

El jefe máximo de Ignacio Solares y la posmodernidad

Tomás Chacón Rivera

Plutarco Elías Calles fue un líder y caudillo que ejecutó la fuerza para imponer procedimientos políticos. La formación de uno de los primeros partidos revolucionarios en México y la “Familia revolucionaria” se deben a la jefatura de este caudillo.¹ Aunque Calles gobernó de 1924 a 1928 y en general ayudó a disminuir la crisis económica del país, su actitud se degeneró después de su gobierno. Las ambiciones de poder por parte de este caudillo lo llevaron a seguir manejando la política de presidentes. A través del PNR buscó seguir dominando, al grado que como indican Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, un grupo de generales y civiles obregonistas lo acusan de ser “el judas de la Revolución mexicana y de usar el PNR para perpetuarse en el poder” (111). La personalidad dominadora de este caudillo propició que fuera llamado el jefe máximo por su manipulación gubernamental.²

Este ensayo analizará la obra posmoderna *El jefe máximo* (1991) de Ignacio Solares. Primero se verá cómo la simulación de los intérpretes crea los roles de los caudillos que exponen y cuestionan las personalidades revolucionarias. También se mostrará que el caudillo Calles, a través de la presión del Padre Pro, cae en una crisis de autoconciencia. Estas acciones se relacionarán con el dominio y la afectación que pesa sobre los intérpretes, así como el develamiento del abuso de poder. Dentro del estudio será conveniente retomar ideas sobre el teatro posmoderno que inciden con el tratamiento del autor.

La obra *El jefe máximo* presenta la historia de un director-autor y dos actores que intentan ensayar una obra sobre la Revolución mexicana. Los actores interpretan a Plutarco Elías Calles y al Padre Pro.³ El primer acto recrea las pugnas entre el caudillo y el sacerdote cristero, quienes son los personajes principales. Las críticas del cura hacia Calles y el odio de éste hacia la religión católica revelan una contienda político-religiosa. El intérprete

Juan que representa a Pro se convierte en Zapata quien también critica a Calles. Las acciones son interrumpidas por el director y tanto éste como los actores critican a los revolucionarios y la representación misma. El segundo acto contiene la misma tónica, pero allí Pro se convierte en Roberto Cruz (matón de Calles), en Obregón y hasta en Madero.⁴ Los intérpretes recrean la historia y las razones de los revolucionarios que chocan con la personalidad de Calles. Este termina afectando la personalidad del intérprete Esteban.

El texto de Solares funciona como una recreación de los recuerdos de Calles y el avivamiento de sus fantasmas traídos a través de la invocación espiritista. La forma en que es manejado el protagonista alude al carácter de caudillo individualista y autoritario que trata de descalificar a los espíritus invocados. La fuerte personalidad del caudillo afecta no sólo a los intérpretes, sino también al director que adopta actitudes dominantes. La teatralidad de la obra recrea la técnica posmoderna en la que predominan el trasfondo político, los cambios de realidad en imágenes teatrales, la fragmentación del tiempo, la ruptura de los valores estéticos tradicionales del teatro, el mundo lúdico, las rupturas de la trayectoria, la oscilación y la intertextualidad.

La técnica teatral del texto contiene el ingrediente no realista y por ello se inventa un espacio ficticio cada vez que aparecen personajes revolucionarios. Los niveles de la obra son dos y se interrelacionan constantemente: uno es el de los intérpretes y el director y el otro es el de los personajes históricos. Ambos niveles crean un ambiente de oscilación al ir de los intérpretes a los personajes y al mostrar una intertextualidad histórica a través de lo representado. Aunque en *El jefe máximo* no se expone un conflicto básico y convencional, la trayectoria que se da en la personalidad de Calles retrata una crítica al caudillo revolucionario. La forma como Solares maneja el texto permite percibir una crítica entre los personajes de la Revolución. Así mismo, la obra crea una crítica al proceso de la representación que surge de los intérpretes y el director.

