$$\text{TIEMPO DIEGÉTICO} = N \qquad \text{TIEMPO ESCÉNICO} = 0$$

El contenido diegético de una elipsis sólo puede deducirse de las escenas temporales separadas por ésta (cambios en el decorado, vestuario, etc.), además de las palabras de los personajes.

La elipsis tiene varias propiedades.

- Sentido (progresivo/regresivo)
  - Extensión (mayor o menor)
  - Grado (mayor o menor)
  - Determinación/ indeterminación
  - Contenido diegético (relevante/irrelevante)
- b) Resumen temporal. Se produce al recorrer un tramo de tiempo diegético sin interrumpir la escenificación, empleando un tiempo escénico mucho menor como cuando, en el coro griego se describen muchos acontecimientos que suceden al mismo tiempo en que se cantan sólo 20 versos.

TD > TE

Siempre son relativos. Implican un cambio del nivel dramático al escénico. Por ejemplo: cuando un actor se coloca una peluca para mostrar el paso del tiempo.

- c) Pausa. Interrupción de la representación que se reanuda luego en el mismo momento en que se interrumpió, supone consumir un cierto tiempo escénico – pero vacío- al que no corresponde ningún avance en el tiempo diegético. Su fórmula es inversa a la elipsis:

TD = 0, [TE] = N

Una pausa delimitará siempre dos escenas temporales que sin ella constituirían una sola.

- d) Suspensión temporal. Consiste en una detención del tiempo ficticio de la fábula pero sin interrumpir el curso del tiempo real de la escenificación. Es una pausa llena de contenido dramático. Su fórmula es la misma que la de la pausa, pero el tiempo escénico está lleno ahora:

TD = 0, TE = N

Este tipo de nexo simula un “cuadro viviente” y en él, el desarrollo temporal del drama se detiene literalmente. Sus funciones son las siguientes:

- Comentadora: Las desempeñan personajes de otro nivel, narrador, o los mismos actores que suspenden la acción para hacer reflexiones, preguntas o comentarios, siempre que su intervención no avance en el tiempo del argumento.
- Distractiva: No tiene relación sino que distrae al drama suspendido. Por ejemplo, en el teatro de revista, cuando se intercalan los números musicales. También suceden cuando el público aplaude a media representación o cuando aparecen personas que meten o sacan accesorios, decoración, etc.

### **Orden**

El desarrollo temporal en el interior de una escena es progresivo e irreversible. Remite a una secuencia de escenas. En la fábula o argumento, las escenas se suceden en orden cronológico. La escenificación puede presentarlas respetando o alterando este orden en tres diferentes formas.

- Acronía: Este fenómeno se presenta en dos vertientes:
  - Acronía relativa: Resulta de la indeterminación de las alteraciones cronológicas temporales.

- Acronía absoluta: resulta de la inexistencia de éstas.

Además puede ser:

- Total: cuando afecta a todas las escenas del drama.
- Parcial: cuando afecta sólo a algunas.

La dificultad para contar el argumento de un drama significa que tiene una organización acrónica.

La abolición del orden crónico en la fábula redundará en un aumento de la importancia relativa del orden escénico de presentación, que el público tenderá a identificar con el orden cronológico precisamente. Este fenómeno implica una exteriorización implícita o explícita del tiempo diegético.

### **Regresión**

Es la alteración fundamental del orden cronológico. Se puede considerar como una vuelta atrás.

A2 → B1      Las letras se refieren al orden escénico y los números al diegético.

B = escena o secuencia “regresiva” en relación a A.

A = constituye la escena o secuencia primaria.

La regresión tiene dos magnitudes fundamentales:

- Extensión: duración absoluta de B.
- Distancia: entre el comienzo de B y el final de A.

Algunas de sus propiedades, atendiendo a su extensión:

- Interna: Si está incluida en la de la secuencia primaria.
- Externa: si queda fuera de ésta.
- Mixta si es en parte interna y en parte externa.

Atendiendo a sus límites:

- Completa: si coinciden con los de la secuencia primaria, de manera que sus extensiones sean idénticas (en la interna) o contiguas (en la externa).
- Parcial: Si no coinciden, de modo que la extensión de B es menor que la de A (en la interna) o existe un vacío o elipsis temporal entre ambas (en la externa).

Atendiendo a su contenido:

- Homodiegéticas: Si pertenece al mismo mundo ficticio que la secuencia primaria (la interna puede ser repetitiva –vuelve total o parcialmente a lo ya puesto en escena- o competitiva –llena un vacío, recupera algo omitido antes-).

- Heterodiegética Si pertenece a otra historia.

Atendiendo a su función:

- Explicativa: que responde a razones “narrativas” o tiene como pretexto una explicación de causas.
- Asociativa: que responde a razones psicológicas. Tiene como pretexto una analogía de sensaciones o emociones. Su principio no es el de las causas sino el de la repetición.

La regresión admite una exteriorización temporal, ya sea implícita o explícita. Se refiere a una mirada al pasado. Puede ser el recuerdo de algún personaje.

### **Anticipación**

Es la estructura más compleja de la regresión.

A1 → B3 → C2

La verdadera ruptura se produce en el segmento B3 ► C2 que es el que constituye la regresión.

También tiene como magnitudes la extensión (de B) y la distancia (del final de A al principio de B).

En relación a la secuencia primaria (A-C) puede haber anticipaciones internas, externas y mixtas, parciales y completas, homodiegéticas y heterodiegéticas.

### **Frecuencia**

Es un aspecto sólo indirectamente temporal con consecuencias en el orden y la duración del tiempo dramático. Tiene dos manifestaciones:

- Simulativa: se da cuando existe una igualdad entre las ocurrencias escénicas y diegéticas. Lo que ocurre una o varias veces en el argumento se pone una o varias veces en escena.
- La desigualdad de las mismas tiene a su vez dos manifestaciones propias:
  1. Repetición: Se presenta varias veces lo que ocurre una vez. Se refiere en parte al carácter repetitivo del trabajo del actor o del llamado “presente escénico” de las obras dramáticas, que lejos de mostrar un signo de actualidad, sugiere una repetición ilimitada en cada representación y en cada escena.

Hay un tipo específico de repetición que se compone por elementos semánticos y puede presentarse en gestos, colores, personajes, situaciones o en algún molde estructural.

Es posible la repetición estricta de escenas o secuencias, pero hay varias modalidades.

- Parciales: con variantes
- Totales: sin variantes

Atendiendo a la posición:

- Contiguas
- Diseminadas

Atendiendo al grado de coincidencia cuantitativa de la unidad repetida.

- Completas
- Incompletas

Según se marque el final del segmento repetido o se sugiera su prolongación infinitamente.

- Cerradas
- Abiertas

2. Iteración: Se presenta de una vez lo que ocurre varias veces en la fábula. Ambas afectan a la duración relativa del drama. Más tiempo de fábula es menos de escenificación y, a la inversa, distendida en la repetición, que supone también una alteración de orden cronológico consistente en una regresión interna homodiegética repetitiva. No es conveniente, pues elimina la progresión real de una historia. En la representación no podría utilizarse porque estaría de por medio la voz del narrador. Quizás la única manera es a través del diálogo, como si dijéramos que tal personaje realiza una actividad todos los días a la misma hora, pero no podríamos poner en escena “todos los días”.

## **Duración**

Distintuir la extensión o duración absoluta de cada uno de los planos del tiempo teatral (escénico o real) y el diegético o ficticio de la duración relativa o dramática, que es el resultado de encajar la duración de la fábula, en los límites de la duración del espectáculo

teatral; es decir, el resultado de la relación que contraen las duraciones diegética y escénica. Esta relación se refleja en dos vertientes:

- Velocidad: la que se presenta en el interior de una escena temporal.
- Ritmo: El que se presenta en el conjunto de una secuencia de escenas.

