

ANA ROSA DOMENELLA AMADIO

LA NARRATIVA DE JORGE IBARQUENGOITIA

Análisis de Los relámpagos de agosto
y La ley de Herodes

Tesis para optar al grado de Doctor en
Literatura Hispánica

A Piño, siempre...

por su cariño, apoyo y sentido del humor.

A Regina y Alfredo, mis padres,

por ser como son.

quiero expresar mi especial agradecimiento a la querida amiga y asesora Yvette Jiménez de Báez, por su generosa dedicación y consecuente esfuerzo por sistematizar mi caos.

A la profesora María Luisa Cresta de Leguizamón quien me inició en el estudio de la literatura mexicana y siempre animó mis proyectos.

A mis compañeras del seminario "Literatura y Sociedad": Edith Negrín, Diana Morán, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Aralia López González, por sus valiosos comentarios y solidario apoyo.

A Nuni Meldonado por su preciosa ayuda, y a los demás amigos que escucharon mis dudas y me alentaron en este largo proceso.

Í N D I C E

1.0	Introducción	1
2.0	Análisis de <u>Los relámpagos de agosto</u>	14
2.1.	Descripción preliminar	14
2.2.	Red actancial	15
2.3.	Tiempo-espacio	44
2.4.	Intertextualidad	69
3.0	Análisis de <u>La ley de Herodes</u>	116
3.1.	El narrador actante y el narrador ironista	116
3.2.	"La ley de Herodes". Descripción preliminar	118
3.2.1.	Red actancial	119
3.2.2.	Tiempo-espacio	124
3.3.	"La mujer que no". Descripción preliminar	131
3.3.1.	Red actancial	131
3.3.2.	Tiempo-espacio	139
3.4.	"What became of Pampa Hash?", Descripción preliminar	145
3.4.1.	Red actancial	145
3.4.2.	Tiempo-espacio	155
3.5.	"Cuento del canario, las pinzas y los tres muertos". Descripción preliminar	161
3.5.1.	Red actancial	162
3.5.2.	Tiempo-espacio	169
3.6	Intertextualidad	174
4.0	Conclusiones	204

1.0. INTRODUCCIÓN

1.0 Introducción.

Jorge Ibarquengoitia, nacido en Guanajuato en 1928, es fundamentalmente autor de obras narrativas, pero se inició como autor dramático. Durante una década (desde mediados de los cincuenta a mediados de los sesenta), escribió teatro, y sus obras fueron representadas, incluidas en antologías del género o permanecieron inéditas. Las publicadas son: "Susana y los jóvenes", escrita en 1953 y publicada en 1958; "Ante varias esfingas" (1960); El atentado (1978, Premio Casa de las Américas, 1963); Clotilde, El viño y el pájaro (1964) y "La conspiración vendida", escrita para conmemorar el Sesquicentenario de la Independencia (Premio Ciudad de México, 1965).

A principios de los sesenta comienza a escribir novelas y cuentos y hasta la fecha ha publicado: Los relámpagos de agosto (1964), su primer novela, que recibe el Premio Casa de las Américas en el mismo año; un volumen de cuentos titulados La ley de Herodes (1967) y cuatro novelas más: Mata al León (1969), Estas ruinas que ves (Premio internacional de Novela México, 1974), Las sueltas (1977), y por último, Dos crímenes (1979) y Los pasos de López (1981).

Junto a estas obras de "ficción" publica dos volúmenes con artículos seleccionados de su labor periodística: Sálvese quien pueda (1965) y Visjes en la América ignota (1972).

Todos sus libros -aún los periodísticos- presentan una peculiaridad que me interesa destacar: son gozosamente divertidos. Este hecho ha llevado a comentaristas y reseñistas de su obra a clasificarlo como humorista.

Jorge Ibarquengoitia no está de acuerdo, y en más de una entrevista ha protestado enérgicamente diciendo: "¡Yo no soy un humorista!"; o afirmando que no le interesa en lo más mínimo hacer reír a la gente. Incluso sostiene que le parecen patéticas las personas que siempre están pensando en hacer un chiste afectista.

El lector de la obra de Ibarquengoitia intuye que hay algo más, subyacente en esa escritura aparentemente despreocupada y lúdica. Si bien puede quedarse en un primer nivel del texto y reírse de las malhadadas aventuras de un general revolucionario (Los relámpagos de agosto), con las aventuras autobiográficas de un joven clasicista (La ley de Mercedes), o con las grotescas proyecciones sensacionalistas del "caso Pequiánchis" (Las muertas), también puede profundizar en su lectura y notar que la obra de Ibarquengoitia responde a una peculiar visión crítica del mundo. Visión que elige un "tono menor", antitrágico y mordaz, que sirve para desenmascarar las solenes mentiras históricas y los falsos patetismos sentimentales.

Esto ocurre porque en el campo genérico de lo cómico¹ hay una amplia gama de matices y diferencias. Jorge Ibarquengoitia, más que la fugacidad del chiste o la risueña simpatía del humor, elige el camino reticente, intelectual y cómplice de la ironía.

1

Utilizo aquí lo cómico en un sentido amplio y relacionado con la risa; como opuesto a lo trágico, que se vincula con el llanto. Lo cómico como género y como arte en general, supone una voluntad de hacer reír y comprende el conjunto de técnicas empleadas con tal fin en diversos lenguajes (literario, pictórico, musical, etc.).

Marcos Victoria dice que lo cómico es "no tomar algo en serio, una desvalorización" (Ensayo preliminar sobre lo cómico, Losada, Buenos Aires, 1941, p. 61). Es en este aspecto de "no tomar en serio", que lo cómico establece una distancia crítica frente a todos los aspectos de la realidad. Tomando así lo cómico, en sentido amplio, incluye otras manifestaciones como el humor, la ironía y el chiste.

El autor representa, en este aspecto, una modalidad atípica dentro de la narrativa mexicana contemporánea. Es por esa razón que me ha interesado trabajar su obra, con el fin de analizar los recursos de los que se vale esa escritura y, a partir de éstos, establecer sus interrelaciones con el contexto histórico y socio-cultural en que se produce.

Me importa, pues, analizar detalladamente el corpus seleccionado para determinar la visión de mundo dominante en dichos textos (digo dominante y, por lo tanto, supongo que es plural y no unívoca) y establecer, posteriormente, su inscripción ideológica extratextual².

La visión de mundo dominante se extiende, entonces, como un puente entre las ideologías operantes en el texto y las del contexto histórico y socio-cultural; y puede relacionarse, aunque no necesariamente identificarse, con la ideología del propio autor. Esto ocurre porque la ideología presenta siempre una autonomía relativa.

Para realizar mi trabajo he utilizado nociones amplias y flexibles que me han permitido un desbrozamiento casi exhaustivo, y un estudio suficientemente integral de los textos. Estas nociones centrales son: red actancial, tiempo-espacio e intertextualidad. Las considero pertinentes porque tienen un valor teórico e instrumental adecuado a los propósitos de mi investigación.

2

Al hablar de ideología me atengo a la conceptualización de Adolfo Sánchez Vázquez que la define como: "a) Un conjunto de ideas acerca del mundo y de la sociedad que b) responde a intereses, aspiraciones o ideales de una clase social dada y que c) guía un comportamiento práctico de los hombres acorde con esos intereses, aspiraciones o ideales" ("La ideología de la neutralidad ideológica en las Ciencias Sociales", en La filosofía y las ciencias sociales, Grijalbo, México, 1976, p. 293).

El modo de actuar de los actantes me importa en cuanto a su funcionalidad e interrelación, que designo como red actancial; la temporalización y la espacialidad, operantes en el texto, son canales propicios para aprehender el modo en que la historia y la sociedad ingresan en la obra; por último, en los textos literarios se establecen relaciones con diversos tipos de escritura o registros culturales, los que entran, transformados, a la nueva obra de ficción; fenómeno que designo como intertextualidad.

Como en mi trabajo las tres nociones centrales tienen un alcance básicamente operacional, resumiré en esta introducción el modo como las utilizo, así como sus alcances y limitaciones.

1.1. Red actancial. El narrador y el metanarrador.

Las interrelaciones que se establecen entre el narrador -o los narradores- y los actantes ponen en juego distintos modos de narrar y constituyen funciones interrelacionadas, a su vez, por los aspectos temporales y espaciales.

Dentro de la red actancial distingo, por su función e importancia, al narrador, que, en los textos analizados, también actúa y por lo tanto es un narrador actante en primera persona. Este narrador actante se distingue, además, de un metanarrador (en el caso de la novela) y de un narrador ironista (en el caso de los cuentos).

Utilizo en el análisis el término metanarrador para referirme a la conciencia dominante que subordina al narrador y a los demás integrantes de la red actancial a un nivel secundario (subordinado). Opto por metanarrador a cambio de "autor implícito" (que resulta ser un alter ego literario del autor real, en términos de Wayne Booth),³ porque -como dice Yvette Jiménez de Báez- "si bien el autor no impor-

ta en tanto tal en los términos intrínsecos de la narración⁷, teóricamente es mejor hablar de una instancia metodológica intermedia entre éste y el texto producido, que religa y explica todas las posibles modalidades de enunciación en el texto⁴.

Elijo, pues, metanarrador para hacer hincapié en su manejo de los hilos de la narración, más que en la noción de procedencia o autoría. El autor -como productor real del texto- será retomado en ciertos momentos del análisis que ameriten su inclusión (por ejemplo, en el "texto biográfico" que concluyo en la intertextualidad de La ley de Herodes, por tratarse de anécdotas autobiográficas) y en las conclusiones finales, en relación con la inscripción ideológica de la obra.

Este metanarrador es el "verdadero sujeto de la enunciación" en Los relámpagos de agosto, y se convierte en narrador ironista, en los relatos de La ley de Herodes.

1.1.1. Actante.

En el análisis utilizo al término actante para evitar posibles confusiones y superposiciones que la noción de "personaje" genera por su relación con diversas categorías (por ejemplo con "persona viviente")⁵.

3 Cf. Wayne Booth, "All authors should be objective", en The rhetoric of fiction, The University of Chicago Press, Chicago, 1975, pp. 67-86)

4 Ivette Jiménez de Báez, "Apuntes metodológicos del proyecto 'La narrativa mexicana contemporánea. Literatura y sociedad'", en La narrativa de José Emilio Pacheco, El Colegio de México, México, 1979, pp. 9-10).

5 Para la noción de "personaje" y sus relaciones con otras catego-

En mi trabajo me interesa señalar las funciones principales de su actividad y de su caracterización; pero, importa también otros aspectos semánticos que contribuyen a precisar el sentido que adquiere dentro del texto, por lo que no basta establecer sólo las funciones y sus interrelaciones.

El término actante, que Greimas toma de Tesnière -me resulta apropiado por tratarse de un tecnicismo relativamente neutro (si ello es posible), cuyo empleo no me obliga, sin embargo, a una adhesión ortodoxa al esquema entre actante y actor que Greimas propone para designar la función que se cumple en una entidad narrativa (actor) de la que se cumple dentro de un corpus mayor y que corresponde a una clase de función (actante)⁶. Actor es una palabra tradicionalmente ligada al teatro, que prefiero reservar para el análisis de ese tipo de textos. Tanto más en el caso de Jorge Ibarquengoitia que es también autor dramático.