En la obra de Solares existe el deseo de plasmar escénicamente aspectos de la realidad histórica del Maximato en imágenes oscilantes que emiten, cortan y retoman la representación. En cada nueva imagen se ambienta un tiempo presente que corresponde a cada personaje que Calles enfrenta. Dichas imágenes se ambientan en la atmósfera lúdica de lo escenificado y al tiempo que representan lo histórico, se destaca la intertextualidad, mientras que al aparecer las rupturas se critica el contenido y el espectador cobra conciencia del trasfondo político en su totalidad. De modo que la realidad del maximato para Solares es fragmentarlo en imágenes.

Con la fragmentación se escenifican rasgos de intérpretes y personajes que se transforman y también comparten en ambos niveles de la obra aspectos de sus personalidades. Las características técnicas posmodernas fundamentales en esta obra evidencian dos de las ideas claves de Fredric Jameson en su artículo "Postmodernism and Consumer Society," donde expone: "The transformation of reality into images, and the fragmentation of time into a series of perpetual presents" (202). Además de la conexión de estas ideas con la obra *El jefe máximo*, resaltan conceptos tales como imágenes, fragmentación y constantes tiempos presentes que atañen a toda obra teatral cuando es vista bajo el escrutinio y concepción de la representación.

El inicio de la obra causa un desconcierto al espectador por la simulación que establece el director con el equipo técnico y los intérpretes. Las primeras acciones rompen la convención teatral con las indicaciones del director. Este organizador de la escena discute con el técnico y el asistente sobre las condiciones escénicas de la obra. Las exigencias de precisión del director crean un clima de incertidumbre en el espectador. La audiencia percibe una incómoda situación en la que la ficción teatral no logra acomodarse. El desorden de las circunstancias desliga al espectador de la fábula teatral. Sólo con la gran foto proyectada al fondo del caudillo Calles y la entrada de los actores se puede aludir que el ensayo-representación ya comenzó. Así, la imagen real de los hacedores de teatro se transforma en la imagen de arte visual del protagonista que sirve de marco para la imagen representativa que simularán los intérpretes.

La evidencia de la simulación acontece cuando el director pide a los actores que se disfracen. El intérprete Esteban es Calles y el intérprete Juan es el Padre Pro. Mientras ellos se preparan para iniciar la simulación, se escucha la voz en off que presenta en una pantalla al caudillo principal:

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, que desató la más sangrienta guerra religiosa que conozca la historia de México. Calles, el poder detrás del trono, el jefe máximo. Al regresar a la ciudad de México, después de cinco años de exilio, encontró un último y gran refugio: las sesiones espiritistas. (20)

Esta presentación contiene esencialmente los rasgos y trayectoria fundamentales del caudillo. La imagen del jefe máximo es la primera evidencia

al público de que la obra estará colmada de otras imágenes, las de la representación. Después de la introducción se abren las puertas a la simulación para los intérpretes. Dicha apertura a la representación puede ser vista como el inicio de la obra y el espectador habrá de fluir en el curso de interacción entre Calles, el cura y los demás personajes históricos. Las rupturas posmodernistas del tratamiento dramático vendrán luego con cada una de las imágenes de Calles con los personajes invocados y las interrupciones del director e intérpretes. Entre tanto, el enfrentamiento de los dos personajes principales comienza a develar la lucha de fuerzas y la crítica al carácter caudillista de Calles.