La duración se divide en varios tipos:

- a) Extensión: Sólo se refiere al tiempo escénico, que siempre se define por motivos comerciales, sociales, culturales, etc. La extensión diegética no tiene límites porque sólo podría dárselos la imaginación.

La unidad de tiempo se refiere sólo a la temporalidad que será de dos formas:

- Patente
- Latente

Se deja de lado la ausente.

- b) Velocidad externa: La mayoría de los espectáculos coinciden en la isocronía, que es la coincidencia de la duración de la fábula y de la escenificación ( $D_f = D_e$ )

Las posibilidades “anisocrónicas” de esta velocidad, que afecta sobre todo al movimiento se presenta de dos formas:

- Aceleración ( $D_f > D_e$ ): Se entiende estrictamente como la “velocidad anisocrónica” La dicción puede ser capaz de dar efecto de aceleración artificial. En el movimiento podría lograrse gracias a cambios de iluminación.
- Ralentización ( $D_f < D_e$ ): Limita con el “cuadro viviente”. Es la genuina expresión de la velocidad cero o la pausa. Es característico del género de la pantomima. También puede ser cualquier forma de dicción lenta. Provoca un efecto de distanciamiento, subraya la tensión dramática y crea ambientes líricos solemnes o fantasmales.

- c) Velocidad Interna: Implica un autonomía simbólica de la duración diegética respecto de la escénica.

En la mayoría de las obras es isocrónica ( $D_f = D_e$ ). Esta coincidencia de duraciones constituye el fundamento de “escena temporal”.

Las variaciones presentan contradicciones entre la duración de lo representado en una escena y la duración distinta que se le atribuye. Esta contradicción sólo se justifica con la interiorización temporal. Se presentan de dos formas:

- Condensación: si la duración atribuida de la fábula resulta ser mayor que la representada de la escenificación.
- Dilatación: La velocidad inversa que corresponde a una escena cuya representación consume un tiempo mayor que el que significa.

d) Ritmo: Es la duración relativa de una secuencia de escenas temporales. Se trata de la medida global de la duración dramática y por eso incluye también la velocidad y los demás aspectos (desarrollo, orden y frecuencia) del tiempo dramático. Se presenta de dos formas.

- Ritmo interior: el que toma en consideración la duración atribuida, de la fábula.
- Ritmo exterior: se atiene a la duración efectiva de lo representado.

Además presenta tres tipos de alteración:

- Intensión ( $D_f > D_e$ ): Cuando el tiempo de la acción rebasa en mayor o menor medida, la duración de la puesta en escena. Los mecanismos que ayudan a crear un ritmo intensivo son la elipsis, el resumen, la condensación, la aceleración y la iteración.
- Isocronía ( $D_f = D_e$ ): Es la estricta coincidencia entre duración diegética y escénica, es excepcional como ritmo o duración relativa de un drama completo que contenga más de una escena temporal. Es válido para la forma abierta y cerrada. Es muy claro en los dramas de un acto. No tiene por qué limitar la duración total del tiempo diegético, pues existen formas de significar otro tiempo (pasado, futuro) compatibles con el drama-escena desde la propia duración del drama analítico.
- Distensión ( $D_f < D_e$ ): Se le identifica con la dilatación interiorizada. La pausa y la suspensión son procedimientos de distensión exterior. Define el ritmo interior del drama.

## **Distancia temporal**

Es la relación entre dos localizaciones temporales: la real, de la escenificación y la ficticia, de la fábula. Existen dos posibilidades:

- Distancia Infinita o “ucronía”: la que corresponde al drama ilocalizable en el tiempo real o histórico; es decir, en la misma dimensión temporal en que se encuentran los actores y el público, como en los autos sacramentales.
- Distancia simple: corresponde a cuando la ficción se localiza en el tiempo real y se subdivide a su vez en:
  - a) Retrospectiva: Se refiere al drama histórico.
  - b) Cero: drama contemporáneo.
  - c) Prospectiva: drama futurario.
- Distancia compleja: cuando se combinan las anteriores.
  - a) Policrónica: cuando se alternan sucesivamente en un mismo drama.
  - b) Anacrónica: cuando se superponen o confunden simultáneamente en el interior del drama. El anacronismo es una incoherencia temporal pues no puede haber lógicamente dos o más localizaciones históricas en un drama. La que es deliberada sirve para acercar al público a obras del pasado.

## **Perspectiva temporal (punto de vista)**

Se refiere a la objetividad o subjetividad del drama. Particularmente la que llamaremos “interna”, es decir, de la presentación del drama o de un aparte de él como producto de la percepción subjetiva de alguien.

El fenómeno al que se ha referido *interiorización* se produce cuando se significa que los sucesos de un determinado tramo de fábula representada no deben situarse en el plano de la realidad ficticia sino en la subjetividad ficticia también (recuerdo, sueño, imaginación) de un personaje o de un “sujeto” y en lo temporal no transcurren en el tiempo objetivoficticio sino en un tiempo interior también ficticio. Hay dos formas de presentar la interiorización.

- Explícita: remite a un personaje dramático como subjetividad que “vive” en ese tiempo interior y con la que el espectador se ve obligado a identificarse.

- Implícita: que manifiesta la intervención de un “dramaturgo” como un sujeto hipotético, ausente del mundo ficticio de la fábula a quien se atribuyen las manipulaciones temporales.

Entre estos podemos encontrar los dramas en los que hay una especie de dramaturgo representado.

## **Espacio**

Es una parte fundamental para este estudio porque representa el “punto de acceso” al universo dramático. Cualquier elemento del universo ficticio se convierte en dramático cuando entra en un espacio, pero no lo será si permanece fuera del mismo.

## **La relación sala/escena**

El espacio teatral puede ser el edificio específico o no que engloba el encuentro entre espectadores y actores. Estrictamente la escena sería el espacio ocupado por los actores y la sala, el ocupado por el público.

La relación entre escena y sala se refiere a la concurrencia de los dos sujetos, sin los que no hay teatro posible. Cualquier espectáculo debe disponer de un lugar específico para el público y otro para los actores, sin perder de vista que pueden alternarse o cambiarse en el transcurso de la representación. Esta relación presenta dos formas, pero en sentido relativo:

- Integración o escena abierta: sirve para denominar la relación en que ambos espacios se integran. La sala no se enfrenta a la escena sino que la envuelve y ésta le ofrece varias caras, se abre por varios frentes. La escena puede abrirse en dos formas.
  - Total: lo que se realiza en el teatro circular, como el circo o plaza de toros.
  - Parcial: Su ejemplo más claro es el teatro griego semicircular.

La escena abierta está más cerca del tablado que de la caja ilusionista. Generalmente se hace con plataformas móviles. Favorece la distancia crítica y recursos antiilusionistas.

- Oposición o escena cerrada: se ve claramente en el teatro a la italiana, pues se explota una forma frontal, lo que es un máximo enfrentamiento. El único punto de contacto es la boca del escenario o “cuarta pared”. El telón es el símbolo que refuerza esa forma. Favorece efectos ilusionistas y procesos de identificación.

## **Planos del espacio teatral**

Hay tres planos principales:

- a) El espacio diegético (argumental): Es el componente espacial del contenido, el conjunto de los lugares ficticios que intervienen o aparecen, de la forma que sea, en la fábula; el espacio significado en su integridad, o el espacio representado mediante cualquier procedimiento representativo ( espacial o verbal, dramático o narrativo). Es el espacio de la ficción listo para ser representado.
- b) Espacio escénico: Es el espacio real de la escenificación, el espacio teatral representante, con formas que varían según épocas, culturas y plasmaciones concretas distintas en cada edificio. Es la escena donde se concentra la actividad representativa. A veces el público se dramatiza cuando se le incluye en escena pero sucede la dualidad ya comentada.
- c) Espacio dramático: Es la relación entre el espacio diegético y escénico. La manera específicamente teatral de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales disponibles para la escenificación.