Utilizaré actante distinguiéndolo por el discurso que asume dentro de un texto determinado (cuento o novela) y también por la capacidad para asociarse o agruparse con discursos funcionalmente afines, en una especie de abstracción generalizante; ello me permite unir distintos actantes singulares en uno (único y plural al mismo tiempo) cuando cumple una misma función básica dentro de la narración.

Por último, las interrelaciones que se establecen, dentro del tex-

rias, así como su tratamiento desde distintas corrientes teóricas, remito a la síntesis crítica que realizan Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov en el Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Gredos, Madrid, 1973, s.v.

Cf. A.J. Greimas, "Reflexiones acerca de los modelos actanciales", en Semántica estructural, Gredos, Madrid, 1973, pp. 263-293.

to, entre los discursos de los distintos actantes, conforman lo que llamo red actancial y remiten al punto de vista dominante.

1.2. Tiempo-espacio:

A pesar de que toda noción espacial implica una temporalización, y que en el texto literario el espacio textual y el sentido del espacio están condicionados por la temporalidad asumida en la enunciación, existen marcas temporales y espaciales específicas que manejaré por separado dentro del análisis, por requerimientos meramente operativos.

La noción de tiempo trata de las relaciones temporales que surgen entre la narración, como producción textual, y la historia narrada. En el análisis deslindaré entre un tiempo de la historia, entendido como sucesión de acontecimientos que son objeto de la narración y están íntimamente relacionados con el accionar de los actantes; y un tiempo del discurso, o de la escritura, referido al trabajo específico del texto en relación con el acto de narrar o de escribir como proceso productivo. En el tiempo de la historia analizaré, tanto el orden (cronológico o sucesivo) en que se desarrollan los acontecimientos narrados, como las vinculaciones con el tiempo histórico extratextual por ejemplo, el levantamiento "escobarista" de 1929 en el caso de Los relámpagos de agosto). Dentro del tiempo del discurso tendré en cuenta aspectos como la duración y el ritmo de la narración y sus desfases con el tiempo de la historia.

La espacialización se ordena conforme a los hilos temporales dominantes en el texto. En el análisis distinguiré un espacio vinculado con los acontecimientos narrados, que suele presentarse como escenografías, y un espacio textual directamente conectado con la producción del texto.

En el primero destacaré, por ejemplo, los espacios relacionados con

la propiedad o el poder (en tanto "propios o ajenos", "legítimos o ilegítimos", etc). En el segundo caso tendré en cuenta las marcas textuales específicas y significativas (división en capítulos, introducción de otros textos resaltados tipográficamente, etc).

1.3. Intertextualidad.

La intertextualidad es, a mi parecer, la menos decantada, teóricamente, de las nociones aquí planteadas. Su empleo -a veces profuso o vago- se encuentra aún en proceso de discusión; esto ocurre, quizás, porque su uso es relativamente reciente, ya que la crítica tradicional sólo veía este aspecto como un problema de "influencias" o de "fuentes" externas a la obra.

Por mi parte utilizo intertextualidad como un principio dinámico que ve a todo texto como absorción y transformación de otros, o, en palabras de quién acuñó el término -Julia Kristeva- "intertextualidad designa esa transposición de un sistema, o de varios sistemas de signos, en otro"⁷.

Esta "transposición" no se realiza como simple yuxtaposición de los otros "sistemas de signos" (otros tipos de escritura o registros culturales), sino jerarquizándolos según el sentido que propone el nuevo texto que los asimila y los transforma. Por tal razón esa incorporación suele darse -como afirma acertadamente Laurent Jenny- a partir de "un texto centralizador que conserve el liderazgo del sentido"⁸.

⁷ Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, Seuil, Paris, 1974, p. 59.

⁸ Laurent Jenny, en su artículo "La stratégie de la forme", (Poétique, núm. 27, 1976), realiza un valioso aporte sobre los alcances, limitaciones y posibilidades que ofrece el concepto de intertextualidad dentro de la actual etapa de la investigación

Por lo tanto, todo texto literario se funda como un "tejido de diferencias" con y respecto a otros textos precedentes, coetáneos, del mismo o de diversos géneros, en una especie de diálogo cara a cara que incluye, transforma y transgrede a los otros. Este peculiar trabajo transformador se realiza no sólo con textos ajenos y más o menos lejanos, sino también con la propia producción del autor; de modo que en el análisis intertextual tendré en cuenta la procedencia y la manera en que esos "otros" textos entran a formar parte de la novela o los cuentos seleccionados, y cómo se organizan a partir de un sentido dominante operando a nivel del lenguaje.

También destacaré el grado de incidencia -y la mayor o menor explicitación- con que aparecen los textos en el tejido intertextual, ya que en el nexo puede ser casi transparente (como es el caso del trabajo paródico con las "memorias" castrenses en Los relámpagos de agosto), o soterrado, a manera de huella mnésica (en el caso de la relación con la picaresca o con ciertos núcleos psicoanalíticos que organizan otro nivel de sentido).

Finalmente, quiero subrayar que estas tres calas (red espacial, tiempo-espacio e intertextualidad) están dadas en un juego de interrelaciones dinámicas dentro del tejido de la narración.

1.4. El proceso de la investigación.

literaria. También plantea los riesgos de una banalización o ampliación excesivas del término. Para dicho autor "l'inter-textualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens" (ob. cit., p. 262).

El trabajo de Jenny, por hacer hincapié en los textos que ingresan intertextualmente, subraya que uno de ellos es el que conseguirá siempre el liderazgo del sentido. Por mi parte, le doy mayor importancia al nuevo texto que los absorbe, transformándolos Y, por lo tanto, insisto en destacar allí el "liderazgo de sentido" más que en los otros textos que lo alimentan.

Quiero dejar constancia, en esta introducción, de ciertos pasos dados en el proceso de mi investigación. Primero realicé una lectura detenida y cronológica de toda la producción de Jorge Ibarquengoitia para captarla como totalidad y, desde allí, elegir el corpus para el análisis.

Después de esa lectura, que realicé teniendo en cuenta las nociones críticas ya expuestas, tuve la certeza de que su peculiar manejo de los temas históricos y autobiográficos respondían a una perspectiva no tanto humorística -como indicaba la crítica consultada- sino específicamente irónica.

Esa certeza, producto de la primera etapa de análisis antes apuntada, me permitió elaborar la siguiente hipótesis de trabajo: es la ironía, como "visión de mundo" y como principio literario, la que da a la obra de Ibarquengoitia su coherencia y singularidad. Por lo tanto tiene un carácter dominante e integrador en su escritura.

Esta ironía dominante -como "visión de mundo"-tiene la peculiaridad de presentar la realidad desde los ángulos menos propicios o más soslayados, y le permite al autor ejercer una aguda y original crítica social que se escuda en un tono ligero y burlón.

Por otra parte, esta ironía dominante construye un tipo de escritura particular -ágil, convincente- basado en ciertas marcas no muy evidentes en el primer abordaje, y que tiene la particularidad suplementaria de exigirle al lector una activa participación.

Junto a esa característica dominante, fui descubriendo otras menores (subordinadas al discurso irónico) pero también significativas para lograr una interpretación global de su obra.

La aparición de este núcleo de sentido (la ironía dominante) me

llevó a la necesaria investigación de la ironía desde distintos enfoques y desde diversas corrientes teóricas (filosófica, sociológica, retórica, estilística y psicoanalítica), y me planteé la necesidad de considerar las relaciones y diferencias entre otros conceptos afines o cercanos, tales como lo cómico o el humor⁹. Esta investigación la fui realizando de manera paralela, y a la vez confluyente, con el análisis de los textos.

9

El texto del cual partí para mi largo y laborioso camino exploratorio, fue, obviamente, el muy citado y básico ensayo de Henri Bergson, Le rire. Essai sur la signification du comique (1899). Luego vinieron lecturas disímiles y no siempre ordenadas ya que, como suele ocurrir en estos casos, una cita o un problema a resolver me llevaba a saltar de un filósofo a un crítico literario; de un enfoque retórico a un análisis psicoanalítico. De todos modos, trataré de ordenar los autores y títulos que me fueron más reveladores o útiles y olvidaré los que deseché por distintos motivos. Seguramente, dentro de las bibliografías sobre el tema, los lectores iniciados encontrarán lagunas que no deberán interpretar como formando parte de los "desechados", sino causadas por las limitaciones de mi investigación que fue -como ya he dicho- exploratoria, no exhaustiva, pero sí suficiente para sustentar mi trabajo. Otro "clásico" consultado fue Luigi Pirandello (L'Umericano, 1908) quién, al igual que Bergson, parte de una perspectiva filosófica para analizar lo cómico, o el humor respectivamente, como una capacidad vital del individuo, o sea, como "un arte de existir". También consulté el ensayo de Marcos Victoria: Ensayo preliminar sobre lo cómico (1941). En esta misma línea de análisis, pero enfocado al problema específico de la ironía, me fue de gran utilidad y de atractiva lectura, el ensayo de Vladimir Jankólovitch (discípulo de Bergson): L'ironie (1936). Otro trabajo sobre el humor que fue muy esclarecedor para mi trabajo es un texto de divulgación de R. Escarpit: L'Humour (1960). En la línea de la sociología de la cultura consulté el apasionante trabajo de Mijail Bajtin sobre la obra de Rabelais: La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento (1965). En la línea psicoanalítica otro "clásico" imposible de obviar -Sigmund Freud- es su muy documentado y sugerente trabajo: El chiste y su relación con el inconsciente (1906) y otros ensayos, no tan afortunados como el del maestro, que intentan aplicar dichos principios a la obra literaria, por ejemplo, el de Charles Mauron: Psychocritique du genre comique (1964), aplicado al análisis de Aristófanes, Plauto, Terencio y Molière. Dentro de la perspectiva retórica y literaria de la ironía -muy en boga en los últimos años- he trabajado el libro de Wayne Booth: A rhetoric of irony (1974), del que parten la mayoría de los artículos posteriormente publicados por la revista Poétique

En la tesis trabajo la ironía tanto desde una perspectiva semiántica, como desde una perspectiva formal, interrelacionándolas. Sus características así como los deslindes respecto a términos afines, los iré dando, a lo largo de la exposición, cuando lo considere pertinente, ya que privilegio el análisis textual por sobre la especulación teórica. Es, entonces, en el desbrozamiento detallado de los elementos que estructuran y dan sentido a los textos, que mi hipótesis inicial será comprobada, retaceada o rebasada.

Del conjunto de la producción de Jorge Ibarquengoitia he seleccionado como material de análisis los dos primeros textos narrativos (Los relámpagos de agosto y La ley de Herodes), por considerarlos básicos para la caracterización de la totalidad de su escritura.

Los relámpagos de agosto es importante por tratar un acontecimiento fundamental en la historia contemporánea de México (La Revolución de 1910) de un modo totalmente atípico. Alejada de la visión apocalíptica o admonitoria, la novela opta por una crítica desmitificadora que establece una ruptura o enfrentamiento con toda la tradición literaria sobre la Revolución Mexicana. Esta novela, que el autor clasifica como "La comedia de la Revolución Mexicana" inicia, además, en la obra de Jorge Ibarquengoitia, la línea de textos basados en materiales documentales -en este caso los libros de "memorias" de los generales revolucionarios-, línea que será una constante en su

Esta publicación le dedicó un número íntegro al tema de la ironía (núm. 36, 1978), incluyendo textos tan antiguos como el de Vossius (siglo XVIII) y tan recientes como la excelente síntesis que sobre otros autores realiza D.C. Muecke en su artículo: "Analysis de l'ironie". Del mismo volumen he utilizado en mi análisis el artículo de D. Sperber y D. Wilson: "Les ironies comme mentions" y el de L. Hutcheon "Ironie et parodie: stratégie et structure". En la misma publicación, pero en un número posterior, ha sido fundamental para mi investigación el artículo de C. Kebrat Orecchioni: "L'ironie comme..."

producción posterior.