Es interesante ver que en la obra no existe ningún tipo de invocación formal al espíritu de Pro o los otros. En cuanto al sacerdote, sólo su hablar es la manifestación que se le aparece al caudillo diciendo: “Buenas noches, general. (Calles no contesta) Buenas noches, general, le digo” (23). La remarcación de Pro indica más una aparición puesto que Calles no esperaba a ese espíritu. El Padre Pro entra como intruso y Calles llega a dudar sobre el cura al decir: “¿Es usted sólo eso, producto de mi imaginación? A pesar de haber asistido cada semana durante cuatro años a una sesión espiritista, a pesar de haber visto corporificarse ante mí a una gran cantidad de fantasmas, aun así, hoy, aquí ante usted, tengo dudas” (24). El cura lo convence de tal aparición y llega a expresar: “¿Quién iba a decirlo? El Padre Pro está aquí, en forma de fantasma para mitigar el dolor del general Calles” (25). Luego que toma confianza Calles con Pro, el primero entra en la creencia de la aparición. Esta primera imagen de interacción dramática es el punto de arranque para transformar la realidad de Calles. Pro entonces le hace ver a Calles sus grandes contradicciones sobre la lucha cristera. Calles estaba en contra de la práctica católica y sin embargo, algunos de sus familiares, así como su jefe de policía Roberto Cruz, practicaban misas católicas clandestinas.

Las recriminaciones del Padre Pro despiertan el trasfondo político y acentúan el carácter caudillista de Plutarco Elías Calles. El personaje Pro de inmediato se adapta a su rol de ente fantasmal y etéreo para criticar el proceder de Calles. El primer juicio y más notorio del cura al caudillo va dirigido hacia la personalidad viciada de Calles cuando le dice: “Su ambición de poder fue infinita, y finalmente, ya viejo y achacoso, se convirtió en espiritista y su mayor preocupación es la fe en la otra vida y su permanencia en el más allá. Ah general, su ambición sigue siendo infinita” (25). La reprobación de Pro contiene un agudo énfasis sobre el conocimiento religioso

y político. El acento religioso muestra la comprensión que sobre la fe posee el sacerdote. Pro entiende la situación del caudillo y critica a la vez su ambición de salvación. Lo que se resalta de este punto es la coherencia con que Solares construye razones naturales dentro de la personificación de un cura. Además de la coherencia dramática sobresale el afán informativo de esta imagen representada por los personajes. El público recibe razones lógicas del cura e información sobre la personalidad del caudillo. Respecto a esta forma de proyectar sobre el espectador, Naomi Lindstrom explica sobre el público lo siguiente: “The postmodern public is overstimulated with items of information, much of it in the form of images” (48-49). Lo anterior prueba que la forma en que maneja el contenido dramático Solares está cargada de una técnica postmoderna en la que la simulación se anexa a la realidad informativa.

Respecto al acento político sobresale la crítica al comportamiento caudillista de un ser ambicioso por el poder. En la historia, la ambición de poder en Calles se denota por su persistencia al contacto con los presidentes a los que estuvo manipulando después de su gobierno. La actitud de poderío en Calles trajo como consecuencia la búsqueda de riqueza. Dentro de la posición ambiciosa de Calles se acomoda muy bien el comportamiento del caudillo que Alan Knight señala como: “Pursuit and conquest of power and wealth” (37). La persecución de poder en Calles fue evidente por su insistencia a permanecer “detrás del trono” y enriquecerse para ampliar su campo de dominación.

En el Calles de Solares, el abuso de dominación es cuestionado por el cura en relación a la religión. El Padre Pro ve en las manipulaciones y abusos de Calles el resultado de noventa mil muertos en la lucha cristera. En su conciencia social y religiosa él se acepta como un ser con vocación de mártir transgredido por la política de Calles. La pregunta más notable que resalta el cura es así: “Si regresara el tiempo, general, ¿me volvería a fusilar?” (26). Calles asegura que lo volvería a hacer y además enfoca el problema a un nivel más general. Con la manipulación sobre el cura y la guerra cristera Calles aclara lo siguiente: “Detuve la ola de ambición infinita – esa sí infinita y no la mía, Padre – de la iglesia católica sobre mi país” (27). La discusión entre cura y caudillo denota dos puntos importantes: la transgresión caudillista y la justificación de la violencia. En relación al primer punto es fácil detectar que aquí el caudillo funciona en el texto como un destructor de mártires. Respecto al segundo, Calles excusa el uso de la violencia al atacar la ambición de la institución religiosa. La justificación de Calles es extrema porque impera en él un personalismo recalcitrante. La actitud caudillista de Calles es similar

a la de Huerta debido al individualismo.⁵ El proceder del jefe máximo en esta obra hace resurgir aquí también el señalamiento de Loveman y Davies cuando hablan sobre el caudillo y expresan: “The caudillo was highly individualistic and hated all laws and authority except his own” (18). El Calles de Solares muestra un odio a la ley y autoridad religiosa, y como Huerta prefiere imponer la ley personal.