## **Estructura espacial del drama**

Tiene dos posibilidades básicas en el transcurso de la obra para presentar el espacio dramático. Para el “encaje” de los lugares argumentales en el espacio escénico:

- Espacio único: es lo que se conoce como “unidad de lugar” Resulta mayoritaria en nuestro teatro. Esta unidad debe supeditarse al desarrollo de la acción.
- Espacios múltiples: cuando la acción se realiza en diferentes lugares. Para el análisis debemos tener en cuenta no sólo el número de lugares en que se asienta la acción o el número de cambios de localización que implica el desarrollo sino también el número de espacios escénicos independientes (que no sea subdividir uno en partes) de que se disponga para representarlos, así como la forma de distribuir aquellos en éstos. Los espacios múltiples pueden ser a su vez:
  - Sucesivos: Esta es la forma más recurrente en nuestro teatro. Implica el cambio de un espacio dramático en otro, de unas ambientaciones a otras, sobre el mismo espacio escénico (o sobre varios).
  - Simultáneos: estos espacios son más limitados debido a la percepción del público, ya que es difícil seguir dos acciones y mucho más dos diálogos al

mismo tiempo. Lo más usual es hacer diálogos a la vez que otra acción muda o diálogos intercalados o distinguirlos con iluminación.

### **Signos del espacio: espacio escenográfico, verbal, corporal y sonoro**

El teatro cuenta con signos escenográficos, verbales (y paraverbales), corporales (de expresión y apariencia) y sonoros (música y ruido) para representar el espacio, de tal manera que el espacio dramático puede ser simultáneamente: escenográfico, verbal, corporal y sonoro.

### **Grados de representación del espacio**

El espacio dramático es limitado porque se organiza básicamente en torno a una frontera, que separa lo que vemos sobre la escena de lo que no vemos pero estamos obligados a admitir que “está ahí” en calidad de invisible pero existente.

La primera articulación del espacio dramático se encuentra en la oposición entre espacio visible e invisible. El espacio invisible puede ser:

- Contiguo: que está en contacto o en continuidad con el espacio visible del que es una prolongación.
- Autónomo: Separado o independiente del visible.

El espacio visible o patente es la base de la representación teatral del espacio que consiste en representar un espacio ficticio en uno real que se convertirá en signo. Estos signos junto con los corporales constituyen la escenografía de la obra, la cual se compone de tres elementos:

- a) Decorado: estos signos representan el espacio de la ficción y su campo de acción coincide con las artes plásticas. Se puede, fácilmente, prescindir de ellos, lo que permite hablar de decorado verbal, gestual o sonoro.
- b) Accesorios: son los objetos visibles en el espacio. Ocupan un lugar intermedio entre los signos del decorado y los signos del vestuario con una autonomía funcional de dichos objetos.
- c) Iluminación: tiene la función de actualizar el espacio y dotarlo de existencia dramática, de hacerlo “visible”. También crea ambientes, suscita estados de ánimo, separa o aísla elementos del espacio: actores, gestos, objetos, etc. Puede incluso, sustituir al decorado.

El espacio dramático latente se presenta al espectador como parte de un espacio más amplio que se prolonga más allá de los límites del espacio escenográfico. Estos espacios, que suponemos situados entre bastidores y que resultan invisibles son los contiguos o latentes. No requieren especificación representativa pero pueden tenerla si aparecen como recurso específico de la dramaturgia. En la representación del espacio latente pueden intervenir signos sonoros: ruidos o música procedentes de él. Los signos paraverbales, el grito, el tono, la entonación, el volumen, pueden indicar distancias y evocar lugares invisibles más o menos próximos en el diálogo. Además de la referencia verbal de estos espacios existen tres formas indirectas:

- a) La voz de afuera: la que procede precisamente del espacio latente.
- b) La réplica: que va hacia fuera.
- c) La “teicoscopia”: también conocida como “visión desde la muralla”. Consiste en que un personaje cuente lo que está sucediendo en el espacio contiguo (tras los bastidores) en el mismo momento en que lo está contando.

Los espacios ausentes (autónomos) se alejan un poco del núcleo central de la teatralidad y se acerca al de la narrativa. Sólo se significan verbalmente. Se distinguen dos tipos de espacios ausentes autónomos:

- Anacrónico: podemos percibir también cuando afecta al tiempo, es decir, si se trata de un lugar que existió o puede existir en otro tiempo pasado o futuro distinto del presente dramático. Similar intensificación se da en los casos de espacio “interior o subjetivo” como el correspondiente a escenas soñadas, pensadas, imaginadas, no “reales”. Éste es un espacio también inaccesible, pero siempre que no sea objeto de representación en “perspectiva interna”.
- Sincrónico: que existe a la vez que el espacio presente que se aleja y está separado de éste en el espacio, pero no en el tiempo.

Hay grados de existencia dramática de los elementos según resulten visibles o invisibles. La referencia será:

- Dentro (de escena) lo visible.
- Fuera (de escena) lo invisible.

Las acciones que ocurren fuera amplían el espacio visible y refuerzan su veracidad, o mejor, la ilusión de realidad que provocan. En ocasiones producen efecto de intensificación expresiva, pudiendo causar una impresión más viva que si se presentaran a la vista. A veces podemos tomar el punto de vista de la significación: lo que vemos puede simbolizar

lo que no vemos, o ser una parte del universo invisible en continuidad con él. Lo visible y lo invisible puede significar también mundos opuestos o coincidir totalmente, esto es, no existir más que lo que vemos, que adquiere así el carácter de “absoluto”.

### **“Distancia” espacial. Espacio icónico, metonímico y convencional**

La distancia que hay que medir es lo que existe entre el espacio escénico y el ficticio. Cuanto menor sea tal distancia, mayor será la “ilusión de realidad”. La realidad teatral es meramente ilusoria. También se considera la distancia literalmente entendida que separa la sala (los diferentes puntos de visión que ésta ofrece a los espectadores) de la escena, que es la distancia desde la que tal espectador determinado ve realmente el universo ficticio.

- Atendiendo a la localización del mundo ficticio se pueden contraponer el “exotismo” o la distancia respecto al ámbito real (digamos geográfico-cultural) de la representación o la lecturas, en diferentes grados, y la familiaridad o identificación entre el espacio de la ficción y el de su comunicación.
- Atendiendo a la naturaleza del espacio de la ficción hay que considerar la utopía o distancia infinita, análoga a la ucronía temporal, frente a los distintos grados de “determinación” en la localización geográfica del universo representado. El teatro representa espacio con verdadero espacio tridimensional.
- La distancia representativa del espacio depende de los tipos de signo que lo representen (escenográficos, corporales, etc.). También de las distintas formas del espacio dramático.