Otra vertiente importante en su obra está representada por el volumen de cuentos La ley de Herodes, cuyo material no es documental, sino autobiográfico. Temáticamente, los cuentos que integran dicho volumen pueden agruparse en tres bloques que tienen como centro a un narrador autoirónico en primera persona. Los bloques temáticos son los siguientes: 1) la problemática del protagonista frente al sujeto deseado -el otro- en el terreno amoroso; 2) los conflictos del protagonista con el grupo -los otros- (enfrentamientos generacionales y socio culturales); 3) la inseguridad del mismo narrador, ya no en oposición a otros sujetos, sino al objeto de su propiedad, representado concretamente en la casa.

De La ley de Herodes trabajo en detalle cuatro relatos que considero los más logrados y representativos de cada uno de los grupos mencionados: "La mujer que no" y "What became of Pampa Hash?", porque representan dos facetas complementarias de la aventura amorosa; "La ley de Herodes", que ejemplifica al segundo grupo temático; y el "Cuento del canario, las pinzas y los tres muertos", que representa el tercero.

de estudios me fue de utilidad el prolijo inventario sobre recursos estilísticos de la ironía realizado por H. Novais Paiva: Contribuição para uma estilística da ironia (1961).

2.0. ANÁLISIS DE LOS RELÁMPAGOS DE AGOSTO

2.1. Descripción preliminar.

Los relámpagos de agosto presenta una división tradicional -como la mayoría de los cuentos de La ley de Herodes- en tres partes: una presentación (I), un desarrollo (II) y una conclusión (III).

En el circuito de comunicación interna de la obra aparecen dos narradores (cf. 1.1.) que a su vez son emisores de dos tipos de discursos: el narrador protagonista General José Guadalupe Arroyo que presenta sus "memorias", y otro narrador designado por el primero como "Jorge Ibarquengoitia, un individuo que se dice escritor mexicano", que organiza el texto global y representa la visión dominante del metanarrador quien, por supuesto, se encuentra fuera del relato. También se distinguen dos destinatarios internos: uno explícito (Matilde, esposa del narrador J.G.A.), a quien se dedican las "memorias", y otro implícito en el prólogo del narrador protagonista, que corresponde a un lector "contemporáneo" de J.G.A., que leerá dichas memorias.

Desde la presentación surgen las líneas fundamentales que conformarán la red actancial, así como los hilos principales que urdirán el tejido intertextual. Este se constituirá a partir de la visión irónica que parodia las memorias castrenses, en tanto género literario y en tanto fuente histórica. La parodia pone, pues en juego la literatura y la historia.

Aparecen, además, marcas o huellas, atenuadas, de otras escrituras (como la picaresca) transformadas todas por el tamiz ironizador dominante.

Es importante señalar en esta presentación que a pesar de la división prima facie en tres partes (cf. supra), que también está presente en el desdoblamiento de los narradores en un metanarrador (extratextual) y dos narradores (intratextuales), predomina en la novela una estructura binaria basada en los dos narradores intratextuales con sus respectivos puntos de vista: el autobiográfico de J.G.A. y el histórico de J.I.. Esta binaridad se subraya en la conformación interna de las tres partes: la I se divide en dedicatoria y prólogo; la II en veinte capítulos organizados a través de los núcleos narrativos ("el robo de la pistola" y "el robo del reloj"); y la III en epílogo y "Nota explicativa".

2.2. Red actancial

2.2.1. Los dos narradores y el punto de vista dominante:

La víctima y el ironista.

Inició el análisis de LRA destacando la función que cumplen el metanarrador y los narradores por considerarlo de importancia básica para la estructura de la novela y para su interpretación.

En el circuito de comunicación interna de la obra aparecen dos emisores o narradores: el protagonista José Guadalupe Arroyo (JG.A.), a cuyo cargo está la mayor parte de LRA (la dedicatoria, el prólogo, los veinte capítulos de las memorias y el epílogo); y otro, presentado por el primero en el prólogo como "Jorge Ibarguengoitia" (J.I.), a quien responsabiliza del título. J.G.A. se asume, tácitamente, como "personaje" de J.I. y le adjudica a éste nombre, profesión y nacionalidad J.I. tiene también a su cargo la "Nota explicativa" final, escrita en tercera persona,

y que pretende tener la "objetividad" (siempre relativa) de un discurso histórico. Es decir, que J.G.A. expresa, en primera persona, la ficción autobiográfica que constituye sus "memorias"; mientras que J.I. expone, en tercera persona, su peculiar visión de un período de la historia de México. Esta visión se da a través de un recuento de militares y políticos reales, en términos históricos, que no incluye ni al general J.G.A., ni a los demás integrantes de la red actancial en la parte principal de la novela.

J.G.A. es el narrador protagonista, mientras que J.I. es un narrador privilegiado, a pesar de su escasa participación a nivel explícito, porque representa el punto de vista del metanarrador, esa "conciencia dominante" que subordina a los narradores y a los demás integrantes de la red actancial a un nivel secundario (cf. I.I.), y que se encuentra fuera del texto. Este metanarrador es el responsable de la visión dominante en la novela, visión que se manifiesta mediante un distanciamiento valorativo, hipercrítico y una actitud de superioridad frente a los hechos narrados.

Las características mencionadas antes me llevan a calificar la visión dominante como irónica. En una primera aproximación, entiendo por ironía el contraste "transparente" (y en la transparencia está su radical oposición con la mentira) entre el sentido literal y manifiesto de los enunciados y el sentido latente o derivado¹⁰. En un enunciado o texto irónico este segundo sen-

¹⁰

Sobre este punto, v. el artículo de Beda Allemann "De l'ironie en tant que principe littéraire" (1978), traducido del

tido es el correcto y está privilegiado frente al primero -el literal- que resulta degradado por no ser pertinente para el "verdadero sujeto de la narración": el metanarrador, instancia disimulada tras el texto, que juzga, evalúa y es en definitiva el responsable de la "visión irónica"¹¹.

En LRA el metanarrador se desdobra dentro del texto, como dije, en un narrador protagonista (el General J.G.A.) al que se le imputa, tanto el enunciado literal de las memorias, como el ridículo inherente al mismo, y en un narrador secundario - J.I.- que representa la visión dominante del "verdadero sujeto de la enunciación", o sea, que es responsable del distanciamiento iró-

alemán en Poétique, núm. 36 (1978), 385-389. Aleman plantea la necesidad de tratar el problema de la ironía, no como la actitud que asume el autor, sino como "fenómeno del estilo literario". Luego de un claro resumen de las dos formas históricas en que se ha enfocado el problema (la ironía clásica o socrática y la ironía romántica), el autor deslinda algunos aspectos que suelen relacionarse, tangencialmente, con la ironía. Por ejemplo, la mentifa. Mientras el ironista es aquél que "dice lo contrario de lo que piensa o que disimula con palabras distintas su pensamiento", el mentiroso quiere engañar a su auditorio o al lector. A diferencia del mentiroso, el ironista provee las pistas -mínimas, pero suficientes- para que el receptor comprenda que el significado correcto del mensaje es otro. Por eso este autor concluye que en la ironía existe una oposición transparente entre lo que se dice literalmente y lo que verdaderamente se dice. De ahí que la ironía se coloque como una de las figuras de "expresión por oposición" o como "inversión semántica".

11

La ironía remite, necesariamente, a una intencionalidad del autor que, como tal, no interesa en el análisis, pero sí interesa la instancia metodológica intermedia entre el autor y el texto producido (cf. 1.0), o sea el metanarrador. Es necesario marcar esta intencionalidad porque la ironía supone un desnivel entre lo que se enuncia (por ejemplo, lo que dice de sí mismo J.G.A.) y lo que debe entenderse, o mejor, lo que se supone que debe entenderse, a partir de ciertas señales textuales o de ciertos presupuestos contextuales. De ahí que la ironía sea vista también como "un enunciado no asumido" (Tzvetan Todorov, curso sobre "El sin-

nico y la burla.

El distanciamiento frente al contenido literal de los enunciados facilitará el desdoblamiento en los dos narradores, correlativo al desdoblamiento semántico que presenta la ironía como situada entre un sentido literal y manifiesto y otro latente y derivado.

Este desdoblamiento está presente desde el propio título de la novela, y se percibe a partir del comentario que el narrador J.G.A. hace en el prólogo de sus "memorias":

Nunca se hubiera atrevido a escribir estas memorias... y menos intitularlas Los relámpagos de agosto (título que me parece verdaderamente soez). El único responsable del libro y del título es Jorge Ibarquengotia, un individuo que se dice escritor mexicano (p. 9).

Aquí se plantea un acertijo para el lector virtual que es a la vez un "guiño" o pista irónica¹². ¿Por qué se clasifica

bolismo textual", El Colegio de México, 1978). Esta característica de la ironía de renunciar a expresarse de un modo directo para optar por un modo indirecto u oblicuo exige, por parte del que ironiza, un trabajo extra en la codificación del enunciado (proponerlo y, al mismo tiempo, denunciarlo como falaz), y por parte del lector, un trabajo suplementario en su interpretación (porque se debe identificar el significado literal, percibir la impostura y buscar el significado implícito que se percibe como el correcto).

12

Wayne Booth dice en A rhetoric of irony, (cf. p. 53) que leer ironía es, en cierta medida, como traducir y como escudriñar detrás de las marcas superficiales del texto. Además, señala que la ironía particulariza o intensifica la participación del lector. Para Booth, dos de los "guiños de complicidad" que puede sugerir el texto, se localizan en los errores deliberados que se hacen en el uso de algunas expresiones populares. Estas dos posibles pistas irónicas pueden ejemplificar el caso de títulos como La ley de Herodes y Los relámpagos de agosto.

de "soez" un título cuyo sentido inmediato es su carácter efímero (como lo fue la rebelión que narra)? Lo oculto tras la disculpa es un dicho popular fragmentado. En el ámbito rural guanajuatense se dice: "viene como los relámpagos de agosto, pendejeando por el sur", lo que responde a un hecho meteorológico, porque las lluvias en esa región llegan por el norte, y por lo tanto es inútil que relampaguee por el sur.

Al narrador J.G.A. el título le parece "soez" porque su forma de escribir es "formal" y "pudorosa"¹³, en oposición al narrador J.I. que se toma libertades burlonas con el lenguaje, instalado en un sitio de superioridad. El protagonista no advierte que el título "Los relámpagos de agosto" lo retrata a él, y no lo percibe porque es el blanco irónico o víctima del metanarrador, que es el "verdadero sujeto de la enunciación", y se oculta, desdoblándose en el narrador J.I.¹⁴.

13 "Me parece un rasgo muy simpático del general que en lugar de decir como se dice vulgarmente: 'me mandó a la mierda', diga 'a las heces fecales'. Pienso que el general no escribe como un escritor... no puede decirlo porque es demasiado fuerte... el señor, evidentemente, es un mal escritor" (Declaraciones de Jorge Ibarquengoitia a Margarita García Flores, en *Cartas marcadas*, Difusión cultural, UNAM, México, 1979, p.193.

