



History as fiction, an overview of the Mexican Revolution subject in the Ignacio Solares' work

Abstract

Ignacio Solares, one of México's most important living writers, deals with themes like the Mexican Revolution and its characters –among other subjects– in his narrative and dramatic works. This can be seen especially on his novels: *Madero, el otro*; *La noche de Ángeles*, and *Columbus*; on his plays: *El jefe máximo*, *El gran elector*, and *Los mochos*; and on his collection of short stories, *Ficciones de la Revolución Mexicana*, in which he recreates several landmarks of that period of México's history. The following article studies the intertextuality between these works, and how they relate with the history of the Mexican Revolution, as well as their classification under the theoretical concepts of 'novel', 'historical play' and/or 'historical-themed text', based on the way in which the author approaches the subject and the characters' conflicts through the many situations they appear immersed in.

Key words: Solares, Ciudad Juárez, history, revolution.

Resumen

Ignacio Solares, uno de los escritores vivos más importantes de México, aborda en su obra narrativa y dramática —entre otros tópicos—, el tema de la Revolución Mexicana y de personajes ligados a este hecho histórico. Esto sucede específicamente en sus novelas: *Madero, el otro*; *La noche de Ángeles* y *Columbus*; en las obras de teatro: *El jefe máximo*, *El gran elector* y *Los mochos*; y en el libro de cuentos *Ficciones de la Revolución Mexicana* en donde se recrean momentos claves de esta parte de la historia de México. El siguiente artículo analiza la intertextualidad temática de estas obras y la relación que guardan con la historia de la Revolución, así como su clasificación en lo que se conoce teóricamente como “novela” o “teatro histórico” y/o “texto de motivo histórico” a partir de la forma en que maneja el tema y la conflictividad de los personajes en las situaciones en que se ven inmersos.

Palabras clave: Solares, Ciudad Juárez, historia, revolución.



La historia como ficción: una panorámica de la temática de la Revolución Mexicana en la obra de Ignacio Solares

José Ávila Cuc¹

¹ Profesor-investigador UACJ-Humanidades-Programa de Literatura.
Correo de contacto: javila@uacj.mx

Entre cuatro libros de cuentos, ocho obras de teatro, unas 17 novelas, tres libros de ensayo, una autobiografía y un libro de crónicas y entrevistas, se encuentran los textos históricos del escritor mexicano Ignacio Solares -quien nació en Ciudad Juárez en 1945-. Si descartamos *Nen, la inútil*, cuya temática es sobre los inicios de la primera invasión a México por parte de los españoles y otro texto que habla de una segunda invasión: la del ejército estadounidense de 1847 (el título es casualmente *La invasión*), nos quedamos con un conjunto de tres novelas: *Madero, el otro* de 1989; *La noche de Ángeles* de 1991 y *Columbus* de 1996. Tres obras de teatro: *El jefe máximo* de 1991, *El gran elector* de 1993 y *Los mochos* de 1996. Además de un libro de cuentos, *Ficciones de la Revolución Mexicana*, cuya primera edición salió en julio de 2009 en medio de este *boom* conmemorativo.

Con excepción de este último, todos los demás se circunscriben al corpus que los críticos han llamado la “nueva novela histórica”. Sirva para ilustrar la lista de 32 obras que María Cristina Pons incluye como ejemplo en su libro *Memorias del olvido*. En el caso de México es a finales de los 80 cuando comienza a aparecer una serie de textos de ficción que vuelven al tema de la guerra revolucionaria: *la neonarrativa de la Revolución mexicana*, que a finales de la primera década del Siglo XXI alcanzan un cenit a raíz de la celebración de los 100 años de este movimiento armado y 200 de la Independencia.

Sin embargo, no toda esta cantidad de producción literaria es novela, cuento o teatro histórico. Para esto es necesario, según el crítico Noé Jitrik, que el texto haga referencia: “A un momento «considerado como histórico y aceptado consensualmente como tal» y, por añadidura, [contenga] cierto apoyo documental realizado por quien se propone tal representación” (1986). Por lo que hay que distinguir la entonces de los llamados de «asunto histórico» o de «ambiente histórico». Otra definición nos la proporciona Márquez Rodríguez (1991) para quien en el proceso creativo del texto histórico, el autor no construye

“su relato con personajes y acontecimientos imaginarios, sino a partir de hechos históricos reales, a los cuales les dio

un tratamiento adecuado para hacer con ellos una *novela*, y no una *crónica* o un *libro de historia*".

Tomando en cuenta esta clasificación temática, podemos decir que el escritor mexicano Ignacio Solares aborda los dos tópicos: la novela histórica como tal; y la novela, teatro y cuento de asunto o ambiente histórico.