Hay que tomar en cuenta no sólo el análisis del texto sino su funcionalidad al pasarlo a la escenificación, para eso hay que considerar:

- a) La máxima ilusión de realidad corresponde al segmento de ese continuo que comprende las representaciones “icónicas” del espacio, de acuerdo con la clásica distancia de Pierce entre tipos de signos según la relación con sus referentes. El espacio escénico representa al ficticio mediante imágenes que se relacionan con él por analogía o semejanza será: espacio icónico o metafórico. Aquí se pueden distinguir distintos grados de ilusionismo o distancia. Hay dos extremos:
  - a. Realista
  - b. Estilizado

- b) En un grado mayor de distancia cabe considerar la representación mediante “indicios”. Aquella en que la relación entre lugar real y ficticio es natural (dentro del marco artificial del teatro). A este espacio se denomina metonímico o indicial, al que corresponden algunos decorados sonoros (playa significada sólo por el ruido del mar) o gestuales (como el santiguarse puede representar que se está en una iglesia). También pueden representar los espacios escenográficos (como banderas representando un castillo o un país).
- c) En el polo de la máxima distancia se situarán las distintas formas de representación arbitraria, por pura convención, del lugar ficticio, que llamaré “espacio convencional”. La más universal es el “decorado verbal”, lo mismo que los carteles escritos con la localización de la escena (Brecht) empleados como “efectos de extrañamientos”.

El escenario más ilusionista no es la reproducción detallada y fiel de un lugar real sino quizás el escenario vacío que representa el espacio teatral. La ilusión máxima no consiste en disimular la “teatralidad” sino en hacerla obvia.

### **“Perspectiva” espacial**

Este fenómeno afecta a la recepción o “visión” dramática en general. El espacio será en principio, salvo indicación expresa en contra, de carácter exterior en el teatro. Sólo con carácter excepcional, como término marcado, puede oponerse a este “normal” espacio objetivo la posibilidad, en muy pocos casos realizada, de un espacio subjetivo, interiorizado, como escenario de sueños, ilusiones, fantasías o pensamientos de los personajes. Nos referimos al espacio visible no al autónomo.

El espacio sirve de marca que permite distinguir en la recepción el contenido objetivo de unas escenas (en el presente) del interiorizado o subjetivo de otras (del pasado).

### **Personaje**

El personaje es el elemento más claro en los que integran esta teoría, que lo determina como “artefacto” que está que se construye a la vez por el autor, el director y el actor en diferentes vertientes y que además tiene que ser reconstruido por el espectador. La recepción de éste está implicada por ser una “persona”, así lo ve el público.

El personaje es a la vez representante y representado en dos planos, el real y el ficticio, es una persona ficticia y una real al mismo tiempo. También es considerado como

la base de la acción dramática. Como siempre, concibiendo la acción como una interacción de los cuatro elementos que nos atañen. El personaje dramático es sujeto de acciones, pero esencialmente de discursos, pues la mayoría de ellas las realiza hablando.

### **Planos del sujeto teatral: El concepto de “personaje dramático”**

Hay que considerar al personaje reflejándolo en cada uno de los planos de este modelo teórico (fábula/drama/escenificación) de lo que resulta hacer una distinción entre el actor real, la persona diegética y el personaje ficticio. A éste último se le llama personaje dramático, que es la encarnación del personaje ficticio. En algunos casos hay personas ficticias sin un actor que los encarne, es decir, cuando sólo se los menciona. Y a la inversa, hay actores que encarnan diversos personajes o un mismo papel encarnado por varios actores. También en casos especiales como en el teatro Kabuki, que es quien entra y ayuda con el maquillaje o accesorios, pero es “invisible”.

El puramente dramático es un personaje ficticio representado por un actor. Éstos se describen en el texto de manera somera, así que el actor y el director deben hacer la aportación de rasgos físicos y algunos de carácter no especificados.

El personaje dramático se reduce a lo que el actor nos presenta, carece de pasado y de futuro, su existencia es discontinua, pues se supone que deja de existir mientras no está en escena. Sin embargo, el actor y el personaje ficticio tienen una vida fuera del escenario.

### **Estructura “personal del drama”: Reparto y configuración**

Al inicio de los textos teatrales, siempre nos encontramos con una delimitación de personajes, a lo que llamamos *reparto*. Tienen un carácter sistemático, pues se rigen por relaciones entre ellos, puesto que cada uno actúa “en función” de los demás. Los personajes dramáticos presentan también relaciones jerárquicas y se disponen en niveles de importancia.

*Configuración*: Estructura personal que se puede presentar como una sucesión de agrupaciones de diferentes personajes dramáticos, es decir, es el conjunto de personajes que están presentes en un momento específico. Admite la ausencia de personajes en escena, que se refiere a cuando hay pausas o transiciones de poca duración, pero también las que protagonizan signos teatrales como la música, iluminación, etc. Hay varios tipos de configuración:

- De personaje solo: que corresponde al soliloquio y sirve para expresar sus pensamientos, deseos, intenciones.
- En dúo: manifiesta intimidad como confidencias, declaraciones de amor o *esticomitias* o enfrentamientos.
- En trío: implica un mediador del conflicto, una relación triangular. Además permite agrupaciones de dos contra uno.
- Cuarteto: una manifestación progresiva de la anterior.
- Corales o multitudinarias: las que implican a grandes grupos de personajes, como las que representan pueblos.

La escena, por lo tanto, es la unidad dramática en la cual la configuración es constante.

*Reparto*: conjunto de personajes de un drama. El resultado de sumar todas las configuraciones de la obra.

Sin embargo, no hay que estas estructuras sólo como conceptos, puesto que se van a relacionar entre sí y se soportan unas a otras. Estas estructuras sólo contienen a los personajes dramáticos, encarnados por un actor.

### **Grados de representación del personaje**

Se distinguen tres grados de “entidad” teatral o representativa de los personajes.

- Los ausentes: personajes que sólo son aludidos, que no están presentes en el aquí ahora, correspondientes a los espacios autónomos. También comprende a los que están presentes y podrían intervenir en la acción pero no lo hacen.
- Los latentes, los que no aparecen nunca, los que corresponden a los espacios contiguos.
- Los patentes: los estrictamente dramáticos, que los encarna un actor y se hacen presentes en el espacio escenográfico.

### **Caracterización y carácter**

Es necesario hacer una diferenciación de conceptos.

*Carácter*: conjunto de atributos que constituyen el contenido o la forma de ser del personaje, las maneras de actuar que los distinguen de los demás. Es la suma de los rasgos que se le atribuyen en su caracterización, por eso es resultado de ésta. Son rasgos cualitativos.

*Caracterización:* es la parte artificial del personaje. Lo presenta como algo en construcción que hay que fabricar. Hay que tener en cuenta que el personaje se va haciendo a lo largo de la obra, se le van notando más rasgos en la forma en que avanzan las acciones. En el proceso caracterizador entran cuatro dimensiones: psicológica, física, moral y social.

- **Carácter complejo:** Se refiere a la espontaneidad en la caracterización de un personaje. Necesita para esto gran variedad de atributos, a veces contradictorios, para que sea capaz de tener reacciones inesperadas. Hacen a un personaje polifacético. Sin embargo, conservan su unidad, no quiere decir que la contradicción rompa la estructura, pues los rasgos se presentan organizados.
- **Carácter simple:** implica una simplificación o uniformidad de atributos, lo que hace predecible a un personaje y que sea monofacético. No quiere decir que éstos sean caracteres fallidos, pueden estar puestos a propósito para funcionar en las acciones de la obra.

### **Grados de caracterización**

Entendemos por grado de caracterización la complejidad de sus atributos, que nos harán definirlo como una “persona”. También existe la caracterización en grado cero, o un personaje sin caracterización, lo que corresponde a alegorías o personificaciones de realidades no personales. Además pueden producirse cambios en el carácter de los personajes, en los que distinguiremos tres tipos esenciales:

- **Fijo:** no presenta cambio ni variaciones en su caracterización. Presenta el mismo carácter de principio a fin de la acción dramática. Está abierto a variaciones internas, no es completamente plano.
- **Variable:** presenta cambios pertinentes en el transcurso de la acción dramática. Sufren transformaciones en las que se rompe la coherencia de los rasgos que afectan sus relaciones con los otros, pero hay que tener en cuenta que un comportamiento variable no da como resultado un carácter variable, sino sólo una inconsistencia en acciones, lo cual ya da un carácter definido.