14 La estructura actancial mínima que subyace en un enunciado o texto irónico está compuesta por tres sujetos: el emisor del enunciado irónico, la víctima o blanco de ataque y el destinatario o lector que actúa como testigo y cómplice de la agresión o de la burla. Esta estructura básica (que puede ampliarse, desdoblarse o confundirse sincréticamente) plantea un peculiar tipo de comunicación que acentúa el trabajo interpretativo.

Queda implícito, además, que J.G.A. conoce el dicho popular (el hecho es congruente con su provincialismo) y por eso le parece inadecuado para intitular sus memorias, pero como adjudica la autoría a otro, sólo deja constancia de su reprobación calificándolo de "soez". Además, al tomarse a sí mismo y a su biografía en serio, no tiene la distancia crítica necesaria como para comprender la burla implícita. En cambio, el metanarrador -dueño del discurso histórico- sabe que los que detentaron el poder en la Revolución Mexicana llegaron por el norte (principalmente de Sonora), como las lluvias y los perdedores por el sur (particularmente de Morelos). El fracasado levantamiento militar en que participa el general (que en la perspectiva histórica extratextual corresponde a la rebelión "escobarista" de 1929) se inicia en una fiesta realizada en Cuernavaca, Morelos, en el marco de una campaña electoral.

El dicho sugerido por el título se aplica, además, a todas las acciones inútiles que realiza J.G.A. a lo largo de sus "memorias"

Los destinatarios del relato de su vida política -incluidos en el circuito de comunicación interna del texto- adoptan una doble perspectiva. Por una parte, Matilde y el protagonista asumen con entusiasmo y credulidad el sentido literal de las memorias, y por lo tanto, también, el de todos los enunciados percibidos desde fuera del texto como irónicos. Por otra parte, el narrador J.G.A. se dirige a un lector virtual a quien escoge como aliado y a quien da su versión de los hechos para desautorizar otras versiones ("Las memorias del Gordo Artajo... las declaraciones del malagradecido de

Germán Trenza... y la Nefasta Leyenda que acerca de la Revolución del Veintinueve tejió... el desgraciado de Vidal Sánchez").

Pero si el narrador protagonista (J.G.A.) propone sus destinatarios, también el metanarrador apela a un destinatario o lector que puede plantearse como "ideal": aquél que puede desentrañar correctamente el significado latente del texto. Este lector, si capta el texto como irónico desde el primer momento (como debe ocurrir en este tipo de enunciados)¹⁵ no puede ser aliado de J.G.A. sino cómplice del "verdadero sujeto de la enunciación" que maneja los hilos de la narración, compartiendo con él su sitial superior y su papel de ironista. Pero si se trata de un lector "ingenuo", que toma literalmente las memorias, como lo hace el propio protagonista, pasaría a ser víctima del metanarrador y no su cómplice. Sin embargo, sería erróneo plantear que a J.G.A. sólo le corresponde el papel de víctima dentro de la red actancial irónica (cf. nota 14), ya que a su vez él se burla de los enunciados de otros actantes secundarios y por lo tanto se distancia de ellos críticamente.

La novela presenta, pues, una peculiar dinámica actancial que juega con distintos puntos de vista que tienen como polos visibles a una "víctima" -o víctimas- y a un "ironista" o ironistas, contando siempre con la complicidad del lector para captarlo de ese modo.

En este juego de puntos de vista está presente la ironía como una contradicción, ya no entre lo que dice y piensa el narra-

¹⁵ Beda Allemann dice: "Devant un texte ironique, cette question se pose d'une façon tout à fait particulière et pressante: comment pouvons-nous comprendre correctement (c'est-à-dire

dor protagonista, sino entre lo que dice y piensa ese narrador protagonista y aquello que piensa -sin decirlo explícitamente- el metanarrador.

El Prólogo (I) presenta en sí un circuito de comunicación que incluye un emisor, un mensaje y un destinatario¹⁶, que facilitará la comprensión de las "memorias" (parte II) por ser fiel a la ficción autobiográfica y coherente con ella.

Desde dicho prólogo -que forma una unidad orgánica con la novela- se destaca el punto de vista en primera persona del protagonista. Se trata de una mirada angosta y subjetiva, pero adecuada al tipo de narrador porque como dice León Surmelian: "first person is better for the sinner than the saint"¹⁷. El -

comme ironique) un texte ironique, sans l' avoir déjà comprise de prime abord comme ironique" (ob. cit., p. 392).
El subrayado es mío).

16 Según el estudio de Alberto Porqueras, El prólogo como género literario (Madrid, C.S.I.C., 1957) la generalidad de los prólogos literarios en prosa tiene una división tripartita que incluye: a) el narrador que lo firma, b) un lector virtual a quien va dirigido y c) el motivo por el que se escribe o materia narrada. (cf. p.114). El prólogo de LRA puede clasificarse desde esa perspectiva como "representativo", ya que su fin es presentar el libro o justificar su publicación. También en la picaresca (escritura que subyace en LRA, como comprobare en el apartado de Intertextualidad), abundan los "prólogos representativos" y tripartitos. Este tipo de prólogos en la picaresca se dirige a un "lector discreto", en oposición a los prólogos "afectivos" que se dirigen a un "lector necio" (cf. Joseph Laurenti, Estudios sobre la novela picaresca española, Anejos de Revista de Literatura, Instituto "Miguel de Cervantes" de Filología, Madrid, 1970, pp.3-22).

17 Leon Surmelian, Techniques of fiction writing. Measure and madness. Anchor Books, New York, 1969, p. 67.

metanarrador elige este punto de vista para el protagonista pues el tratamiento de personajes negativos en primera persona se convierte fácilmente en irónico, y la ironía es más efectiva que la condena para quien se propone una tarea desmitificadora.

La vida del general surge de las memorias, fragmentada y caricaturizada, porque la distancia crítica que propone el metanarrador se resuelve en una visión disfémica favoreciendo, por lo tanto, sus facetas más censurables.

Los registros de la autobiografía y del discurso histórico están emparentados por un común filtro irónico que permite contrastar las acciones de J.G.A. con sus palabras, a través de índices cotextuales y contextuales (dentro y fuera de la historia), que marcan un desfase y remiten al lector a buscar un significado distinto del denotado en los enunciados literales. Un ejemplo de lo dicho es cuando el narrador J.G.A. dice, en el prólogo, que ha sido "vilipendiado, vituperado y condenado al ostracismo" y el narrador J.I., en la Nota Explicativa, se refiere al gobierno de Porfirio Díaz como: "su tan vituperado reinado"; ambos enunciados se acercan y confunden voluntariamente, pero el discurso histórico se superpone al de las memorias en un juego de espejos deformantes. Este juego se basa en el procedimiento, típico en la ironía, de apropiarse de palabras o enunciados ajenos con intención de descalificarlos (cf. 3.4.6.). Además, la biografía y la historia, o sea, los discursos que asumen cada uno de los narradores, se asemejan e interrelacionan en un tipo de construcción lineal básica. La biografía necesita de la historia, y ésta de la biografía, en un tejido que es ya el texto

y que acentúa el rasgo de verosimilitud que conserva la novela a pesar del juego irónico.

Los dos discursos se inician en la primera parte (I) y se cierran en la tercera (III); la ficción autobiográfica que se toma en serio culmina con el epílogo a cargo del narrador protagonista ya retirado de la actividad pública; y la verdad histórica, que se toma en sorna, con la "Nota explicativa para los ignorantes en materia de Historia de México" a cargo del narrador J.I.

2.2.2. El narrador protagonista y los actantes.

He organizado el análisis de la red actancial de LRA, mediante dos núcleos narrativos que considero fundamentales en la obra, por un principio de economía. Estos dos núcleos -como ya dije en la Descripción preliminar- son "el robo de la pistola" y "el robo del reloj". Ambos desencadenan acciones y sirven de marco narrativo a las memorias del narrador protagonista, a quien en lo sucesivo denominaré narrador actante 1 (NA1). Este narrador actante 1 es central en la novela porque es siempre a partir de él que vamos actuar a los demás integrantes de la red actancial.

Los robos son "nucleares", pero el segundo está subordinado al primero dentro del flujo narrativo, aunque ambas puedan equipararse desde una perspectiva semántica. Denominaré al robo de la pistola como núcleo 1 (n1) y al robo del reloj como núcleo 2 (n2). El primero ocurre en el capítulo uno de las memorias (parte II del texto total) y el segundo en el capítulo dos. Ambas pérdidas se enlazan en el capítulo tres y se reparan en el cuatro (NA1 compra otra pistola y le restituyen el reloj); sin embargo,

las acciones que desencadenan n1 y n2 culminan en el capítulo final.

Estos robos, en otro nivel de análisis, corresponden a una peculiar imagen del poder basado en el robo y el despojo y no en la posesión legítima, aspecto que iré apuntando a lo largo del análisis.

Toda la red actancial, que se hará más completa y notizada en el desarrollo del texto (II), está prefigurada desde la presentación (I), y está integrada por NAI y por un actante que asume funciones de antagonista (A2). Este último actante representa el poder y es una figura autoritaria que se vincula con la imagen del padre en el tipo de sociedad en que los actantes actúan y que, como tal, presenta la ambivalencia de ser protector y temido. Incluyo en A2 al General Marcos González en la vertiente paternalista positiva y a Vidal Sánchez en la negativa.

Como pares de NAI hay un grupo de compañeros de armas y de lid política, que agrupo bajo la denominación de actante tres (A3), y que integran lo que llamo el "clan fraterno". Este actante puede acordar acciones comunes con el protagonista (como en el caso de Valdivia, el Gordo Artajo o Camaleón) con diversos matices solidarios o -por el contrario- presentar rivalidades con NAI (como es el caso de Macedonio Gálvez o Pérez G.).

El último actante de esta red son las mujeres, que agrupo como actante cuatro (A4), y actante cinco (A5), que tienen en común el ser marginales dentro del texto. A4 tiene una vertiente de legitimidad (tanto tratándose de esposas como de la concubina "oficial") y otra censurada (prostitutas).

A5 es un actante conflictivo, representado por las mujeres independientes: Ellen Goo vista en forma positiva, y Doña Casarita censurada por el mismo NA1.

Toda esta red actancial que propongo puede funcionar -en otro nivel de lectura- como representación de modelos sociales o estereotipos en relación con el referente histórico.

Antes de analizar la importancia que el "robo de la pistola" adquiere para NA1, hay que tener en cuenta sus características particulares. NA1 escribe sus propias memorias, o sea nos da una visión retrospectiva de los hechos de campaña, en un punto de su existencia en que ha dejado de ser lo que era (un militar en servicio activo) para convertirse en escritor. Aunque reconozca en el Prólogo que maneja mejor la espada que la pluma, quiere polemizar con antiguos compañeros de armas que han producido a su vez otros discursos afines y opuestos al suyo. Escribe en primera persona, entre otros motivos ya apuntados, porque el uso narrativo de la primera persona tiende a resumir y absorber otras voces. También escribe retrospectivamente, para verse actuando en los acontecimientos y de este modo juzgarse. La operación supone una suerte de desdoblamiento y una toma de distancia no sólo espacial, sino también temporal. Narrar sus memorias es asegurarse un lugar de privilegio desde el cual tiene una visión sobre todo lo que constituye la materia de su narración; además tiene la posibilidad de seleccionar, significativamente, algunos elementos de una materia mayor.