El cuestionamiento a la imposición de ley personal en Calles no sólo se trasluce a través del cura, sino por medio de Zapata. Una vez que Juan se despoja del disfraz de Pro y se transforma en Zapata, Calles se asombra y quiere seguir viendo a Pro en vez del caudillo. Pero Solares transforma la realidad en una nueva imagen y hace que Zapata ataque de inmediato a Calles así:

ZAPATA: Usted ha sido uno de los peores perseguidores del zapatismo.

CALLES: ¿Yo?

ZAPATA: Usted y todos los que son como usted, como sus jefes Carranza y Obregón, de los que usted es un puro continuador. Pura hipocresía la de ustedes que son todos iguales y sólo quieren enriquecerse más.

CALLES: Más o menos, Padre Pro, más o menos hablaría así. (31-32)

La forma en que Calles se dirige a Zapata muestra una apropiación del rol de director. Calles prefiere enjuiciar la forma en que su compañero interpreta a Zapata, para no defenderse del ataque a su persona. Con la ruptura dramática en este diálogo asoma el aspecto lúdico de la representación, de modo que se invalida la convención teatral por la interrupción del ritmo escénico que desestabiliza lo teatral y cuya característica es lo posmoderno.⁶ El trasfondo político de las críticas de Zapata a Calles se rompe para hacer ver al público la existencia de la simulación y el juego. Sin embargo, la persistencia en Zapata por continuar en su rol de caudillo atrapa la atención de Calles.

El rol de caudillo que expresa Zapata contiene la rebeldía y la acumulación de seguidores. Zapata descalifica y califica a las figuras revolucionarias con una rebeldía tajante. A Carranza lo tilda no sólo de falso revolucionario, sino de ladrón y ambicioso. Sobre Madero arguye lo siguiente: “A pesar de sus errores, el presidente Madero sí luchaba por la libertad y la justicia, por eso el día anterior a que lo mataran, le ofrecí dos mil hombres en el sur” (33). El reconocimiento hacia Madero lo liga a un compartimiento con la causa democrática. Por otra parte, el ofrecimiento de sus hombres

habla de una posición caudillista dispuesta a sacrificar a sus seguidores. El liderazgo carismático de Zapata devela aquí, a través de la escena, una actitud dominante y de poder que choca y se contradice con los anhelos democráticos. La reacción de Calles a las declaraciones de Zapata sobre Madero derrumban la convicción de Emiliano. Calles le hace ver al propio Zapata que no llegó a entenderse con nadie. La agudeza de juicios en Zapata es destruida por la crítica de Calles respecto a la personalidad cerrada de Zapata. Ambos caudillos se critican y se descalifican mutuamente al grado de cerrar el canal de comunicación entre ellos. El resultado de dicha obstrucción a la comunicación se plasma en una nueva ruptura de la representación. Lo que el público recibe de la escena es una plática entre sordos que no alcanzan a comunicarse.

La ruptura final del primer acto produce un cuestionamiento al propio texto teatral y la historia. El rompimiento lo establece Calles después de escuchar que muchos sacerdotes se unieron a la causa zapatista. Calles olvida que está hablando con Zapata y dice así:

CALLES: Padre Pro, por supuesto que Zapata era católico, que otra cosa podía ser un bandido analfabeto.

PRO: (*Quitándose el sombrero y hablando en el tono del Padre Pro*) Por lo menos no regresó al país veinte siglos.

ESTEBAN: Oye, a qué viene...