- **Múltiple:** es el carácter compuesto por rasgos contradictorios. Aquí cabe considerar cuando se presenta al personaje siendo varios, con distintas personalidades sucesiva o simultáneamente.

La caracterización inicia en muchas ocasiones desde el nombre que se da a los personajes y que hacen alusión a referentes históricos, estados de ánimo, tradiciones, mitos, etc.

La clasificación de caracterizaciones será la siguiente:

- **Explícitas:** la que se presenta de manera intencionada. Cuando un personaje menciona atributos de otro.
- **Implícitas:** Las que se dan de manera involuntaria o inconsciente, casi en forma subliminal. Aquí se utiliza el “emblema” que es un accesorio que portan los personajes como distintivo o símbolo, con el que guarda una estrecha relación.
- **Verbales:** se refiere al lenguaje y se relaciona con una función caracterizadora del diálogo. Se hacen el soliloquios, en los que podemos ver cómo piensa o siente el personaje.
- **Extraverbales:** corresponde a los signos que aparecen, por ejemplo, en los diálogos, como el tono, la intensidad, el volumen; también los que se refieren al vestuario, maquillaje, accesorios, etc.
- **Reflexivas:** Es la caracterización de un personaje por sí mismo.
- **Transitivas:** La de un personaje hecha por otro. Aquí, cuando es explícita, se vuelve reflexiva también, pues el personaje lo hará desde su punto de vista. El mecanismo sería transitiva de personaje-objeto y reflexiva de personaje-sujeto.
  - **En presencia:** cuando el personaje aludido está presente.
  - **En ausencia:** cuando no está, pero aquí hay una opción particular si se produce antes o después de la primera aparición del personaje en cuestión. Cuando se realiza antes, se da un efecto de suspenso o curiosidad para el espectador.

### **Funciones del personaje**

La función se refiere a para qué está ahí un personaje. Es su forma artificial, pues se refiere a él como recurso. Su carácter lo posibilita para realizar acciones, pero realizarlas también forma su carácter. Los caracteres del mismo personaje, por ejemplo uno histórico, en varias

obras es variable porque no podría tomárselo, respecto a sus funciones desde el mismo punto de vista.

a) Funciones pragmáticas

Se refieren a la relación entre los signos y sus usuarios.

- Signos: personajes dramáticos en un doble plano actor/papel.
- Usuarios: público y dramaturgo.

Para realizar una función pragmática es necesario que el personaje se dirija no sólo a los otros que actúan con él sino al público o al dramaturgo. Así podemos distinguir dos tipos de funciones pragmáticas personaje-dramaturgo y personaje-público, lo que se refiere a alguien que hace el papel de dramaturgo o de público:

- Personaje-dramaturgo: Aquí hay que distinguir tres grados de intensidad.
  - Portavoz: se refiere a la parte ideológica o didáctica de la obra. Es un personaje que se mantiene al margen del conflicto pero está inmerso en el universo ficticio y por eso tiene la autorización del autor para proporcionar su ideología. No descarta los usos irónicos. Esta función puede ser realizada también por cualquiera de los personajes.
  - Presentador. El que presenta el universo ficticio que se ve claramente en el uso de prólogos y epílogos. Se dirigen al público al inicio con la función de dar introducciones o cierran con disculpas o conclusiones.
  - Seudo-demiurgo: en esta función, el personaje crea u organiza el universo dramático y se presenta bajo la máscara de director, narrador o autor del drama.
  - Personaje-público: Estos personajes establecen un puente entre el mundo ficticio y el público para evidenciar alguna forma de complicidad con él. Puede manifestarse de forma interna cuando el personaje la hace desde dentro de la ficción mediante un “aparte” y se hace para acercar al público a su propio punto de vista.

b) Funciones sintácticas

Es posible distinguir distintos niveles de abstracción o profundidad.

- Personaje-dramaturgo: Aquí hay que distinguir tres grados de intensidad.
  - Portavoz: se refiere a la parte ideológica o didáctica de la obra. Es un personaje que se mantiene al margen del conflicto pero está inmerso en el universo ficticio y por eso tiene la autorización del autor para proporcionar su ideología. No descarta los usos irónicos. Esta función puede ser realizada también por cualquiera de los personajes.
  - Presentador. El que presenta el universo ficticio que se ve claramente en el uso de prólogos y epílogos. Se dirigen al público al inicio con la función de dar introducciones o cierran con disculpas o conclusiones.
  - Seudo-demiurgo: en esta función, el personaje crea u organiza el universo dramático y se presenta bajo la máscara de director, narrador o autor del drama.
  
- Personaje-público: Estos personajes establecen un puente entre el mundo ficticio y el público para evidenciar alguna forma de complicidad con él. Puede manifestarse de forma interna cuando el personaje la hace desde dentro de la ficción mediante un “aparte” y se hace para acercar al público a su propio punto de vista.

#### c) Funciones sintácticas

Es posible distinguir distintos niveles de abstracción o profundidad.

- Particulares o específicas: esto es en una obra determinada. Cuando algún personaje realiza la función de hilo conductor o nexo entre cuadros o escenas.
- Genéricas o propias de un género: las desempeñan personajes prediseñados como los de la *Comedia dell'arte*, a los cuales corresponden funciones y caracteres específicos. También como los del teatro del Siglo de Oro español. O quizás también, en la actualidad, los que desempeñan los llamados “primer actor”, “actor de carácter”, “actor cómico”, etc.
- Universales: que son comunes a las formas de representar ficciones en cualquier época y cultura. Como las que integran el modelo actancial.

## **Personaje y jerarquía**

Dividiremos a los personajes en dos grandes grupos:

- Principales: son los que ocupan el centro de la acción y los conflictos y se subdividen en:
  - Protagonista – primero o principal
  - Deuteragonista – segundo
  - Tritagonista – tercero (y así sucesivamente)
- Secundarios: tienen importancia variable y están alrededor del núcleo principal de la acción.

## **Distancia personal**

Esto es en cuanto a personaje, pues luego se verá también respecto al público. Podemos distinguir tres tipos:

- Temática: Se manifiesta principalmente en el modo de representación. Resulta de medir la distancia entre la constitución de la persona ficticia y la de la real, que pueden estar, una encima, debajo o al mismo nivel que la otra:
  - Personaje idealizado: es que se presenta de naturaleza superior al hombre.
  - Personaje humanizado: el que está justamente en el nivel humano.
  - Personaje degradado: el que es rebajado de su posición propiamente humana, como un muñeco, una caricatura del hombre o un fante.
- Interpretativa: Es el resultado de medir la relación del actor con el papel que interpreta en el interior del personaje dramático. Los niveles están entre el máximo ilusionismo y la máxima distancia interpretativa. La distancia o la identificación son los límites de la interpretación. En el teatro griego prevalece la distancia y en el occidental la identificación.
- Comunicativa: Resulta de medir la relación entre el personaje y el público. Afecta la participación del público en el universo dramático, por lo tanto, en el espectáculo. Se refiere a las consecuencias comunicativas. El espectador se identifica fácilmente con un personaje humanizado que con cualquier otro, pero

también cuanto más complejo sea el carácter del personaje, resulta más difícil la identificación con él.

### **Visión**

Esta parte se refiere, particularmente al público y a todos los fenómenos que alteran o intervienen en la percepción del drama. Se llama visión, para enfatizar su carácter visual.