Sin embargo, NA1 inicia su relato como dudando sobre cuál ha de ser el corte preciso que deberá hacer de su pasado. Las memo-

rias comienzan con una mención directa al acto de escribir o de narrar: "¿Por dónde empezar?". Para resolver el problema recurre a un lugar común literario (más aún en las biografías): regresar al origen¹⁸. El tema lo utiliza para defenderse de supuestos ataques. Su "honorabilidad" se basa en que su madre "no fue una prostituta" ni él nació en la extrema pobreza, pero incluye otro dato: la escolaridad ("ni es verdad que nunca haya picado una escuela puesto que terminé la Primaria hasta con elogios de los maestros", cap. I, p. 11). La pedantería con que se hace semejante declaración provoca la risa del lector, pero tiene una base histórica real en cuanto a que los generales revolucionarios -en oposición a la vieja casta militar del porfiriato- carecieron de estudios y provenían de los más disímiles oficios (como lo aclara la propia Nota explicativa del texto).

Los valores que NAI exalta como propios son "la refinada educación", "honradez", "inteligencia despierta" y "simpatía personal". Los propios hechos narrados por el actante protagonista se encargarán de desmentir estas bondades, pero no conseguirán disminuir la autoestima y vanidad del general, lo que acentúa el rasgo irónico dentro de la perspectiva global de la obra (cf. 2.4.6.)

¹⁸ La pregunta "¿de dónde?" sólo puede hacerse cuando existe un seguro "aquí" desde donde se formula. Tradicionalmente, en la poesía épica, tanto el que interroga como el interrogado aparecen como "fijados" por sus respectivos pasados (cf. E. Stakker, Conceptos fundamentales de poética, p. 106).

En épocas de la Revolución Mexicana hubo un período de gran movilidad social, por eso NAI alude a su origen como honorable, pero los datos que proporciono contradicen.

Es importante subrayar, además, el nombre de este narrador actante: José Guadalupe Arroyo. Por una parte, el nombre remite al modelo dominante intertextual: General Juan Gualberto Amaya, autor de Los gobiernos de Obregón, Calles y regímenes peleles derivados del callismo, ya que en ambos casos son las mismas iniciales (J.G.A.). Pero, por otra parte, puede leerse como un juego burlón del metanarrador, ya que el resto de los actantes llama a NA1 por el diminutivo del segundo nombre, o sea Lupe, que aunque muy "mexicano" es un nombre ambiguo (masculino y femenino), y puede tomarse como poco eficaz para firmar el machismo del general.

2.2.3. El "robo de la pistola" (n1)

El primer núcleo narrativo se desarrolla, en el viaje que NA1 realiza desde su provincia a la capital para hacerse cargo del puesto de Secretario Particular de la Presidencia, designación efectuada por el Presidente electo: General González (A2), comunicada a NA1 por medio de una carta. Este nombramiento marca el paso de la vida privada a la pública para NA1, y el comienzo de las acciones que narrará en sus memorias.

La víctima del robo será el propio NA1, y el responsable el General Macedonio Gálvez (A3), antiguo compañero de armas del protagonista.

En el momento del encuentro en el tren el estado anímico que presenta el narrador actante es de: a) optimismo (por su nombramiento); b) confianza (se despoja de su pistola y la deja en la canastilla obligando a Macedonio Gálvez a saludarlo); c) de relajamiento (sentado cómodamente hojea un periódico). En ese momento NA1 se siente un "ganador" y piensa que su carrera está en

ascenso. Por el contrario, A3, a pesar de tener el mismo grado militar, es presentado como un "perdedor" y en pleno descenso político. Su actitud es de: a) pesimismo (regresa a México del exilio, clandestinamente, "aunque fuera nomás para que lo mataran", p. 14); b) desconfianza (trata de pasar inadvertido y no saluda); y c) al acecho (primero intenta un sablazo -pedir dinero prestado a NA1- y luego lo engaña robándole la pistola).

Pero en el pasado militar de ambos -recordado por NA1 en la narración- los papeles se mostraban invertidos en relación con el poder. Gálvez en "el 17" (en la Batalla de Buenavista) "puso a González (A2) a correr como una liebre" (id.) y luego "anduvo echando doselas y diciéndole a todo el mundo que él había derrotado a González" (id.). En cambio NA1, perdió la batalla de Santa Fe por culpa de González ("y nos pagaron y me echaron a mí la culpa" (p.13) y se calla soportando el "oprobio". A2, que representa el poder, castiga a Gálvez cuando es nombrado presidente por primera vez ("el primer acto oficial que hizo fue correr a Macedonio, del país", id.) y premia a NA1 cuando resulta electo presidente por segunda vez ofreciéndole el cargo de Secretario Particular.

Esta situación ejemplifica un sistema de premios y castigos dirigido desde arriba, o sea, desde el poder encarnado en A2. Premios y castigos que tienen como base la incondicionalidad con el Jefe, y como víctimas o beneficiarios a los aspirantes al poder.

En el encuentro, A3 tiene una apariencia de deterioro. Aunque conserva algunos rasgos externos de masculinidad "con sombrero tejano y fumando un puro"¹⁹, carece de pistola y NA1 dice que "estaba más derrotado que su madre" (nótase la connotación machista y el

tono burlón de la observación). Por eso decide robárselo la pistola a NA1, que si la tiene, y aparece como poderoso a los ojos del desposeído.

Al despojar a NA1 del "signo" de la pistola, Gálvez piensa adquirir el poderío, de que carece por sus circunstancias biográficas. En este sentido la pistola se convierte en un falo en el registro de lo imaginario, en tanto representa el poder masculino.

A3 adquiere lo que le falta a los ojos del otro: las insignias del poder militar (de las que la pistola sería la más notable) para si adquiere el dinero que le producirá el empeño del valioso objeto.

Para NA1 -que se había autodefinido como un "hombre íntegro" en la dedicatoria- el robo de su arma representa un despojo a su integridad como militar y como hombre; le quitan algo que le pertenece y que aprecia como muy valioso ("mi pistola de cache de nácar"). El objeto, a nivel psicoanalítico, es evidentemente un signo de poder, para ambos. Además, es un anticipo de otra pérdida -la del futuro puesto- que él confiaba en compartir, en un mecanismo de identificación similar al que realiza A3 con la pistola ajena.

Ser un "hombre íntegro" para NA1 es no confiarse o abrirse a los demás (por eso no declaró que el culpable de la derrota de Santa Fe fue González y no él); es permanecer cerrado y no abrirse o "rajarse" que es propio de la condición femenina para una óptica

19 "El hombre mexicano gasta sus ingresos... en destacar su posición masculina, es terriblemente aficionado a todas las prendas de vestir simbólicas de lo masculino: el sombrero..., la pistola, el caballo... o el automóvil serán su lujo y orgullo, se trata de manifestaciones externas a las que compulsivamente recurre, para afirmar una fortaleza de lo que interiormente carece" (Santiago Ramírez, El mexicano. Psicología de sus motivaciones, 1a. ed., Grijalbo, México, 1977, p. 62).

machista²⁰. Pero, sobre todo, esta perspectiva está subordinada a la mirada irónica dominante que todo lo relativiza y cuestiona.

El descuido y abandono de la actitud de dureza de NAI (recostado, hojeando el periódico) lo lleva a descuidar su arma, a quedar desprotegido y por lo tanto vulnerable; hecho que se castiga con el despojo que sufre. La escena en que abandona el arma es descrita con minuciosidad como para crear el suspenso: "Me levanté del asiento, puse la furniture con la pistola en la canastilla, sobre ella el periódico, me abroché la chaqueta y salimos juntos en dirección del carro-comedor" (p. 15).

La actitud de NAI cambia fundamentalmente al producirse el robo: a) se enfurece y quiere matar a su compañero ("Muchas veces en mi vida me he enfrentado a situaciones que se dejan aterrado de la maldad humana. Esta fue una de ellas. En la siguiente estación telegrafié... diciéndoles que si agarraban a Macedonio, lo pasaran por las armas", (p. 15-16); b) se autorecrimina llamándose "tarugo" y apelando a la inteligencia del lector virtual ("¡claro! ustedes ya se habrán dado cuenta qué fue lo que noté, porque se necesita ser un tarugo como yo para no imaginárselo", p. 15). La respuesta es, pues, excesiva y teatral; teatralidad que se refuerza con la "escena" que sirve de culminación y cierre de un capítulo: "al pie de una barda estaba una hilera de hombres

20

Esta idea se relaciona con toda una corriente de estudios sobre la psicología social del mexicano (iniciada por Samuel Ramos y seguida por Octavio Paz, Santiago Ramírez y otros), que sostiene que el mexicano no permite que el mundo exterior penetre en su intimidad.

(Cf. Samuel Ramos, El perfil del hombre y la cultura en México (1934); Octavio Paz, El laberinto de la soledad (1950) y Santiago Ramírez, El mexicano. Psicología de sus motivaciones (1977).

haciendo sus necesidades fisiológicas" (p. 16). El narrador ac- tante la observa desde la plataforma del tren, con la cara enja- bonada y luego de haber leído la noticia de que el General Marcos González murió de apoplejía, y la califica de "un espectáculo que era apropiado para el momento" (*id.*). Esa escena (sobre la que volveré al analizar las situaciones irónicas), funge como metáfo- ra de la situación que está viviendo NA1: (cf. 2.4.6.2.), ya que simultáneamente le roban su pistola, signo de machismo y de poder, y se queda sin el nombramiento, que significa mayor prestigio y po- der. El texto censurado en la escritura y sugerido a través de la imagen es: "me cajarón" o bien "todo se ha ido a la mierda".

Como NA1 conoce todas las circunstancias de su vida, va re- trasando -o mejor parcializando- la información para crear sus- penso y mantener el interés sobre el relato; además generaliza ("Muchas veces en mi vida me he enfrentado a situaciones que me dejan aterrado de la maldad humana", p. 15); saca moralejas ("si hay una aplanadora más vale estar encima que abajo de ella", p. 49); y emite juicios ("nunca me ha sabido de un ejército que se nueva con donativos populares. El dinero tiene que venir o de las arcas de caudales de los ricos, o bien del gobierno de los Esta- dos Unidos", p. 68). Actúa como podría hacerlo un narrador omnis- ciente, aunque sin llegar a serlo, pues domina el punto de vista de la primera persona que si bien es parcial, conformará siempre en el texto una estructura más unitaria y coherente que la de un narrador omnisciente.

En este núcleo narrativo existe un primer nivel declarativo en el cual NA1 anticipa el futuro (prolepsis) y se coloca como

narrador que cuenta, desde su presente, algo que ya conoce: "pues a veces las cosas de desbaratan, como sucedió en aquella ocasión" (p. 15), o "más vale que haya sido así, como se verá a su debido tiempo" (p. 16). Lo que se "desbarata" es su nombramiento, como ya se sabe al finalizar el capítulo. Lo que se "verá a su debido tiempo", es que afortunadamente no logra cumplir con su propósito de pasar por las armas a A3 por el robo de su pistola, porque ese hecho le salva la vida en el último capítulo de las memorias, en que A3 es el encargado de fusilarlo y, por causa de la pistola que le robó, no lo hace.