La novela histórica

El primer texto de esta naturaleza es la novela *Madero, el otro* (1989) donde se conjugan no sólo los hechos históricos que rodearon al entonces presidente de México, sino también se agrega otra característica que Solares ya venía tratando en obras anteriores: el espiritismo, un fenómeno comprobable para la Historia como ciencia sólo a través del testimonio. Lo científico desde el terreno espiritual, escapa de las manos del historiador. Por ejemplo, cuando Enrique Krauze intenta acercarse a la vida del ex presidente mexicano Francisco I. Madero, con el rigor historiográfico, no tiene más remedio que hacer una aclaración:

"Sobre lo verdadero o lo falso de las apariciones de éste (las del hermano Raúl) y otros espíritus a Madero, el historiador -escéptico en principio- no puede pronunciarse, aunque tampoco necesita hacerlo".

El novelista no tiene este problema, por el contrario. Sin embargo, esta obra parece una minuciosa investigación histórica en cuyas últimas páginas el autor justifica todo el contenido de la obra haciendo referencia a Borges. Dice que el texto "Surgió más de lo simbólicamente verdadero que de lo históricamente exacto" (1989: 248). Este comentario de Solares aparece en un apartado breve -cuatro páginas- que se incluye en la novela. Un epílogo a manera de justificación para delimitar lo simbólico y lo histórico en los hechos tratados.

A pesar de la aclaración, el texto no pierde la verosimilitud, ya sea que se le mire como una obra de abundante referencia histórica o como ficción. Pero el autor busca satisfacer incluso a los lectores especializados. Seguido de este apartado que lleva por título simplemente “Nota” está una amplia bibliografía de libros y documentos consultados: 51 textos. No en vano, César Güemes (20 de enero 1999) comenta que *Madero, el otro*, es producto de: “El método intuitivo de creación literaria” cuyo producto final es una “pieza de relojería digital” (“Para conocer”). Los datos históricos, la ficción y un rompimiento del orden cronológico hacen de *Madero, el otro* una pieza cuyo inicio es el final, y cuyo final puede embonar perfectamente con el principio: circularidad narrativa.

Madero protagonista, está muerto en el principio de la obra. Desde ahí se levanta para convertirse en el caudillo de la *Revolución mexicana* que se enfrenta con sus antagonistas históricamente conocidos. Sin embargo, este *héroe* en términos proppianos tiene que encarar al más grande de sus *antihéroes*: el mismo Madero antagonista. Un espíritu como narrador omnisciente no tiene que justificar el adjetivo: los espíritus están en todas partes, todo lo ven, todo lo saben y en este caso, el narrador repasa con Madero los hechos de su vida a manera de recriminación ya que el desenlace histórico sería diferente, si el *otro Madero* hubiese atendido a los mortales (hay que hacer esta distinción) que creyeron en el proyecto utópico de un México democrático.

Una de las primeras imágenes de la novela es la del ex presidente (o el narrador) que se encuentra tirado en el suelo recibiendo una bala que penetra, lentamente como la narración misma, hasta la base del cráneo. En los siguientes minicapítulos se recrean los hechos de los diez días antes a la muerte de Francisco I. Madero, conocidos como la *Decena trágica*. También se dice todo lo que se tenía que decir, en escasas líneas, sobre el destino del asesino material: “Cuando el mayor Cárdenas se suicide algunos años después —disparándose un tiro en la cabeza, como el que te disparó a tí, ¿buscando que la trayectoria de la bala sea la misma?— ¿se traerá también el recuerdo de tus ojos como última imagen?” (1989: 12). Fin del capítulo.

El narrador cuestiona al ya muerto Madero y éste es el pretexto para contar y repasar los escenarios de la novela y para presentar al otro Madero, víctima de sus propios errores, de su falta de capacidad de decisión, del exceso de confianza ante sus enemigos: “¿Querías precipitarlo todo de una buena vez? Porque ya sólo tu sangre salvaría quizás esta revolución truncada” (1989: 17).

El espíritu narrador, quien llama a Madero hermano, viaja en el tiempo recriminando, pidiendo explicaciones, delineando el rostro del personaje principal ahora en prisión en Palacio nacional, horas después de que fueron aprehendidos, junto con Felipe Ángeles (el único militar que refrendó su lealtad al presidente) y Pino Suárez, el vicepresidente (que tan sólo un día antes del arresto, presentó su renuncia a Madero, quien la rechazó).