### **Distancia dramática**

Como representación inmediata de un mundo ficticio, el teatro presenta cierta distancia aunque éste mundo tome forma tan real que puede verse y escucharse. Es necesario considerar la cantidad de información que se le da al espectador de ese mundo ficticio, cómo se presentan los detalles. En el drama la información tiende a reducirse para reforzar sus líneas, se reduce a lo esencial. No necesita tantos rasgos que quieran hacerlo real porque ya tiene muchos efectos de realidad.

Efectos de distancia en el teatro

Hay tres:

- Temática o argumental: entre el universo ficticio y la realidad. Separa ambos planos.
- Interpretativa o semiótica: entre interpretante e interpretado. También se puede llamar semiótica o representativa.
- Comunicativa o pragmática: entre sala y escena o público y actores. Forma parte de la obra que se convierte de un objeto a una experiencia estética.

Resulta compleja esta relación porque el público también sigue el eje de realidad/ficción. Esta distancia depende de muchos factores, que también tienen que ver con la identificación con los personajes y la identificación de los actores con los mismos.

### **Ilusionismo y distancia en la recepción teatral**

A lo que llamaremos ilusionismo será a esa inmersión del público en el mundo ficticio hasta perder la cuenta de que está viendo un espectáculo teatral.

La oposición distancia/ilusionismo es el reflejo de las dualidades de que ya hablamos actor/público y representante/representado.

La estructura aristotélica es el ejemplo más claro de la identificación y la del teatro épico brechtiano es el del distanciamiento.

El cálculo de la distancia resultara de la integración de las mediciones parciales obtenidas en los cálculos de las estructuras anteriores. Sabiendo que nunca obtendremos un resultado cero ni un completo ilusionismo.

### **“Perspectiva” Objetividad y subjetividad en el teatro**

Es lo mismo que el “punto de vista” y se estudiará desde el extremo de la objetividad o subjetividad.

La objetividad sería equivalente a una enunciación dramática, no hay mediación. El teatro es una experiencia que se vive y en la que interactúan dos clases de sujetos: actores y espectadores.

En el teatro el punto de vista siempre es personal, tanto como del personaje como del espectador, pues éste acude a una situación y la ve en el momento mismo en que está ocurriendo. Se distinguen dos tipos de percepción:

- Externa: desde afuera, que se refiere a lo objetivo. También extrañamiento
- Interna: visión que se comparte con un personaje; o bien, subjetiva. Identificación. Puede presentar alteraciones en cuanto la coherencia del conjunto sea fuerte y se mantenga la noción del modo dominante.

En el caso de la identificación también podemos distinguir tres vertientes:

- Fija: con un personaje durante toda la representación.
- Variable: con varios personajes en diferentes partes de la obra, uno para cada parte.
- Múltiple: con distintos personajes en relación al mismo contenido dramático

Cabe destacar que en esta posibilidad de identificación, habrá una confusión cuando el personaje sea un dramaturgo falso, pues no sabremos si se trata de un acercamiento al personaje o al autor. Entonces es pertinente distinguir una posibilidad intermedia:

- Objetividad: Perspectiva externa: Extrañamiento
- Subjetividad: Perspectiva interna:
  - Implícita: Identificación con el “dramaturgo”.
  - Explícita: Identificación con el personaje.

### **Perspectiva cognitiva**

Se refiere al grado de conocimiento de los personajes y el del público que asiste a los hechos. La identificación se da cuando el público obtiene información mediante lo que dice un personaje y el extrañamiento se da cuando el público sabe más que el mismo personaje pues goza de un lugar de observador privilegiado.

### **Perspectiva afectiva**

Es el más claro, quizás por su relación con la catarsis, pero es también el que más interfiere con respecto a la distancia.

### **Perspectiva ideológica**

La ideología encierra muchos aspectos de varios tipos, sociales, políticos, religiosos, filosóficos, etc. Es una visión del mundo. La identificación en la perspectiva ideológica requiere de una actitud en la que se toma partido por algo, es como una adhesión, podemos pensar igual que cierto personaje.

### **“Niveles”: El teatro en el teatro**

Este fenómeno depende del acto comunicativo de representar teatralmente un argumento. Es un elemento que afecta directamente a la escenificación. Distinguiremos tres tipos de niveles, cada uno con una forma distinta de representación:

- Metateatro: es la forma genuina del teatro en el teatro, que implica una puesta en escena, dentro de otra.
- Metadrama: incluye al anterior pero lo rebasa en cuanto a que el drama secundario se escenifica efectivamente, pero no representa como una puesta en escena sino como un sueño, recuerdo, o acción verbal de un “narrador”.
- Metadiégesis: significa una fábula secundaria, de la original. Su manifestación más obvia puede ser el relato de alguna historia por un personaje.

Puede haber variaciones de niveles pero no tantos que hagan confuso la fábula o la representación misma.

También se toma en cuenta la relación entre drama primario y secundario, en el que hay tres posibilidades:

- Relación sintáctica o argumental: tienen causas directas con dos funciones del metadrama respecto al drama primario:
  - Explicativa: pone en antecedentes de por qué se llegó a esa situación.
  - Predictiva: anticipa sobre las consecuencias de una situación dramática.
- Relación semántica o temática: puede ser de analogía o de contraste o persuasiva, cuando la relación temática, percibida por el destinatario interno tiene consecuencia en el drama primario.
- Relación cero: ausencia de relación entre los niveles, pues la representación secundaria es una acción más, que también puede desempeñar una función distractiva.

También es importante cuando ocurre a la inversa; es decir, cuando el drama primario es el que sirve al secundario. Como cuando el secundario contiene la acción propiamente dramática y el primario es el marco en que se encuadra. Aquí consideraremos cuatro posibilidades:

- Organizadora: se refiere a la organización interna del drama.
- Comunicativa: mediante la que se establece comunicación con el público, con apelaciones o diálogos.
- Testimonial: se refiere a la relación afectiva o moral, entre el marco y la acción, como información, precisión de recuerdos, etc.
- Comentadora: son comentarios autorizados, a veces didácticos de la acción dramática. Es una función ideológica o interpretativa.

### **Los niveles y la recepción teatral**

Es fundamental la lógica de los niveles de realidad o ficción para la recepción dramática. Por ejemplo, un aparte a los espectadores significa ya un cambio de nivel del intra- al extradramático, aunque sea momentáneo. Entre estos recursos hay que distinguir lo que llama:

Metalepsis: consiste en transgredir los niveles de la forma que sea, por lo que es válido cualquier cambio de plano en personajes. También puede reflejarse en el espacio y en el tiempo. No rompe sino que afirma la lógica de los niveles.

## 2. Entrevista con Ignacio Solares

*Para tener un acercamiento complementario con la obra que fue objeto de estudio en este trabajo, el maestro Ignacio Solares nos habla del proceso que lo llevó a escribir El jefe máximo.*

Realmente, siempre he dicho que entré a la historia por la puerta trasera, porque yo ni soy historiador ni estaba especialmente interesado en la historia hasta que encontré, gracias a Raúl Arellano, que había heredado de Sarita, la esposa de Madero, algunas de sus cartas espiritistas celosamente guardadas por la familia catoliquísima, a quienes les parecía un sacrilegio. Yo tenía mucho interés en el espiritismo; sobre todo a nivel literario es un tema que siempre me ha apasionado. En Cuernavaca, donde yo vivía en ese tiempo, vivía un amigo, Gutierre Tibón, él sí un historiador muy valioso, que había experimentado largamente con las sesiones espiritistas y que tiene un libro maravilloso acerca de ello que se llama *Ventana al mundo invisible*. Él iba a un grupo en una casona de Tlalpan adonde asistían muchos personajes célebres y en donde se empezó a aparecer el maestro Hamajur.