Es decir, que NA1 quiere reparar el robo de su pistola con la muerte del responsable (A3), quien abusó de su confianza, pero no consigue hacerlo y debe conformarse con la compra de otra pistola (Cap. IV) y con el deliberado silencio sobre el hecho para no vulnerar la propia reputación. Por su parte, A3 debe "pasar por las armas", por decisión de otros, luego de la derrota del levantamiento militar, y de un juicio fraudulento. Sin embargo lo perdona por medio de una mentira que favorece su propia imagen: "Porque cuando estaba yo tan... -aquí dijo una palabra que no puede repetir- tú me invitaste a comer y me regalaste tu pistola para que yo la empeñara" (p. 122). Le permite huir para reparar la falta cometida y restablecer el equilibrio de deudas y pagos. De modo que, irónicamente, como no ocurre ninguna muerte, sólo robos, puede restarle importancia a lo sucedido, como lo hace NA1 cuando narra los acontecimientos ocurridos en el Casino durante el festejo de su nombramiento: "De cualquier manera, ni el coronel Medina ni la señorita Arozamena perdieron la vida, así que la cosa se reduce a un chisme

sin importancia de los que he sido objeto y víctima toda mi vida", (p. 13).

En este primer núcleo narrativo hay otro nivel de anticipación del relato que ya no es el plano declarativo del narrador actante, sino otro tácito, latente, que adjudico a quien organiza todo el texto, o sea al metanarrador. Cuando NA1 y A3 se encuentran como ya dije, el primero en el triunfador y el otro el derrotado, papeles que se invertirán en el desenlace de los hechos narrados en el núcleo 1. Pero, además, A3 anticipa la suerte que correrá NA1 en otros aspectos particulares: llega de un exilio de ocho años, en San Antonio, Tejas; experiencia que enlaza a ambos, no sólo en geografía y años transcurridos, sino también en el tedio mortal con que lo sufren.

La historia responde así a un mecanismo de triunfos y derrotas cíclicas, sufridos como "fatalidad" o "mala estrella" por los sujetos que participan en ella, y cuya causalidad -como en el caso del narrador actante- puede estar regida por el azar (el encuentro fortuito con A3 y el robo de la pistola) que desencadena acontecimientos ajenos a la voluntad de los actantes. En LRA "todos los proyectos concluyen inutilizados por la acción: sólo ella domina los hilos que la rigen,... no están bajo el control de los protagonistas"²¹. Este aspecto se relaciona con la falta de reflexión sobre los propios actos, debido al manejo irónico del metanarrador que abandonan a los actantes a merced de sus acciones

²¹ Roberto Diego Ortega, "Ibargüengoitia; estas muertas que ves", en "La cultura en México" (Supl. cultural de Siempre!, 5 de dic. 1979, IV).

fallidas e inoperantes, ya que no meditan sobre dichas acciones ni las dirigen. Se acentúa, de este modo, el papel de víctimas y de meros instrumentos de un poder que los rebasa: la citada "fatalidad" y la envidia de los "otros", según lo interpretan las propias víctimas; o la peculiar mirada disfémica y antisentimental que les impone el ironista desde fuera. Visión distanciada que resulta propicia para desenmascararlos en sus torpezas y mezquindades, sin necesidad de que el metanarrador intervenga con comentarios moralistas o esclarecedores (como lo haría cierto tipo de narrador omnisciente).

2.2.4. El "robo del reloj" (n2)

El segundo núcleo narrativo se vincula con la muerte del General González (A2) que, como ya dije, representa el poder, y al mismo tiempo, es una figura patriarcal; pero si el robo de la pistola es "verdadero" en relación con los acontecimientos narrados en las memorias, el robo del reloj es "falso", o mejor, no ocurre en la realidad, sino sólo en apariencia.

Este robo aparente acontece en el segundo capítulo de las memorias, en el contexto de las exequias fúnebres en honor de A2, y en la lucha por la sucesión del poder. La víctima del robo es nuevamente NA1 y el supuesto responsable, Pérez H. (A3); el objeto robado es el reloj de oro que A2 deja como herencia personal a NA1.

El estado de ánimo del narrador actante ante el "robo del reloj" (n2), que él calificará como "el segundo mandoble" que le aseguró "la páfida y caprichosa Fortuna" (Cap. II. p. 17), es de: a) pesimismo e incertidumbre (porque ha muerto el Jefe y "padre" y su nombramiento queda en muy dudosas perspectivas de concretizarse);

b) de emoción y reconocimiento (porque el General González lo ha recordado, en el momento de su muerte, legándole su reloj personal).

Por su parte, el supuesto ladrón, Pérez H. (A3) está presente también en el velorio, como los demás representantes de la vida política del país. Su actitud es: a) de absoluta ignorancia en relación con el problema de NA1 y b) a la expectativa en cuanto a su futuro político (hace guardia de honor junto con el otro representante del poder: Vidal Sánchez (A2), que era en esos momentos Presidente).

En oposición con el robo de la pistola, el del reloj ocurre durante un encuentro circunstancial y público, no directo y privado como en el caso de Macedonio Gálvez. El responsable del error de interpretación (ya que nadie robó el reloj) es un actante femenino: la viuda del General González, doña Soledad Espino de González (A4). El descuido de la viuda (creyó que había robado el reloj Pérez H., porque fue el único que entró en la habitación del muerto, pero en realidad lo había guardado en el cajón de la cómoda) y la terquedad de NA1 (cuando descubre el error no se desdice frente a sus compañeros y sigue afirmando públicamente que Pérez H. es un ladrón), provocan una serie de repesalias que culminan en el juicio y la sentencia a muerte de NA1, hecho que ocurre en el capítulo veinte.

Al igual que lo ocurrido con Gálvez en el "robo de la pistola", NA1 -en el registro de lo imaginario- cree que el reloj de oro del líder muerto le adjudica cierto poder del que carece, de ahí que su reacción es tan violenta al saber, en el mismo momento,

que ha sido beneficiado y despojado de ese signo de poder.

La reacción inmediata de NAI ante la noticia de que ha sido despojado de la herencia del General González es la de agredir al culpable: "Arrastrado por un impulso generoso de romperle, como se dice vulgarmente, el hocico..." (p. 20). Pero como en el primer robo, sus impulsos de venganza son inútiles (antes por la huida de Gálvez, y ahora porque lo retiene la viuda). Sin embargo, en la escena siguiente del entierro (Cap. III) concreta su propósito, ya no golpeándolo, sino empujándolo a una fosa abierta, es decir, matándolo simbólicamente. El hecho desconcierta al agredido Pérez H. y desencadena luego su venganza.

NAI nunca se arrepiente del castigo impuesto a Pérez H., incluso cuando se entera de que es inocente del robo, porque "aunque Pérez H., no hubiera robado el reloj de marras no por eso dejaba de merecer el castigo que yo le había impuesto, ya que toda su vida se distinguió por su conducta inmoral" (Cap. V, p. 36). El robo en sí es intrascendente porque de todas maneras NAI ha decidido que Pérez H. es culpable como lo es Gálvez. Al heredar el reloj del "mero mero", se cree con derechos para juzgar a los demás y condenarlos, y de este modo quedar libre de tener que reconocer que ha emitido un juicio falso²². Esta falsa acusación que NAI hace a A3 anticipa en el texto otro juicio: el que sufri-

²² Sobre el mestizo mexicano comenta Santiago Ramírez: "desconfiado y paranoide contra cualquier amenaza del destino, y es más, las posibles afrentas imaginarias las convierte en reales y actúa de acuerdo a esa vigencia". Características éstas que pueden aplicarse, en el episodio analizado, al General J.G.A. (Ob. cit., p. 75).

rá NA1, luego de su derrota, y que representa la venganza de A3 desde lejos y tras un año de la afrenta:

Me la habían preparado gorda... Me acusaron de todo: de traidor a la Patria, de violador de la Constitución, de abuso de confianza, de facultades y de poderes, de homicida, de perjurio, de fraude, de tratante de blancas y hasta de fanático catolizante y cristero... Más de un año tardó Pérez H. en vengarse del incidente en el Panteón de Dolores, pero se vengó bien. (Cap. XX. pp. 120-121).

Tan falsas como tan ciertas han sido las acusaciones de uno y de otro; lo importante es que el esquema de víctima/victimario; acusador/acusado opera en ambos robos y en la totalidad de la memorias, relativizando, una vez más en forma irónica, los mecanismos del proceso histórico.

El reloj es valioso para NA1 no sólo por ser de oro, sino, como lo he señalado, porque simboliza el tiempo del poder; tiempo que él pierde, y por lo tanto queda al margen de los resortes afectivos de la acción política. El robo de la pistola se presenta como único y aislado, pero el robo del reloj va acompañado por un con texto de robos menores ocurridos durante el velorio (robo de porcelana y cuchillería pertenecientes a la casa de A2).

Aunque ya me he referido a ciertas características que asume en la novela la figura del antagonista (A2) quiero apuntar otros aspectos: tanto el General Marcos González, como su sucesor real, Vidal Sánchez, representan la etapa de los caudillos y el poder unipersonal en la Revolución Mexicana. Después de la muerte de González ("el mero mero, el héroe de mil batallas, el Presidente Electo, el Primer Mexicano...", p. 16) los segundones, como buitres, se disputan la sucesión del poder. El presidente asume la figura del padre ("mi querido jefe, a quien quise como a un padre"

p. 18), y como la figura masculina fuerte es idealizada, sobrevalorada e inalcanzable. Sin embargo, como todo es cuestionado por la mirada irónica, NAI recuerda en sus memorias también sus errores (el nombramiento como Secretario Particular se debe a que supo callar la derrota de González en la batalla de Santa Fe y a "otro favor" que es un secreto que se "lloverá a la tumba", p. 13). La faceta odiada de esa figura paternal la encarna Vidal Sánchez y "fantaseadamente, como padre extranjero, se atacará al gachupín y al gringo", actitud que señala Santiago Ramírez como propia del mexicano²³.

El General González vive cerca de la Embajada Española (que representa el pasado poder). Durante el velatorio, el único miembro del "Honorable Cuerpo Diplomático" que se menciona es Jefferson, el Embajador de los EE.UU. (representante del nuevo poder extranjero). En la esfera nacional se destacan los nombres de Vidal Sánchez (presidente y poder real) y Pérez H., futuro presidente interino (la apariencia de poder, o el poder títere).

²³ El ataque al "padre" español puede ejemplificarse con lo que NAI llama "El caso Pereira" (cf. Cap. V), que trata de un español abarrotero que colabora con los cristeros y por ese hecho tiene un enfrentamiento -con elementos muy cómicos- con el General J.G.A.; el episodio concluye con el ajusticiamiento del gachupín ordenado por el protagonista de LRA. Pero si al español lo manda a matar aunque lo acusen de "sangüinario", al otro "padre", el embajador de los Estados Unidos (más cercano temporal y territorialmente), se le halaga y obedece. En la fiesta en casa de Valdivia (cf. Cap. X) se toca el "himno americano" a su llegada y se esconde toda la bebida porque en su país impera la "ley seca". ("Esta medida -comenta NAI- provocó un sentimiento de hostilidad hacia los Estados Unidos. La fiesta se fue a pique"). Los generales rebeldes también deben aceptar las imposiciones de Mr. Robertson, cónsul yanqui de Pacotas, "de respetar las propiedades de los ciudadanos norteamericanos, y todo eso" (Cap. XV); y a pesar de que NAI desea "pasarlos por las armas" (como al español) termina firmando las condiciones impuestas por aquél.