Según el análisis que el historiador Enrique Krauze hace de los manuscritos maderistas de comunicaciones espiritistas: “El celoso «espíritu» de Raúl perfila en el alma de Francisco una ética del desprendimiento fundada en la culpa” (1997: 29). La forma se mantiene. Dice el espíritu que le recrimina a Madero: “Pero, finalmente, ninguna culpa es comparable a la que te provoca recordar la muerte de tu hermano Gustavo” (Solares, 1989: 33). Ahora Madero está vivo con sus recuerdos o con la voz de un espíritu que le repasa los hechos. El tiempo de la narración cambia del pasado al presente, cuando el narrador se dirige al protagonista y vuelve al pasado buscando en las valijas del tiempo. El error de Gustavo Madero fue persuadir al presidente de la traición de Victoriano Huerta. En esta parte novela e historia van de la mano: el hermano del presidente cuenta cómo presenció una reunión de Huerta con Félix Díaz (sobrino de Don Porfirio el dictador) y Enrique Cepeda, uno de los militares que se levantaron en armas contra Madero y que se encontraban acuartelados en *La ciudadela*. Ahora desde la ficción se recrean esos momentos en que el hombre que posteriormente se convertiría en el golpista, invita a su acusador a una lujosa comida como signo de no-rencor. Gustavo asiste conminado por el mismo Francisco:

Desde ahí -el restorán estaba muy cerca del Zócalo- alcanzó a escuchar las campanas de los templos -entre las

que sobresalían las de Catedral- echadas al vuelo: la ciudad festejaba el triunfo del ejército faccioso, el retorno de la paz y la caída del único presidente elegido democráticamente a lo largo de de toda la historia del país. (1989: 40)

Horas más tarde Gustavo Madero caía brutalmente muerto luego de pasar por la infame tortura que incluyó arrancarle el único ojo útil que lo iluminaba.

Hay otros momentos en que ficción e historiografía van juntos. Krauze y el novelista coinciden en los datos históricos aportados en la novela: sus estudios en California, la riqueza de su familia, sus lecturas en Allan Kardec, el padre fundador y profeta del espiritismo, el año en que comienza a recibir las “visitas” de su hermano Raúl y la forma en que muere éste, la represión de Nuevo León de 1903 que tanto lo impactan, y las palabras que lo empujan a iniciar su carrera política (en 1904) dando un salto en su acciones que, hasta aquella fecha, sólo se concretaba en buenas obras hacia sus trabajadores y a los lugareños de San Pedro de las Colonias, Coahuila. ¿Qué pasa en esa primera aventura política en donde el joven Madero se ve envuelto? Lo que le había ocurrido hasta entonces: el caos, la negociación, la resistencia, la represión, la huida.

Otro tema necesario para delinear la biografía del personaje es la relación familiar. ¿Cómo recibe la familia Madero, cuyo abuelo amasó una de las cinco mayores fortunas del país (Krauze, 1997: 24) su enfrentamiento con el régimen imperante? También se trata la relación del presidente con Emiliano Zapata al que igualmente traiciona. El espíritu narrador revive el hecho al Madero muerto:

Empezabas a tomar decisiones de las que después te arrepentías -en realidad te sucedió desde los tratados de Ciudad Juárez-; te convertías sin darte cuenta en ese ‘ser veleidoso’ que también Zapata percibió y que no era sino resultado de tu incapacidad a la ahora de actuar en el terreno político, que no era el tuyo, que no te correspondía. (Solares, 1989: 133)

Varios capítulos se dedican a esta relación, hasta el clímax y su consecuente rompimiento: el asesinato de varios zapatistas que habían aceptado pacíficamente la deposición de las armas.

¿A qué otro Madero se refiere el autor con el título del texto? El Madero despojado del misticismo, de la bondad que lo caracterizaba, el caudillo capaz de iniciar una revolución: “Hay que entenderlo, la guerra nos transforma, no importa contra quién ni cómo peleemos: revive sueños y deseos olvidados, instintos adormecidos con tanta dificultad, desencadena pasiones por la destrucción que no imaginábamos dentro de nosotros” (1989: 175).

Y después ¿qué pasó? cuando la lucha armada se había acabado: el caudillo se convirtió en bufón. Víctima de burlas por su estatura, por su edad, por su omisión, por no ser militar, por ser espiritista y vegetariano. Un presidente ante el vacío del respeto.

Un capítulo relata una entrevista entre Madero y Porfirio Díaz, antes de iniciar la contienda por la presidencia, mezcla de historia y ficción, que se entretiene con el intento de asalto al Palacio Nacional por un grupo de sublevados comandados por el general Bernardo Reyes y su hijo Rodolfo y del otro grupo, con Félix Díaz al frente, que se encaminó por la calle de Lecumberri. Este último se resguarda en La Ciudadela ante la derrota de los Reyes.