Yo fui ahí con Gutierre Tibón y me impresioné muchísimo. Al poco tiempo murió el maestro y yo dejé de ir, pero siempre se me quedó el gusanito. Para entonces yo ya había leído todo lo que había podido sobre espiritismo, sobre todo autores como Aldous Huxley, Victor Hugo, Amado Nervo, Rubén Darío y Allan Kardec, que es un poco el teórico de este tema.

Entonces cuando descubrí que el presidente Madero había sido espiritista y tuve acceso a sus cartas, solito el tema me jaló. Yo si creo que los temas te jalar, así como en los sueños, porque tú no eres dueño de tus sueños, sino que se te imponen. Creo en lo que decía Octavio Paz: “Me gusta la literatura que va del inconsciente al papel pasando lo menos posible por el consciente”. Es decir, de repente hay un tema que te invade y así me sucedió con Madero. Escribí *Madero, el otro* y resulta que se volvió mi libro más importante porque no se había escrito tan a fondo sobre este tema. Al libro le fue muy bien, lo tradujeron al inglés y se vendieron varias ediciones.

La respuesta me impresionó al grado de que me sentí en disposición de ser independiente, de no tener trabajos fijos, eso es muy importante para un escritor. Seguí con mis clases en la UNAM, que nunca he dejado, pero necesitaba algo más. Tenía una niña pequeña. Entonces un día me hablan de parte de la familia Ogarrio Calles y me ofrecen ayudarlos a clasificar el archivo del general Calles. Yo no tenía mayor interés en Calles

pero acepto porque me pagan muy bien para meterme a clasificar su correspondencia que era un mundo, ahí en la calle de Veracruz en la colonia Condesa. Todas las mañanas iba y me ponía a trabajar en eso cuando, y por eso te digo que uno no es dueño de sus temas, expurgando aquí y allá me encontré con una carta del general Calles, mejor dicho una carta de su gran amigo, el general José María Tapia, que había sido gobernador de Baja California, en que lo invita a una sesión espiritista y Calles comienza a asistir. Lo que es muy interesante, es que Calles, en la primera carta de respuesta dice que es muy escéptico y que no cree en esas cosas. Imagínate al presidente Calles quien había desatado la guerra más cruenta que conozca este país con más de 90,000 muertos, de repente convertido en espiritista. José María Tapia insiste y le dice que hay un grupo en Tlalpan con un profesor Álvarez, que es quien comanda el grupo, y que se aparece un maestro Hamajur, gracias a un médium excepcional. Entonces Calles acepta. Todavía dice: “Por darle gusto a mi amigo, porque yo no creo en esas zarandajas”. Eso me lo cuenta su nieta, porque era muy mencionado en la familia. Pero va, se convence y le cambia la vida y dedica los últimos diez años de su vida al espiritismo; va religiosamente una vez a la semana a sesión espiritista. Cuando yo descubrí eso dije: “Dios mío, otro presidente de México espiritista” y cuando lo vi así me pareció un tema apasionante. Hablé con la familia Ogarrío y les dije que iba a escribir algo sobre eso y ellos muy amables me lo permitieron. En algún momento, Calles le contesta a su amigo, ya después de siete años de ir a sesiones espiritistas, que no sólo ha ido sino que él personalmente ha empezado a ver fantasmas en su estudio.

Entonces pensé qué hacer con ese material. ¿Podía ser una novela? No, no daba para novela. ¿Un cuento? No, era muy corto. Y yo que no había escrito teatro, sólo una pequeña obra con José Ramón Enríquez veinte años antes que se llamó *El problema es otro*, dije: ¿Y por qué no? Claro porque me imaginé: Calles en su estudio ha comenzado a ver fantasmas y quién se le puede aparecer ahí, sino el Padre Pro a quien él mandó fusilar en pleno centro de la ciudad convocando a la prensa para dar un ejemplo de dogmatismo y de antifanatismo, cuando quien era fanático era él. Y entonces me imaginé un Calles visitado por fantasmas y ya no tuve más remedio que escribirla. Pensé en hacerle un juicio a Calles y que lo visitaran Madero, Zapata, Obregón y Cruz, el jefe de policía.

La escribí y se la llevé a José Ramón Enríquez, gran escritor, gran poeta, gran maestro universitario, director del CUT muchos años, que fue quien la dirigió. Me dijo: “Oye, está muy bien, nomás que tú has sido novelista. Está muy bien escrita, nada más que

ahora conviértela en teatro”. Y entonces la rescribí completa. Me puse a estudiar teoría dramática, me puse a leer muchísimo, me fui a mi casa de Cuernavaca yo solo y me tardé por lo menos seis meses en rescribirla. Es una de las obras que más trabajo me ha dado y todo para hacer algo muy sencillo que me había aconsejado José Ramón Enríquez. Pero también es la obra que más tiempo ha durado en escena en la Universidad con algo así como 280 funciones, hasta que llegó *El año que fuimos imperio*, que nos rebasó.

*Es curioso que ambas son de temas históricos. Y aquí hay algo que llama mi atención. En El jefe máximo, usted se atreve a llamar a los personajes por su nombre, lo que no se había visto tan frecuentemente en otros autores.*

Eso que dices es fundamental. Cuando hice *El jefe máximo* me encontré con que, efectivamente, quien había hecho teatro político les cambiaba el nombre a los personajes, los enmascaraba; muy especialmente el que yo más admiro que es Ibarguengoitia con *El atentado*. Yo quise ponerles el nombre. Aparentemente no se valía porque lo volvías demasiado obvio. No solamente por la censura, que en ese tiempo todavía existía, sino porque la gente podía preguntarse cómo sabía yo todo eso sobre Calles. Es más fácil crear un personaje al que tú le puedes adjudicar lo que tú quieras y en el que la gente tiene que adivinar que ahí detrás está Calles. Pero eso es cierto, comenzó un fenómeno muy extraño que no sé si con mi obra o con otras, pero sucedió a partir de entonces.

*Uno de los aspectos que más me gustó de esta obra fue que nos muestra a un Calles distinto al que conocemos, desde su parte más humana, con debilidades, enfermo y, sobre todo, desde un lado que nadie habríamos imaginado.*

Sí porque a mí lo que me interesó básicamente fue el Calles espiritista, pues a partir del espiritismo se le pueden aparecer todos los fantasmas del mundo porque, una vez que te metes en ese terreno, todo es posible. Entonces me abrió la puerta, o mejor dicho, él se abrió la puerta porque a demás él confiesa que empieza a ver fantasmas y qué fantasmas podía ver sino todos los que lo habían rodeado. Pero, finalmente, yo creo que rescato la figura de Calles en muchos sentidos.

*No sólo la rescata; en varios aspectos creo que la reivindica con la propia historia de México.*

Si, bueno, toda la familia Ogarrio Calles fue a ver la obra y nunca se molestaron. Mejor se molestó una crítica que se llama Ester Seligson que dijo que nada de lo que yo había puesto ahí era verdad. Esa fue la polémica más fuerte y que, sin querer, ayudó a que fuera más gente a verla.