Queda por analizar el papel marginal que desempeñan las mujeres en la novela, como ya lo he anticipado.

En las memorias de un militar tan ocupado en confabulaciones políticas hay poco sitio reservado para la presencia femenina. El tema del amor, en sus registros de felicidad o de nostalgia, está ausente porque se vincula con lo sentimental. Además, junto a las características algo misóginas del general, surge el filtro antirromántico, por leirónico, del metanarrador.

En LRA se repite la tradicional imagen masculina sobrevalorada, en la medida en que se identifica con el conquistador y lo dominante, mientras que la mujer se relaciona con la debilidad, el sometimiento y la devaluación. Sin embargo, la distanciada irónica transforma estos estereotipos culturales, ya que descalifica los contenidos literales, provocando, el cese de las obvias asociaciones o lugares comunes. Las mujeres están acompañadas de sus hijos y de criadas anónimas y plurales (la servidumbre) y no sólo marginadas, sino simplemente ignoradas en el texto como lo está todo el mundo indígena²⁴.

Como se ha indicado, LRA se inicia con la dedicatoria que NAI hace de sus memorias a Matilde, su mujer, a quien presenta como "espejo de mujer mexicana". Toda la dedicatoria está escrita con el tono engolado y formal que dominará en las memorias, y está armada sobre una serie de calificativos -como el ya-citado- que

24

La única presencia del indio en LRA se oculta tras las máscaras folklóricas de la "Danza de los Viejitos", que sirve como espectáculo para amenizar la fiesta de clausura de la campaña política. En este aspecto la novela muestra una sociedad meztiza y criolla que ignora, deliberadamente, al indígena. Este aspecto que retomo al analizar el "Cuento del canario, las pinzas y los tres muertos" me interesa destacarlo por la inscripción ideológica final de la obra de Ibarquengoltia.

son elogios desde la perspectiva de NAI y se leen como irónicos desde la perspectiva global del texto, o sea, la del metanarrador. A nivel declarativo, en esta parte la mujer parece ser fundamental en la existencia del protagonista, pero en las memorias asume un papel totalmente secundario, casi inexistente (se despidió de sus brazos para ir al Casino a festejar el nombramiento oficial, le compra sus encargos cuando viaja a la capital por cuestiones políticas; y, junto con sus hijos, la envía a la frontera para defenderlos de posibles represalias). Es, pues, por esa actitud pasiva que NAI la exalta como arquetipo femenino nacional. El mérito de Matilde es cumplir cabalmente con su papel tradicional de esposa -al igual que las otras esposas de generaciones nombradas en las memorias-: estar al cuidado del hogar y los hijos; atender a los invitados del marido; ser estoica y fidelísima. La mujer permanece al margen de la vida pública de NAI y de sus maquinaciones políticas y campañas militares; como también permanece al margen de sus diversiones (casino, prostíbulo, cacería y cantina). La esposa pertenece al mundo "privado", pero vacío de intimidad, y por lo tanto lo acompaña antes de que el general se lance a la contienda "pública" y después de la derrota, en el exilio, donde NAI ya no vive sino vegeta ("yo me reuní con Matilde y los niños en San Antonio, Tejas, y allí pasé los ocho años más aburridos de mi existencia", p. 123).

La mujer está a cargo del hogar, de las fiestas organizadas por y para el marido, y de las ceremonias fúnebres. Otra esposa -la de Valdivia- también está vista desde la perspectiva de su función hogareña y de anfitriona. El elogio que de ella hace NAI

la fija en su papel: "una perfecta ama de casa", añadiendo detalles como el siguiente: "Clarita quitó un lechón de una silla y me invitó a sentarme. Yo le supliqué que me preparara un chocolate" (p. 62). La visión irónica está dada por el metanarrador que presenta a ambos actantes como representando una escena cómica.

La viuda y la hermana del General González también son las encargadas de un importante evento familiar: el velorio del "Jefe Máximo".

Ellas son las encargadas también de conducir a los recién llegados hasta el féretro, y luego la viuda es la que lleva a NAI hasta la despensa para comunicarle su versión del "robo". Las otras mujeres del caudillo -las ilegítimas- no tienen acceso a dirigir la ceremonia ni a los asistentes.

Dije que el papel que cumple la esposa es semejante al de la concubina. Me refiero a Camila la concubina de Germán Trenza, quienes viven juntos en un "leonero" en México, mientras la familia oficial reside en Tamaulipas. La función de Camila es "rizarle los bigotes" y "ponerle las botas" a Trenza. Como "soldadera" acompaña a Trenza en su desastrosa aventura militar, y queda embarazada durante la campaña. Ella es la única a quien se asocia con una relación sexual: "y se levantó Trenza y se fue a refocilar con Camila, que no se le separaba" (p. 99). En el caso de las esposas este aspecto es púdicamente censurado, o ignorado por NAI.

Las demás concubinas del General González (A2), como ya dije, sólo aparecen en el velorio, enlutadas y acompañadas de sus hijos.

La otra cara de A4 son las prostitutas que NAI menciona al pasar y sin calificarlas como tal: la "señorita" Eulalia Arozamena que "saltó por la ventana desnuda" durante el festejo en el Casino (Cap. I, p. 13) o la casa de Doña Aurora Carrasco, donde los generales pasan una noche "en sano esparcimiento" (Cap. VIII, p. 50).

La línea que llamamos de la mujer independiente, (A5), corresponde a "una mujer de negocios" (Doña Cesarita Maguncia) y a la propietaria de la hacienda Santa Ana (Señora Ellen Goo). La primera asombra al narrador actante por la forma en que defiende sudinero: "Me quedé espantado de lo inteligente que puede ser una mujer en cuestiones de dinero" (Cap. XI, p. 75). Ella le había dicho en un "mar de lágrimas": "mi marido es dueño de un banco pero somos muy pobres" (p. 74) y llega a insinuarle un ofrecimiento amoroso a cambio de la libertad de su marido y para ahorrarse el rescate, pero es rechazada por NAI porque "esta mujer no vale seiscientos mil pesos en ningún lado" (*id.*).

Pero si el General ve negativamente a Doña Cesarita, en oposición, la extranjera Ellen Goo es calificada de "una dama" y de "anfitriona admirable". Esta mujer, también propietaria y con poder económico, puede compartir la mesa de juego de los generales que son sus invitados. En sus memorias NAI rechaza indignado las insinuaciones de Trenza de que haya instalado la brigada de caballería en la hacienda de Santa Ana "sólo como un pretexto para pasar unos días con Ellen Goo", sin embargo no logra explicarse "¿Pero qué hacíamos allí con mil hombres, si lo único que se necesitaba en ese puesto eran unos buenos catalejos y un teléfono?" (Cap. XVIII,

p. 105). La relación entre ambas declaraciones indica un guiño cómplice del metanarrador.

La defensa del general es propia de un caballero que cuida la honorabilidad de una dama "con ella me liga hasta la fecha una amistad entrañable", pero al mismo tiempo exalta sus poderes de seducción (su machismo): "me hubiera bastado la más leve indicación para conseguir lo que mi capricho hubiera dictado" (p. 105).

En resumen, el juego actancial que ofrece LRA es fundamental para una novela en que predomina la brevedad y el dinamismo en las acciones. Esta peculiaridad se basa, por una parte, en la concepción dramática que tiene el autor sobre su obra; y, por la otra -la más importante a los fines de mi hipótesis de trabajo- porque es a partir de ese desdoblamiento entre metanarrador y narradores y el juego que se establece entre el protagonista y los actantes secundarios, que surge el mecanismo ironista-víctima, subdividido a su vez, en ironista y víctimas inferiores. Esta estructura actancial corresponde a la estructura actancial básica de la ironía (cf. nota 14) y también a una estructura de poder verticalista y piramidal, que marca distancias entre el que maneja los hilos del poder y sus subordinados. Además, se adecúa a la realidad social y política que plantea la narración.

2.3. Tiempo - Espacio de LRA.

2.3.1. El tiempo de la historia y el tiempo del discurso:

En términos generales, la temporalidad de LRA puede desbro-

zarse en dos grandes líneas: el tiempo de la historia (que llamare T1), con un desarrollo lineal, y el tiempo del discurso (T2), desde donde se escribe el relato.

A su vez, el tiempo de la historia presenta dos vertientes, conectadas con los puntos de vista desde donde la novela está narrada: un tiempo histórico que corresponde a las "memorias" de NA1 y que abarca su vida hasta el momento en que deja de ser militar y se convierte en escritor (T1a) y otro, a cargo del metanarrador que incluye y excede, cronológicamente, el tiempo histórico de las "memorias" con los datos que proporciona en la "Nota explicativa" final (T1b).

En términos extratextuales la rebelión escobarista se inició en México el 3 de marzo de 1929 y quedó definitivamente derrotada a fines de abril del mismo año; en términos intratextuales se desplazan los meses que abarca el movimiento para adecuarlo al título: Los relámpagos de agosto.

NA1 inicia su relato en julio de 1928 -cuando recibe el nombramiento como Secretario Particular de la Presidencia- y lo finaliza con la aprensión y juicio. Estos hechos, aunque no quedan explicitados cronológicamente en las "memorias", pueden fecharse en el 31 de agosto de 1929 (contando los días transcurridos entre el juicio y la última fecha apuntada en las memorias: "25 de agosto, a las doce del día", p. 106).

Es decir, que T1a es un tiempo histórico individual y abarca catorce meses, enmarcados en un antes y un después en la vida de NA1. El antes corresponde al origen (Cap. I) y el después a su destierro y posterior regreso al país (Epílogo).

NA1 inicia el relato de sus memorias a la edad de 38 años.

La segunda vertiente del tiempo histórico (T1b) está dada por el metanarrador y corresponde a la historia general de México. Abarca el tiempo histórico individual (T1a) y lo supera en un corte cronológico que va desde el porfiriato hasta la "actualidad" (medio siglo, teniendo en cuenta que la novela está escrita a comienzos de los sesenta).

Este T1b queda explícito en la Nota Explicativa final que incluye, como ya dije, una serie de nombres y fechas "reales" en términos históricos, mientras que los personajes y batallas mencionados en T1a entremezclan datos verídicos con otros ocultos tras falsas denominaciones o simplemente ficticios.

Al respecto Barthes dice que el discurso histórico es el único donde el referente es considerado exterior al discurso, sin embargo, nunca es posible encontrarlo fuera de este discurso²⁵. Por lo tanto, no es contradictorio hablar de un referente extra e intra discursivo puesto que "el discurso de la historia es tanto productor como parte del producto llamado 'lo real'", y se diferencia de lo literario en un diferente modo de significar la misma realidad²⁶. La elección de una base histórica para la novela propone una garantía de autenticidad en el pasaje de "lo verdadero" a lo "verosímil" de la ficción, porque lo verosímil es una categoría que tiende a someter al texto literario a la prueba de la verdad. Una y otra vez el texto juega a que es Historia, sin

²⁵ Cf. Roland Barthes, "El discurso de la Historia", en Estructuralismo y literatura, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970, pp. 37-50.

²⁶ Jenaro Taléns, Novela nicaragüesa y práctica de la transgresión, Júcar, Barcelona, 1975, p. 172.

embargo, se asume como novela, como ficción, y utiliza la categoría de la verosimilitud para "hacerse semejante" a la historia.