Después del incidente, se realiza la histórica y anualmente recordada marcha de la lealtad por los alumnos del Colegio Militar por Paseo de Reforma con Madero al frente quien sufre un atentado cerca del Teatro Nacional. “Y en ese momento viste surgir entre la multitud a Victoriano Huerta” (1989: 213). Con el jefe de la Guarnición de la Plaza herido, sumergido en un mar de dudas que lo ahogan, Madero lo nombra jefe, aún sobre el leal Felipe Ángeles. La principal misión de Huerta era arrestar a la columna que se habían fortificado en La Ciudadela.

Al clima políticamente enrarecido, la historia y la novela no dejan de señalar la intervencionista actitud del embajador de Estados Unidos en México, Lane Wilson, quien inicia una ofensiva diplomática contra Madero:

— Madero es un loco, un lunático que debe ser declarado sin capacidad mental para el ejercicio de su cargo. Así, furioso, parecía más un sheriff del Oeste, con sus largos bigotes rubios, su corbata de moño y sus ojos azules, encendidos, que revoloteaban en las órbitas. (1989, 231)

Todas las decisiones, estaban tomadas para el desenlace inicial (¿o final?). Unas horas después, Madero sufre otro atentado en el interior de Palacio Nacional, perpetrado por un bando de militares sediciosos. En su intento de fuga es arrestado.

Acaecida la muerte de Madero, la lucha revolucionaria continuó y frente a su tumba lloraron Villa, Ángeles y Zapata durante una efímera estadía en la ciudad de México. Madero termina donde debería de haber terminado, coronado por sus actos y ante el acoso de una voz del más allá que le recuerda su vida, o su muerte o la inexistencia de ambos conceptos: “Total, piensa que ninguna existencia terrenal es mejor que otra si la asumimos, y además padecemos un desafío infinito de encarnar una y otra vez, una y otra vez” (1989: 247).

El siguiente texto histórico es *La noche de Ángeles*. Dice Solares: “Estaba escribiendo el libro sobre Madero y me di cuenta que Felipe Ángeles se me quedaba por allí” (González, 10 de abril 1993: 120). Dado a que ambos personajes, en la historia y en la narrativa solariana comparten la aventura del fracaso nacional, *La noche de Ángeles* no puede evitar la intertextualidad con *Madero, el otro*. Las dos obras se cruzan minutos antes del asesinato de Madero, el momento en que los protagonistas toman caminos distintos: Madero a la vida (la otra, en la que él creía y que se convierte en el pretexto narrativo) y Ángeles al destierro y posterior retorno donde se unirá en la lucha que años más tarde libraría el general (para entonces bandolero oficial) Francisco Villa, en Chihuahua. El contenido del portafolio de Madero, objeto de la encrucijada, es el tema que se desarrolla: los *Comentarios al Bhagavad Gita*, el libro de los espíritus.

¿Puede una biografía convertirse en una obra de ficción? La respuesta a esta interrogante parece darla el mismo Ignacio Solares en

una nota final que hace en *La noche de Ángeles*. Comenta: “José María Pérez Gay dice en *El imperio perdido* que si un personaje real narra su vida con lujo de detalles como «cuentas de farmacia y de cantina», esa biografía, aun así, sería imaginaria”. Dicha nota, aclara mucho de los pasos que siguió el autor para conformar esta novela. Por ejemplo, explica que son pocos los libros escritos sobre de la vida de este general revolucionario maderista. Los enumera: *La revolución interrumpida*, de Adolfo Gilly, una biografía que Federico Cervantes realiza de Felipe Ángeles, en 1942; otra basada en la anterior de Matthew T. Slattery; una recopilación de cartas, artículos y documentos relacionados con el general, publicado en 1982 por Álvaro Matute. Hay otros textos que menciona Solares: el de Odile Guilpain, la obra de teatro de Elena Garro y *Memorias de Pancho Villa* de Martín Luis Guzmán: “Así, partí de que el *Ángeles* de Elena Garro es el ‘verdadero’ Ángeles y las palabras que él pronuncia en la obra de teatro «son verdaderas»” (1993: 188). De esta manera, el mismo autor revela su intertextualidad.

El texto está dividido en pequeños capítulos, cuyo orden cronológico (Ángeles como director del Colegio Militar, contra Zapata, con Madero, en el exilio, con Carranza, con Villa, en la *Convención de Aguascalientes*, en el otro exilio, de nuevo con Villa y el viacrucis a la muerte) se ve interrumpido únicamente cuando se vuelve al comentario del viaje de Ángeles en una barca que lo transporta hacia algún lugar. A pesar de que el personaje piensa, vive, lucha y muere como un héroe sin una mancha en sus principios, no se le concede la redención final porque después de muerto Felipe Ángeles va sufriendo, viaja sufriendo en sus recuerdos, en aquella barca que lo transporta desde el inicio de la novela. El texto, dice el mismo Solares, busca apegarse a los hechos históricos donde intervienen figuras relevantes de la historia mexicana los cuales quedan retratados en su humanidad y en sus ambiciones.