DIRECTOR: (*Interrumpe*) ¿De dónde salió esa línea Juan?

JUAN: Se me acaba de ocurrir. Me parece lógica ante los absurdos argumentos de Calles. (34-35)

El rompimiento es producto de la incomunicación de los dos caudillos. La fuerte rivalidad ficticia de ellos provoca en Juan un rechazo a lo establecido. La crítica del intérprete afecta el tratamiento dramático por un lado, y por el otro niega las ideas de Calles. Juan se despoja de la máscara de Pro para personalizar sus ideas. La intertextualidad es rota porque el nivel de la representación se carga hacia el ambiente y realidad de los intérpretes; de esa manera desaparece el nivel de lo representado y se aviva el de los que representan. Así también, el tiempo de la obra se fragmenta hacia un nuevo tiempo presente y perpetuo: el de los hacedores de teatro. Lo que resulta un hecho es que el abandono de la interpretación pone en crisis la teatralidad y al igual que al principio, se indetermina y rompe la atmósfera teatral. Tal pareciera que los intérpretes abandonaran sus máscaras para personalizarse y despertar la crítica en el público mientras sucede el intermedio.

La trayectoria de esta obra de Solares va de las rupturas a las máscaras y su forma de representar. Las rupturas implican la abierta intromisión del director y los dos intérpretes inmersos en el proceso representacional. La indiscreción de estos hacedores de teatro permite abordar el proceso teatral y sus cambios. El público está expuesto a percibir un doble desarrollo: la planificación y la fábula en sí. Respecto a la primera, hay en los hacedores una preocupación por abordar el proceso técnico que revela signos nuevos o poco revelados al espectador durante una obra teatral. En relación a la segunda, además de la exposición de la ficción se da una afectación en los intérpretes que incide en la planificación de lo representado. De ese modo, la planificación se relaciona con las rupturas y la fábula con las máscaras que se usan para representar. Y la máscara de Calles empieza a perder fuerza ante la agudeza crítica del Padre Pro.

El caudillo cae en una crisis de autoconciencia por la presión del sacerdote. El primer síntoma de autoconciencia se da cuando Calles escucha de Obregón su contacto con todos los asesinados por ambos caudillos. Calles entonces alude lo siguiente: “Yo me he arrepentido tanto de la muerte de tantos” (52). Su conciencia agresiva comienza a aceptar culpas y por ende, arrepentimientos. Luego se expresa así con el Padre Pro: “Padre. A veces, le juro que sólo desearía escapar de esta y de todas las otras representaciones posibles. Estoy tan cansado” (53). Aquí la afectación reside tanto en el personaje como en el intérprete y marca una oscilación entre simulación y realidad. Ahora bien, la afectación en el personaje Calles contiene más peso que en los intérpretes puesto que en él está toda la carga del maximato. La afectación por lo tanto lo debilita y el cura aprovecha para aplicar la presión. Con un aire de dominio retórico, Pro sentencia sobre los actos de Calles así:

PRO: No le resta sino el recuento para tomar la última gran decisión.

CALLES: ¿Cuál?

PRO: ¿Se perdona o no se perdona usted a sí mismo, general?

CALLES: No lo sé. (54)

La inseguridad en Calles es producto del debilitamiento en que ha caído y reafirma la presión de Pro en sus juicios y críticas al caudillo.

El sacerdote está resuelto a empujar a la autoconciencia al caudillo con las acusaciones y la brillante retórica en sus juicios. Pro va haciendo recuento de las agresiones de Calles y al llegar a las que se relacionan cuando fue presidente dice:

PRO: Veinticinco generales y ciento cincuenta personas fueron fusiladas sin juicio previo. Entre ellas yo, por supuesto.