*Hablando más estructuralmente sobre el texto dramático. ¿Cómo llega a construir en la obra esta forma de metateatro que nos da un efecto de distanciamiento?*

Como siempre sucede, el tema te dicta la forma. Si te abres al tema, él solito te lleva. Entonces, el hecho de que aparecieran fantasmas en el despacho del general, es muy teatral. Por eso fue que lo elegí así. Imagínate, por ejemplo, estoy en mi estudio a solas y veo aparecer al padre Pro. En la puesta en escena, lo que hace José Ramón en esta parte es espectacular. En algún momento me di cuenta de que estar haciendo teatro a partir de una sesión espiritista, que es puro teatro, pues lo que daba como resultado era hacer teatro dentro del teatro y, como la primera versión era discursiva, el elemento que agregué, fue distanciarme y hacer que todo trascurriera en un ensayo. Esa fue mi solución y recuerdo que se me ocurrió como después de seis meses de estarle dando vueltas y como de cincuenta mil borradores. Entonces me empecé a divertir mucho porque era un juego hacer teatro en el teatro. Y claro, entendí a mis maestros después de haber leído puro teatro durante un año; me puse a leer a Pirandello, a Unamuno, que tiene una obra que se llama *El otro*, que es buenísima; incluso *Niebla* me inspiró mucho. Entonces me di cuenta de que lo divertido del teatro es lo que mi maestro Vicente Leñero dice: “Hay que pensar que la realidad está allá arriba no aquí abajo en el público”. Tú vas jugando al teatro y llega un momento en el que te lo crees.

Me pareció muy divertido clavarme un año de mi vida en algo así. A los veinte años hice *El problema es otro*, que era un monólogo, que lo puso también José Ramón. Pobre, ha padecido todos mis experimentos.

Con *El jefe máximo* me divertí muchísimo y ahora me da verdadera nostalgia pensar en ese tiempo en el cual descubrí el teatro. Yo les aconsejaría mucho a mis alumnos que se diviertan escribiendo, que se claven, que se metan a leer todo sobre un tema, todo, porque el libro que les faltó, ése era el bueno. El hecho de dedicarle tu vida a algo es lo que le da sentido a la vida y lo que te saca de este mundo terrorífico, insoportable. Creo que lo más insoportable es la realidad “real”, por eso creo profundamente en todas las fugas

posibles, pero me gustan más fugas ascendentes como la religión, el arte, la literatura, el teatro y no en las descendentes como el alcohol, el suicidio, las drogas, la locura.

*La propuesta escénica; es decir, los elementos escenográficos, la multimedia, la música, ¿estaban en el texto o fue idea del director?*

No ahí José Ramón fue determinante. Yo lo había ubicado en el estudio de Calles y fue él quien al tener el CUT creó el espacio. Pero yo ahí quiero decirlo porque es importante que se les reconozca. Los tres colaboradores fundamentales además de los actores, Jesús Ochoa y Miguel Flores, de quienes su trabajo es obvio, son, en primer lugar, José Ramón Enríquez, pues la idea de la escena de la silla con Álvaro Obregón es suya y es fundamental para el desarrollo de la obra, es el eje en el cuál gira todo lo demás. El siguiente es José de Santiago, quien le dio forma a la escenografía, a los vestuarios y quien escogió la música. Y finalmente, Antonio Crestani, que de alguna manera, al involucrarse con el escenario, con la obra y con todo, le dio forma a su personaje del asistente del director, que llega a ser como el arcángel San Miguel. ¿Te das cuenta de la combinación de talentos que hubo ahí? Perdón que te lo diga, pero tuve la suerte de caer en manos de lo mejor que había en el teatro mexicano. Imagínate que esta obra hubiera caído con algún director o productor de Televisa, sería otra obra, pero caí en la Universidad. Sin José Ramón Enríquez nunca hubiera sido la obra que es, pues además de ser un gran director es un gran actor. Y no es porque sea una obra mía, pero mucha gente me dijo, que era de lo mejor que había visto en teatro en muchos años. En la obra, las funciones con José Ramón fueron excelentes y es que él en el papel del director era genial y no se diga Jesús Ochoa que ahora es uno de los mejores actores mexicanos y no se diga Antonio Crestani y Miguel Flores.

*¿Qué pasó con el personaje Madero? Porque en el texto está bien desarrollado pero en la puesta en escena apenas está presente.*

Lo que pasó fue que José Ramón, como buen dramaturgo, tiene preferencia por los personajes malos y él se inclinaba por Obregón, por eso ese personaje le salió perfecto. La escena de la silla que te comentaba, fue completamente idea de él. Y es fundamental porque se están peleando por sentarse en la silla presidencial, pero es que él tiene una proclividad hacia ese tipo de personajes, por eso no le gustaba el personaje de Madero.

*Hay, a lo largo de su obra, una importante tendencia hacia el tema religioso. ¿Se debe a su formación inicial en la orden de los jesuitas?*

Por supuesto, sobre todo en El jefe máximo, pues está a favor de la Iglesia. El personaje del padre Pro me había inquietado desde siempre. De hecho, cuando fue la puesta en escena, un sacerdote jesuita, Carlos Soltero, asistió y me dijo que estaba muy bien que hubiera abordado el tema porque él sabía que la historia del padre Pro me había interesado desde la adolescencia. Y prueba de ello, es que es el mismo padre quien le hace el juicio a Calles y al final se lo lleva para confesarlo.

*Actualmente ¿cuál es el camino del teatro político? Porque ahora parece con el festejo del bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución, está de moda, pero ¿realmente se puede hacer un teatro de reflexión social y política?*

Yo creo que siempre ha habido teatro político pero el problema es cuando buscamos un teatro político que tenga calidad. No se trata de teatro político o no político, sino de buen teatro o mal teatro. Como decía Oscar Wilde respecto de la literatura: “No hay novelas morales ni inmorales, hay novelas bien escritas y mal escritas”. Hay que concentrarse en la calidad. Para mí, un modelo de teatro político es *El año que fuimos imperio* de Flavio González Mello. Yo estoy seguro de que si ahorita ponemos *El gesticulador* y lo hacemos bien, puede jalar mucha gente. O si se pone *El atentado* del Ibarregui. Y hay otro autor que yo quiero subrayar como un autor que ha tratado el tema de la política de manera admirable, que es Vicente Leñero. Ha puesto cinco o seis obras de tema histórico desde *El juicio*, pasando por *El verdadero martirio de Morelos* y por *La noche de Hernán Cortés*, hasta obras directamente sobre la censura. Yo creo que el verdadero maestro del teatro mexicano en las últimas décadas fue Leñero; o sea, fue el verdadero autor que ha transformado el teatro mexicano en cuanto a temas y en cuanto a su realización, no tengo duda. Al grado de que esta tesis deberías dedicársela a él y no a mí.

*¿Te gustaría que se volviera a escenificar El jefe máximo?*

Si, pero sobre todo por un tema que está escondido ahí, el espiritismo. Me gusta mucho lo oculto, lo esotérico; cada vez me aburre más la realidad real, cada vez busco más esos temas, la psicología, la ficción, por eso me gusta tanto la literatura, porque creo que el único lugar donde podemos escondernos de este horroroso mundo en el que vivimos es en

el libro. Yo me escondo en el libro y no puede ser un libro en Internet, tiene que ser uno de carne y hueso, tiene que estar en papel.

Actualmente, una de las cosas que veo con mucha pena es lo mediocre que es nuestra vida política. No sé qué personaje te puede inspirar mínimamente para compararlo con uno de los de antes. Perdón que te lo diga pero si hay un pecado grave en la actualidad, es la mediocridad. Ahora sí que como decía Unamuno: “Yo ante la realidad actual, prefiero a Shakespeare”. Porque ahí hay grandeza. Hay personajes como Plutarco Elías Calles, como Álvaro Obregón, Madero, Villa, Zapata, incluso pasando por grandes presidentes como Lázaro Cárdenas, Adolfo Ruiz Cortines, López Mateos. Digo, qué puedes hacer de teatro con figuras tan mediocres, tan vulgares, sobre todo tan tontas como un Gómez Mont o un Felipe Calderón o un Fox. Tendría que ser, en todo caso, una comedia.