Las obras de ambiente histórico

Columbus, las obras de teatro *El jefe máximo*, *El gran elector* y *Los mochos* (contenidas éstas tres en el libro llamado *Teatro histórico*) y los cuentos

de *Ficciones de la Revolución Mexicana*, pertenecen más a los textos de asunto o ambiente histórico ya que sólo utiliza a los personajes de la revolución en sus conflictos personales tratados por la historia para describir y cuestionar situaciones reales o ficcionadas por el novelista-dramaturgo o sólo se mencionan hechos históricos en contextos que no sucedieron.

En *Columbus* Solares no sólo vuelve a la historia sino a su origen: Ciudad Juárez y trata a uno de los personajes importantes de la *Revolución mexicana*, Pancho Villa. Los escenarios donde se desarrolla *Columbus* se encuentran en el estado de Chihuahua. La novela inicia de la misma manera como termina: “No fue tanto por irme con Villa como por joder a los gringos” (1996: 11 y 180). En esta novela circular los personajes principales son Luis Treviño y Obdulia su esposa, quienes acercan al lector a un Villa que mueve la trama pero no como eje central. La invasión a Columbus, Nuevo México, es sólo una parte de la estructura. El narrador-protagonista revive sus recuerdos para un ser imaginario, un periodista, usando un recurso múltiple del autor: el espiritismo, pero de forma tangencial ya que la inferencia de esta herramienta no se hace sino hasta el final de la obra cuando el lector es consciente de que el interlocutor no existe. Treviño es entonces un personaje loco, pero a la vez muy lúcido. Estas características lo demuestran en su precisión historiográfica y en la presencia imaginaria de su receptor. Un juego narrativo entre el ser y lo posible, entre un presente narrado en la vejez y un pasado de hechos de juventud vividos por Treviño que se colocan frente a otra percepción: la del lector, donde se mezclan la ficción y el hecho histórico en espacios geográficos precisos: Ciudad Juárez, la sierra de Chihuahua y Columbus, Nuevo México.

Es decir, la historia narrativa la podemos manejar en dos tiempos y en dos dimensiones a la vez. Hay un presente: el narrador platica de sus experiencias a un narratario; y un pasado: el narrador recuerda los hechos vividos durante su juventud. Su ahora es la vejez, su intención en el diálogo está en el interés de dejar un testimonio de todo aquello que lo obsesiona. Esta es una primera dimensión. La segunda es la del lector donde, por supuesto, hay pasado evidente, porque entre el tejido narrativo se mezclan la ficción y el hecho histórico. La geografía es

precisa y bien lograda. Sin embargo, hay momentos en que el discurso de Treviño, sus reflexiones y narraciones, se convierten en presentes para un lector que conoce el contexto mexicano actual.

Treviño recuerda el momento en que los soldados americanos invadieron, por unos momentos, la ciudad de Veracruz en 1914, luego los rumores de otra posible invasión, en el 15, sólo que ahora sería por la frontera con Ciudad Juárez. La afirmación del narrador se basa, de acuerdo con pruebas proporcionadas por él mismo, en una publicación del *World de Chicago* en donde se arenga a la población estadounidense para invadir México, una población “Compuesta por mestizos, indios y aventureros españoles, casi toda analfabeta” (Solares, 1996: 13).

El argumento más poderoso que empujó a Treviño a reunirse con Villa, fue la quema de treinta y cinco mexicanos que intentaban cruzar hacia Estados Unidos por El Paso. Aunque la invasión a Columbus no salió del todo bien. En el momento del ataque se cometieron muchos errores: por ejemplo, en lugar de disparar contra los soldados, lo hicieron contra los caballos. El resultado final para los mexicanos fue peor que para los norteamericanos: “Diecisiete gringos muertos, en su mayoría civiles, a cambio de más de cien de los nuestros y muchos heridos” (1996: 14).

Los errores cometidos por los villistas, también son ciertos, así como también la cifra de los muertos (Katz, 1998: 151- 152). Este es el juego narrativo que el autor se propuso realizar desde el génesis ya que —como él mismo señala— los hechos son lúdicos, a veces, sin la ayuda de la ficción:

Hay sucesos en la historia de las naciones, de los hombres, que sólo se entienden con el humor, sin éste no podríamos superarlos. El humor es una llave mágica que abre puertas insospechadas. Hace años, en una conferencia que dictó Friedrich Katz, contó lo que había sido la aventura de Columbus, me quedé verdaderamente asombrado y la primera reacción que tuve fue de risa: el hecho de haber invadido Estados Unidos, tener ese honor y equivocarnos, no es para menos. Fue como ver una película cómica. Mi reacción ante el hecho, la primera, tenía que plasmarla tal

cual en la novela. Casi diría que la misma se desprendió de ese hecho y la risa que me provocó. (Licon, 20 de febrero 1999).