(El padre Pro se pone de pie y habla de cara al público. Mientras tanto, Calles irá cayendo de la silla hasta quedar de rodillas. En la pantalla del fondo se proyectan algunas imágenes de cristeros sacrificados. La luz se centrará en el Padre Pro.) (55)

Los argumentos verbales y visuales de la representación funcionan como evidencias contra los excesos del caudillo. También esta combinación en la escena alude de nuevo al uso de proyección filmica en la que la atmósfera se vuelve posmoderna porque en el nivel de lo representado aparece un nuevo intertexto, la historia de las atrocidades sobre Calles a través del film. La imagen simple de los dos personajes se acentúa por las imágenes de la pantalla que cargan lo representado con la ampliación de una imagen más elaborada. De ese modo, en la primera imagen el espectador percibe una realidad simulada, en tanto que en la segunda se aprecia una realidad de crueldad. Luego las acusaciones del cura se convierten en una tortura para el caudillo cuando le agrega al viejo jefe máximo:

PRO: Durante su mandato, general, se torturaba, se decapitaba, se deshuesaba, se descuartizaba, se desollaba viva a la víctima, se castraba al moribundo, se entregaba a los perros y a los cuervos el apestoso muerto católico.

CALLES: ¡Lo quiero oír todo de una buena vez! No se detenga, Padre Pro. Dígalo todo. ¿A quién más tengo que oír? (56)

Calles parece intuir la agudeza del cura y en seguida éste se disfraza de Madero. La presencia de Madero, además de ser una nueva imagen que recrea un nuevo tiempo presente en la representación, es el peso más fuerte sobre la conciencia del caudillo porque los juicios del demócrata se oponen a la conducta tiránica de Calles. Además, la debilidad manifiesta de Calles lo ensombrece y está dispuesto a dejarse arrastrar por las verdades que victimizan su conciencia. Lo que la audiencia recibe a través de los personajes aquí es al caudillo Calles asediado por el trasfondo político y la astucia envolvente del sacerdote.

La conciencia del caudillo se derrumba y su ímpetu de dominio cae en la confusión. La inteligencia de Calles se debilita más ante los juicios de Madero. Calles enfrenta una turbación moral en la que atribuye a Pro la presencia de Madero. Su actitud derrotada le hace decir lo siguiente a Madero: “Vamos, Padre Pro, ya me tiene cansado con su juego. Dígalo de una vez. Estoy a punto de reventar de veras” (58). La desesperación en que ha caído Calles le hace pedir a Pro que diga todo para no seguir sufriendo el acoso a su conciencia endeble. Además, todo parece indicar que para Calles su

realidad inicial se ha transformado por las imágenes que le ha representado el sacerdote y que han debilitado su hombría de caudillo. Esto muestra que el afán de dominio del caudillo lo ha llevado a la confusión porque prefiere interaccionar con el que fue su víctima, Pro, y alejarse de la agudeza de juicios con quien nunca llegó a contender, Madero.

Los reproches de Madero a Calles intentan marcar los errores del caudillo. Madero asegura que lo que Calles encausó no guarda ninguna relación con la Revolución que él inició en 1910. Las palabras de Madero son contundentes y envuelven una gran actualidad en la vida política de México cuando dice: “Estoy de acuerdo que fue un acierto no reelegirse, ¿pero eso significó un auténtico respeto a la democracia? Me temo que no. ¿Se ha respetado el voto del pueblo? También me temo que no” (58). Madero, como Pro, apela a las verdades sociales para atacar la injusta autoridad y débil conciencia del caudillo Calles.

La afectación resultante en la conciencia de Calles se transmite hasta la individualidad del intérprete. El punto que hace explotar la desesperación de Calles es cuando Madero asegura que de haber seguido vivo, se hubiera levantado en armas contra el maximato. El carácter autoritario y explosivo del caudillo lo lleva a la protesta y la exposición de falsas razones en la que ya nadie lo toma en cuenta. El aislamiento en que cae se detecta con la siguiente imagen teatral y es así:

CALLES: ¿Es que todo cuanto hice debe culminar en este gran silencio insoportable? (*Pausa*) Sin nada, ni nadie.