Muchos de los datos usados por Solares están registrados en la historia. En su novela *¡Vámonos con Pancho Villa!* Rafael F. Muñoz narra la quema de los mexicanos en El Paso y el discurso de Villa ante las tropas horas antes de iniciar el ataque a Columbus. El historiador austriaco Friedrich Katz, biógrafo de Villa, duda realmente de que el entonces bandolero, haya dirigido discurso alguno a sus huestes; y aunque no desmiente la versión de la quema de los mexicanos, disminuye el número de las víctimas:

Finalmente, mencionó un horrendo incidente que había tenido lugar sólo dos días antes, en El Paso. A veinte mexicanos que se hallaban encarcelados por diversos motivos los habían bañado con petróleo para despiojarlos. Al parecer se trataba de una práctica común, pero esta vez alguien había prendido fuego al petróleo. (1998: 149)

Como escenario, Ciudad Juárez aparece con la fama de: “*La Babilonia pocha* o el *dump* de los norteamericanos” (Solares, 1996: 25-26). El punto de confluencia entre la narración y la realidad es un centro nocturno donde Treviño, recién llegado a la frontera y salido del seminario, conoce a su esposa. Un lugar atractivo para los gringos por la existencia de “Lindas enanitas (lo digo por la ternura que me despertaban), a las que tanto trabajo nos daba localizar —además de convencerlas de que se metieran de putas, lo más difícil—” (1996: 17). Las siguientes páginas del capítulo I transitan en un Ciudad Juárez burdelesco cuyo entorno es el bar del chino Ruelas: “Quizá el único terreno neutral de la frontera” (1996: 20).

El justo medio histórico-ficticio en el drama y cuento

La obra dramática que nos ocupan al igual que el motivo principal de los cuentos que se encuentran en *Ficciones de la revolución mexicana*

parte de la interrogante: ¿qué hubiese pasado si los hechos conocidos históricamente concluyeran de otra forma? Esto abre una multiplicidad de posibilidades. Sin embargo, como estos textos encuentran en sucesos reales su pretexto narrativo, la posibilidad no podría dispararse a la negación misma de los acontecimientos registrados. Es decir, se circunscriben en el justo medio histórico ficticio para convertirse en metahistoria.

Hay dos momentos importantes y definitorios para la vida de México donde la figura del general Álvaro Obregón es vital: en la primera aparece como candidato y en la segunda como presidente reelecto. Recuerda el historiador mexicano Enrique Krauze: “Un ingeniero católico apellidado Segura Vilchis atenta contra la vida de Obregón arrojando una bomba a su auto” (1997: 313). Como efecto de esto, Segura y el sacerdote Miguel Agustín Pro fueron fusilados por órdenes del presidente, Plutarco Elías Calles. El otro hecho sucede el 17 de julio de 1928, en el restaurante de *La bombilla*: José de León Toral, otro militante católico, dispara contra el general, a poca distancia, matándolo. Ambos hechos sirven como marco a Ignacio Solares para sus obras *El jefe máximo* y *Los mochos*.

El jefe máximo es una obra en dos actos donde se usa la técnica del metateatro y explota como recurso la parapsicología. En ella los actores recrean el pasado de los personajes que aparecen en la escena, es decir, hay retrospectiva. Sin embargo, el orden temporal entre discurso e historia se ve interrumpido por otro elemento que mueve a la acción: la voz del hablante básico dramático (Díaz, 1984: 243), que:

Actúa como un personaje o voz que presenta y a veces describe importantes características de los personajes dramáticos [. . .] proporciona informaciones de acontecimientos que ocurren fuera del escenario pero que están íntimamente relacionados con los hechos dramáticos. (1984, 244)

Cuando la voz del hablante básico dramático no solamente da instrucciones, sino también rompe el orden temporal del discurso y lleva

los acontecimientos de “fuera” al escenario transgrediendo el tiempo real del espectador, nos encontramos con el metateatro. Es hacer teatro dentro del teatro, el teatro que refiere al hecho dramático mismo. Este es el caso de *El Jefe máximo*. Por ejemplo, cuando uno de los actores que representa al Padre Pro, le reclama a Calles: “Y usted habla de progreso, general” (1996: 34).

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. El progreso por acá y el progreso para allá...

ASISTENTE: Pero no está en el libreto.

JUAN: Pues había que agregarla. Por algo me salió así.

[.....]