(*Calles camina como sonámbulo hasta el proscenio y ahí se deja caer. Entran el director, Juan, ya sin el disfraz del Padre Pro, y el asistente. Aplauden con calor*). (60)

La ausencia de reacción en el intérprete Esteban desconcierta a los integrantes de la obra. Sin embargo, el intérprete logra recuperarse un poco y dice: “Esteban: Me siento muy mal. ¿Dónde estoy? Qué mareo, por Dios. Padre Pro, necesito su ayuda (*Abrazándose a Juan*)” (61). La imagen teatral que el público percibe es la de un intérprete sufriendo las consecuencias de la experiencia en su rol. La afectación en el intérprete demuestra la terrible personalidad del caudillo que encarnó. Escénicamente aquí el nivel de los que representan se ve afectado por el nivel de la intertextualidad. Ello significa que la ficción puede llegar a ser más contundente que la voluntad de ejercer la práctica representacional. La fijación que mantiene Esteban al llamar a Juan como Padre Pro enuncia los riesgos en el actor debido a la interpretación. Así mismo, Solares debilita el ámbito de los que representan y fortalece el

valor de la fábula con sus intertextos para crear en el espectador una reflexión sobre los sucesos históricos del maximato.

Los personajes revolucionarios que enmarca la obra se vuelven una implicación para buscar explicar al jefe máximo de la Revolución Mexicana. Pro encarna la crítica más aguda y directa sobre el comportamiento de Calles. Zapata funciona como un acusador cerrado que no logra armar una comunicación con el caudillo principal del texto. Madero se mueve como un elemento que busca concientizar los errores fundados por el jefe máximo. Y el propio Calles, con su resistencia a no darse por vencido embiste la actitud machista del caudillo inmerso en la fuerza ciega y bruta. El desnudamiento de todos los personajes contribuye a enunciar la crítica al maximato de la vida política mexicana en la posrevolución. La técnica del dramaturgo se aleja de la convencionalidad de la trama común y enuncia imágenes teatrales que explican al caudillo. También la obra decora un aura posmoderna en la que las rupturas proyectan al espectador escenas parecidas a las de un film.

El texto de Solares promueve el juego de la representación, detalle que hace posmoderna a la obra y en el fondo se aviva la circunstancia política del caudillo llamado “Jefe máximo.” Las rupturas de la trayectoria escénica influyen en el debilitamiento y desnudamiento del protagonista, ilustran con imágenes de posmodernidad al espectador y desconciertan a los intérpretes que ambientan el mundo lúdico de la representación. La simulación en la obra ayuda a detectar interrogantes sobre la actitud caudillista de Calles. También la personalidad de los intérpretes se ve afectada por el uso de máscaras que reflejan el autoritarismo de los caudillos.

El uso de la arbitrariedad y el autoritarismo siempre ha estado en relación a los hombres fuertes que gobiernan pueblos débiles. Tanto México como otros países latinoamericanos ha experimentado en sus gobiernos el control de caudillos. Según François Chevalier: “The local and even national government has often been monopolized by strong men, caudillos and caciques who perpetuate themselves in power, sometimes even under cover of constitutional or judicial fictions” (27). El liderazgo de un caudillo en México como Plutarco Elías Calles cabe dentro de esta observación marcada. Finalmente, la presión e inteligencia de Pro hace caer en una crisis de conciencia a Calles que se cierra y debilita su poderío. La obra ambienta el juego y la representación para acentuar la actitud destructiva del caudillo sobre el mártir Pro y otras víctimas de la contienda revolucionaria.

El jefe máximo presenta el resurgimiento del mártir transgredido que acosa a su caudillo verdugo a través del ejercicio espiritista. El detalle de

las apariciones de personajes históricos apoya el estilo posmoderno de plasmar imágenes teatrales fragmentadas en un todo escénico. El texto muestra una situación lúdico-dramática en la que la simulación de los intérpretes cuestiona el comportamiento de las personalidades revolucionarias. El juego de la personalización resalta el autoritarismo de algunos de los caudillos. El mártir Pro logra presionar la conciencia del caudillo para llevarlo al derrumbamiento de su ser. La técnica posmoderna en la obra provoca en los intérpretes efectuar rupturas en la trayectoria y en los personajes se proyecta un regodeo con el trasfondo político. El deseo constante de transformar la realidad a través de las diferentes imágenes teatrales y el aislamiento de tiempos creando diversos presentes matizan a la obra de posmodernidad. Los niveles principales de la obra oscilan entre los intertextos y los cuestionamientos de lo representado. Tanto intérpretes como personajes pierden su centro real por la necesidad en Solares de romper con los valores estéticos tradicionales y desnudar las personalidades históricas. La obra de este autor no busca seguir un conflicto lineal, sino esparcir lo múltiple en la conformación de su tratamiento dramático y crear un mundo lúdico al espectador.

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Notas

¹ Aurora Vargas explica que Calles encaminó al país hacia la institucionalización para conciliar los intereses revolucionarios. Así, dice sobre Calles que “Decidió enfrentar los problemas políticos y de elección con un nuevo instrumento político: el Partido Nacional Revolucionario” (229).

² Ronald C. Hodges y Ross Gandy aseguran que: “From 1928 to 1934 Calles was the Nation’s Gray Eminence, moving puppet presidents across the political stage in Mexico City” (44).

³ El verdadero nombre de este sacerdote fue Miguel Pro Juárez. Era miembro de la liga nacional de la defensa religiosa del movimiento Cristero en 1927. A este sacerdote se le culpó por el atentado con una bomba de dinamita en contra de la vida de Alvaro Obregón. Aunque Obregón resultó ileso del atentado, el Padre Pro y otros dos de la liga fueron sentenciados a muerte. Véase en Aurora Vargas (226).

⁴ Esta cualidad de insertar personajes en forma anacrónica en un tratamiento dramático también se hace evidente en otro dramaturgo mexicano. Julián Pizá en su obra *The old Revolution Business*, recrea varios personajes de la historia de México que cubren desde la conquista hasta la Revolución.

⁵ Otra obra del teatro mexicano titulada *Aunque vengas en figura distinta*, Victoriano Huerta de Gerardo Velásquez enfatiza esta cualidad personalista del tipo de caudillo que adopta una actitud individualista y se olvida del interés general de los individuos en sociedad.

⁶ Sobre las rupturas e inestabilidad a la convención de la representación véase el texto de Nick Kaye, p. 23.

Bibliografía

- Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer. *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México: Cal y Arena, 1989.
- Barreiro, Julio. *Violencia y política en América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1971.
- Chevalier, François. "The Roots of Caudillismo." *Caudillos. Dictators in Spanish America*. Norman: UP of Oklahoma, 1992.
- Díaz Díaz, Fernando. *Caudillos y caciques*. México: El Colegio de México, 1972.
- Hodges, Richard and Ross Gandy. *Mexico the End of the Revolution*. London: Praeger, 2002.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society." *Movies and Culture*. New Jersey: Rutgers UP, 1995.
- Kaye, Nick. *Postmodernism and Performance*. New York: St. Martin's P, 1994.
- Knight, Alan. "Cultura política y caciquismo." *Letras Libres* 24 (2000): 16-20.
- Lindstrom, Naomi. *The Social Conscience of Latin American Writing*. Austin: U Texas Press, 1998.
- Loveman, Brian and Thomas M. Davies. *The Politics of Antipolitics. The Military in Latin America*. Wilmington DE: SR Books, 1997.
- Reygadas, Rafael. *Nuestra palabra*. México: Convergencia de Organismos Civiles por la Democracia, 1992.
- Solares, Ignacio. *Teatro histórico*. México: Difusión Cultural UNAM, 1996.
- Vargas, Aurora. "Plutarco Elías Calles (1924-1928)." *Manual de historia del México contemporáneo (1917-1940)*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, 1988.
- Velásquez, Gerardo. *Aunque vengas en figura distinta, Victoriano Huerta*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000.