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! (1996: 35)

Esta es una obra que se va elaborando conforme avanza en el ensayo, un ensayo que están presenciando los espectadores (o lectores). El autor incluso se da tiempo de reflexionar sobre el teatro mismo y el papel del director y la obra en una puesta en escena: “Es virtud de esta obra: la improvisación. Las decisiones se toman sobre la marcha. Como en política” (1996: 19).

Hay dos planos de la actuación: el de los personajes de la obra teatral y el de los personajes de la historia narrada. Esta división se debe a que en algunas ocasiones los personajes de la obra teatral representan a varios personajes de la historia narrada que son: Padre Pro, Calles, Director, Asistente, Esteban y Juan; mientras que los personajes de la historia son: Miguel Agustín Pro, Plutarco Elías Calles, Roberto Cruz, Emiliano Zapata, Francisco I. Madero y Álvaro Obregón.

Lo que inicia con el simple ensayo de una obra, termina siendo toda una representación del recuerdo de un ex presidente, Plutarco Elías Calles, quien muchos años después revisa los hechos acontecidos

que influyeron en la historia de México.

En esta obra no hay un clímax único, ya que en el transcurso de la representación, Calles se enfrenta a múltiples personajes y en cada uno de estos encuentros existe un planteamiento del problema y un clímax; no hay conclusiones o soluciones ya que cada encuentro carece de un desenlace y deja al personaje de Calles con múltiples interrogantes. Él es el único protagonista vivo en la obra, quien dialoga, razona, recuerda y argumenta con los muertos. No en vano –como dice el texto y como documenta la historia– se convirtió al espiritismo.

Otro drama es *El gran elector* donde de nuevo el autor vuelve al teatro de motivo histórico y a la parapsicología. Toda la obra se desarrolla en Palacio Nacional donde despacha el presidente. Desde ahí el recuerdo se convierte en el instrumento necesario para recrear la historia del México contemporáneo a partir de la fundación del *Partido Nacional Revolucionario* de Plutarco Elías Calles en 1929. El personaje principal de la obra es el *Sr. presidente*: nadie en particular. Son todos los mandatarios que ha tenido México desde 1929. El Sr. Presidente es la institución presidencial, es el partido en el poder.

La obra se constituye como una crítica al poder, al gobierno, al oportunismo de la izquierda, al oportunismo de los políticos. La acción se desarrolla a partir de los cuestionamientos de otro personaje llamado solamente *Interrogador* quien se dirige a otro personaje, *Domínguez*, el *alter ego* del presidente. Domínguez siempre trata de justificar a su jefe. El interrogador va poniendo los temas sobre el escenario, Domínguez explica y cuando es el momento de que el Sr. presidente hable –de acuerdo a la narración de Domínguez– sale de la obscuridad y actúa. Esta es una primera parte de la obra que tiene un solo acto. En la otra parte, la acción la conduce un cuaderno que le fue robado a Madero. Domínguez lee este escrito y cuando la acción es del presidente, aparece de nuevo y actúa. Es como un fantasma. A los presidentes se les identifica por sus obras, no se mencionan sus nombres, simplemente se alude a sus discursos o sus actos sexenales. De esta manera se pasa de un sexenio a otro: es el inventor del país –al que califica como muggle–, el que contendió contra José Vasconcelos para la presidencia, el que recibió un balazo en 1929 y otro en 1944; el que dijo en 1933 que

se había pasado de la preocupación social a lo económico; o el del 36; o cuando anunció el tránsito del caudillismo a las instituciones. En los apuntes de Madero, se recuerda otra vez a Vasconcelos, los crímenes en contra de sus simpatizantes realizados por Gonzalo N. Santos, la rebeldía de Juan Andrew Almazán y el mitin en favor del general Heróquez Guzmán, así como el fraude electoral de 1988 donde fueron asesinados los hermanos perredistas Ovando y Gil Hernández.

El gran elector es una obra circular, termina en el mismo lugar y hecho con el cual comienza: cuando Madero entra a Palacio nacional y da un beso al presidente en la mejilla, en cámara lenta y en silencio, para luego salir e integrarse a una manifestación en el Zócalo de la ciudad de México.

Al principio de la obra, *el presidente* ve al fantasma que Domínguez no percibe: es Madero, Francisco, “el apóstol de nuestra revolución” (1996: 68). Éste simplemente se levanta, besa al presidente y desaparece. Por el paso de los años y su visión irreal, *el presidente* dice: “Estamos condenados a que la vida de México la rondan los fantasmas, Domínguez. Como lo oyen. Gobernamos con ellos al lado” (1996: 69).

Los mochos, es la recreación de una posibilidad. José de León Toral habla a un supuesto tribunal que debe juzgarlo y le cuenta realmente lo sucedido en La bombilla. Él no mató al presidente electo Álvaro Obregón.

Toral relata las actividades que realizó horas antes del atentado; las torturas a las que fue sometido después en la inspección de la policía y su reencuentro con el general Obregón, vivo, quien sostiene la pistola con la que horas antes el aspirante fracasado a magnicida intentó cometer su crimen. La idea de los interrogadores y la del general, es saber quién está detrás del atentado, quién contrató a Toral —el cual únicamente dice: “Actué solo y me llamo Juan” (1996: 187)— para desaparecer al primer presidente postrevolucionario reelecto de México.

Solares recrea el conflicto interno de cada personaje, tomando los hechos reales de aquel juicio que duró de julio de 1928 a febrero del año siguiente cuando José de León Toral fue fusilado.

Nuestra obra es un monólogo que se realiza en un acto. El narrador es el mismo León Toral quien da: “La versión más cruda y realista” (1996: 183). En las primeras líneas y en las últimas, León Toral busca convencer al lector o espectador quien se transforma en el nuevo jurado que dictaminará sobre la otra versión de los hechos. El recurso estético es la función apelativa (Díaz Márquez, 1984: 239). El narrador tiene el poder, da su versión y no hay otra en este momento, el teatro se transforma, la lectura transforma; hay otra realidad frente al espectador-lector. Incluso aunque él mismo da voz a su antagonista, éste no existe por sí sólo, necesita del protagonista quien es testigo, narrador de su verdad.

En *Los mochos* se muestra a un Álvaro Obregón aislado por sus propios amigos en sus actitudes serviles. El general lo siente y lo vive hasta la crisis final del suicidio ficcionizado en esta obra.

De 1969, cuando Solares escribe su primera obra: el drama *El problema es otro*, a 1989 cuando publica su primer texto histórico, han pasado 20 años. Hay una madurez en el manejo de los géneros y, obviamente, una preocupación por acercarse al conocimiento histórico para que, en su combinación, mostrar una realidad del origen del estado mexicano el cual cuestiona y presenta con sus vicios. Son textos donde entran en juego elementos como el espiritismo y la reencarnación, además de presentarnos a personajes en toda su humanidad donde el peso de su papel en la historia los hace cargar un sentimiento de culpa. Ángeles, Madero, Obregón, Calles viven un aislamiento por este peso. Madero padece la incertidumbre sobre lo correcto de sus actos que afectan a toda una nación; mientras que Ángeles vive encerrado en el recuerdo del fracaso. Este es el juego de ficción y realidad. De historiografía y verosimilitud narrativa en la obra de Ignacio Solares.

Bibliografía

- Díaz Márquez, Luis. (1984). *Teoría del género literario*. Madrid: Partenón.
González, Alfonso. (10 de abril de 1993, noviembre de 1944). “Entrevista con Ignacio Solares”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*. Cuernavaca, Morelos: 112- 24.

- Güemes, César. (20 enero 1999). "Para conocer el árbol, un escritor tiene que andarse por las ramas". *La Jornada on the Web*: [http://serpiente.dgsca.unam.mx/jornada/1999/ene 99/990120/cultura.html](http://serpiente.dgsca.unam.mx/jornada/1999/ene%2099/990120/cultura.html)
- Jitrik, Noé. (1986). "De la historia a la escritura: predominios disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana". *The Historical Novel in Latin America: A Symposium*. (Ed. Daniel Balderston). Gaitherburg, USA: Hispamérica.
- Katz, Friederich. (1998). *Pancho Villa*. (Trad. Paloma Villegas). Vol. 2. México: Era.
- Krauze, Enrique. (1997). *Biografía del poder*. Barcelona: Tusquets.
- Licon, Sandra. (20 febrero 1999, 03 octubre 1999). "«Columbus es un símbolo de las relaciones entre México y Estados Unidos», piensa Ignacio Solares". *La crónica de hoy on the Web*. <http://unam.netgate.net/cronica/1996/oct96/03oct96/cul01.html>
- Márquez Rodríguez, Alexis. (julio- agosto 1991). "Raíces de la novela histórica". *Cuadernos americanos. Nueva época*: 32 – 49.
- Solares, Ignacio. (1996). *Columbus*. México: Alfaguara.
- . (1996). "El gran elector". *Teatro histórico*. México: Universidad Nacional Autónoma México.
- . (1996). "El Jefe Máximo". *Teatro histórico*. México: Universidad Nacional Autónoma México.
- . (1991). *La noche de Ángeles*. México: Diana.
- . (1996). "Los Mochos". *Teatro histórico*. México: Universidad Nacional Autónoma México.
- . (1989). *Madero, el otro*. México: Joaquín Mortiz.