A pesar de que el modelo explícito y parodiado son las memorias descritas por militares reales el discurso histórico o la Historia subyace en la novela como un modelo mayor que dicta la construcción lineal de las memorias de NA1 y del relato histórico del metanarrador. Las memorias, como género, sirven como mediación o como puente entre lo general (histórico) y lo individual (biográfico) como veré con mayor detenimiento en Intertextualidad. También facilita la visión irónica por la propia naturaleza de los modelos elegidos que difieren de otro tipo de documentos históricos menos teñidos de subjetividad; se trata de memorias bastante vulnerables y en ciertos casos risibles, para un lector distanciado y crítico.

En cuanto al tiempo del enunciado o del "discurso" (T2) también se bifurca en el de la ficción autobiográfica de las memorias -que llamaré T2a, y el que corresponde al narrador J.I. que organiza todo LRA (no sólo las memorias) y representa la conciencia dominante del metanarrador: T2b.

El tiempo del discurso de NA1 (T2a) es el pretérito indefinido ("cuando se apagó mi estrella... me despedí... festejé el nombramiento") porque, como dice Pouillon "el indefinido es el tiempo de las memorias: en ellas vuelvo a encontrar los acontecimientos puros, y juzgo mi comportamiento frente a ellos"²⁷.

²⁷ Jean Pouillon, Tiempo y novela, Paidós, Buenos Aires, 1970, p. 50.

El narrador actante escribe, como se ha señalado antes, desde un presente en que ha dejado la carrera militar para dedicarse "a la familia", "al comercio" y a escribir. Este presente debe localizarse después de los ocho años de exilio, por lo tanto podría ser a finales de los 30 o al comienzo de la década de los 40, aun que el epílogo no está fechado. En cuanto al tiempo del discurso del narrador J.I. (T2b) también está en pretérito indefinido.

("Parrifrio Díaz forjó"... "cuando terminó la Guerra de los Boeros" ... "Obregón derrotó en Celaya a Pancho Villa"²⁸).

Detrás de este tiempo verbal de Los relámpagos de agosto está el metanarrador o el ironista que constituye un orden particular a partir de una mirada de superioridad sobre los acontecimientos, los hombres y los objetos, relativizándolos críticamente. Para la inscripción socio-histórica de la obra interesa saber cuándo se produce, pero el presente desde donde se escribe LRA no se explicita. Debemos, entonces, tomar datos extratextuales para fecharla. Por ejemplo, el dato sobre la primera edición (1964), o las declaraciones sobre el particular del autor: "He dicho con

28 Según Roland Barthes la función del pretérito indefinido "es concentrar la realidad en un punto y abstraer de la multiplicidad de tiempo vividos y superpuestos un acto verbal puro, limpio de las raíces existenciales de la experiencia y orientado hacia una relación lógica con otras acciones y otros procesos, un movimiento general del mundo: apunta a mantener una jerarquía en el imperio de los hechos... es el instrumento ideal de todas las construcciones de universos, es el tiempo ficticio de las cosmogonías, de los mitos, de las Historias y de las Novelas. Supone un mundo construido, elaborado, separado, reducido a líneas significativas y no un mundo arrojado, desplegado, ofrecido. Detrás del pretérito indefinido se esconde siempre un demiurgo, dios o recitante..." (El grado cero de la escritura (1972). Seguido de Nuevos ensayos críticos, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973, pp.36-37).

frecuencia que Los relámpagos de agosto fue escrito en cinco semanas, pero es mentira. Lo que aparece en el libro fue, en efecto, escrito en el Viernes Santo del 62, o en cinco semanas de julio y agosto del 63, pero entre uno y otro tirón hay quince meses de estancamiento y desorientación debido a la mente retórica y rencorosa del narrador. Puse el punto final pocos días antes de hacer las maletas para irme a los Estados Unidos a dar clases"²⁹.

O sea que entre el tiempo del discurso de las memorias (T2a) y el tiempo del discurso de la novela total (T2b) existe una perspectiva de treinta años aproximadamente, lo que permite una distancia crítica y una mirada burlona. Visión desacralizadora que no hubiera podido ser escrita entre los 30 y 40, pues aún no estaba cristalizado el proceso posrevolucionario, mientras que en la década de los sesenta "se vale descreer del PRI y el rebozo", porque "el control básico del país está tan garantizado que los intelectuales cuentan con un margen de disenso aprovechado en su mayor parte no en acciones políticas sino en el juego y el gusto de la modernidad"³⁰.

2.3.2. La temporalidad en los núcleos narrativos.

2.3.2.1. El robo de la hombría y del tiempo:

²⁹ "Memorias de novelas", en Vuelta (México) núm. 29 (1979). Para abundar sobre este aspecto, puede deducirse que el traslado de los hechos narrados de marzo-abril (en la realidad histórica del levantamiento escobarista) a julio-agosto (en los acontecimientos de la novela) tiene vinculación con el dicho popular que sirve de título y -también- con la época real en que fue concebido el texto.

³⁰ Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en la década de los setentas", en Cultura y Dependencia, Bellas Artes, Jalisco, 1976, p.202.

En el primer núcleo narrativo (n1) están presentes las tres perspectivas temporales de la novela: el presente, el pasado y el futuro del material narrado (las memorias).

NA1 parte de un pasado o pre-historia personal (analepsis) que abarca su origen y vida militar hasta llegar a la verdadera "historia", que será la que constituye el cuerpo de las memorias. Éstas se escriben desde un presente del enunciado que habla de un pasado, incluyendo alusiones al futuro de los mismos hechos narrados (prolepsis). Estos recursos de anticipo de información y de suspenso narrativo están a cargo del narrador en un nivel explícito (como ya traté en el apartado 2.2.1.), y del metanarrador en un nivel subyacente. En ambos casos la acción desarrollada en n1 anuncia el desenlace final de la ficción autobiográfica.

Los acontecimientos enmarcados en n1 ocurren en dos jornadas: 1) el día en que NA1 recibe la carta del General González, jornada que se prolonga en los festejos del Casino y 2) la mañana siguiente en que toma el tren para México, momento en que se produce el encuentro con Gálvez y el robo. El desenlace (capítulo XX) también abarca dos jornadas: 1) el día en que es derrotado y conducido prisionero a Ciudad Rodríguez, y 2) el día siguiente, en que es juzgado, condenado y salvado providencialmente por Gálvez.

La iniciación de los hechos que constituyen el material de las memorias es en 1928, y n2 -"el robo del reloj- corresponde al mes de julio de ese mismo año. Intertextualmente el referente histórico es el asesinato del General Alvaro Obregón -Marcos González en la ficción- que acontece el 17 de julio de 1928. Ambos

núcleos narrativos culminan -temporalmente- en agosto de 1929, como ya he señalado.

El manejo del tiempo a lo largo de las memorias es cronológico y puntual, ya que se trata del pasado de la Historia: "en la batalla de Buenavista, en el 17... y que viene el veinte y sale González de Presidente" (p. 14); o en el presente del discurso: "el día primero de diciembre Pérez H. tomó posesión...", o "esto, como ya he dicho, ocurrió en enero y febrero de 1929". No hay ningún tipo de meditación subjetiva sobre el paso del tiempo o sus consecuencias. Incluso ninguno de los actantes envejece (simplemente mueren); actúan desde un presente que parece inalterable. Esta actitud frente al tiempo es coherente con el material narrado -las memorias de un militar- para quien las acciones son lo importante, y a lo sumo se enmarcan dentro de un marco cronológico para dar hitos de referencia histórica al público lector. Aunque se trate de una visión retrospectiva, supone una "mirada por detrás" descrita desde un presente que es ya el futuro de la historia narrada, y los actantes parecen vivir inmersos en el presente inmediato de cada día.

Las marcas temporales que aparecen al inicio de las memorias (Cap. I) corresponden a los dos hilos del discurso que organizarán la novela: uno histórico ("todo esto sucedió en el año veintiocho", p. 11) y otro biográfico ("Basta apuntar que a los treinta y ocho años, precisamente cuando se apagó mi estrella", *id.*). El otro dato temporal que aparece en este primer núcleo -junto a las referencias a batallas pasadas, ya mencionadas- son los ocho años que A3 pasó en el exilio y que se repetirán en el destierro de NA1, como

hace constar en el Epílogo.

Sobre el epílogo quiero señalar que el punto de vista sincrónico relacionado con el narrador actante se transforma -en el plano temporal- es una especie de punto de vista universal, ya que lo que le pasa a NA1 puede ocurrirle -o le ocurrió- a muchos militares que actuaron en la época. A este respecto hay que subrayar que la "precipitación" (la condensación) específica del tiempo dentro del epílogo está también en relación con el extenso movimiento temporal que da forma al final del relato³¹, (el epílogo es el encargado de rematar la acción principal y hacer alusión al futuro de la historia (T1a), que es el presente desde donde se escriben las memorias (T2a).

En cuanto al ritmo narrativo concreto de LRA quiero señalar que los dos núcleos descritos se inician con detenimiento y amplitud de detalles, pero a medida que avanza la acción el texto va adquiriendo una gran velocidad, propia de las acciones que se van encadenando, lo que se conecta con la ausencia reflexiva que ya he mencionado. Se suceden los viajes de NA1 entre su Vieyra natal y la capital, así como las discusiones entre los miembros del "clan fraterno" y los desastres militares. Todos estos hechos se precipitan en la huida final hacia el norte, hacia la frontera que se abre como salvación de la muerte y también como

³¹ Boris Uspenski, "Poétique de la composition", en Poétique, núm. 9 (1972), 133.

castigo (el exilio)³².

En LRA la temporalidad se maneja irónicamente porque se juega con un tiempo histórico extratextual, (que surge cuestionado por el tratamiento desacralizado y cómico), y con el tiempo individual de las memorias del protagonista, (que resulta descalificado por la mirada burlona del metanarrador).

La historia se desmitifica en sus rasgos más trascendentales mientras se acentúan los más banales y caricaturescos, a través del filtro subjetivo del general memorialista que pretende autoreivindicarse.

El manejo irónico del tiempo en LRA debe verse desde esa perspectiva fundamentalmente, y además, asociado con el ritmo narrativo. Un ritmo que se caracteriza por la velocidad en la sucesión de los acontecimientos y el accionar antirreflexivo de los actores.

2.3.3. El espacio del Poder y los espacios ilegítimos:

En LRA las acciones se desarrollan en el ámbito geográfico de México, con la capital como centro, y en el espacio exterior, fronterizo, de los Estados Unidos. Además, las escenas principales tienen lugar en espacios cerrados que corresponden a casas o trenes.

En términos generales propongo la siguiente estructuración es-

³² El desenlace es apresurado, hecho que el propio autor reconoce como una falla técnica: "En determinado momento la obra entra en barrena. Toma una velocidad que yo no hubiera que-

pacial para la novela: los espacios relacionados con el Poder, que llamaré espacio uno (E1) y que tiene dos aspectos: 1) uno interno o nacional que incluye la ciudad de México como epicentro y los recintos donde habitan o trabajan los representantes legítimos del poder (E1a); y 2) un espacio externo y extranjero (Los Estados Unidos) relacionado con sus representantes legales, (cónsules y embajadores) y, además, con el exilio (E1b). Este espacio uno (E1) se relaciona con los actantes que actúan como antagonista de NA1 y que a su vez detentan el poder político efectivo (A2).

El segundo espacio que propongo es el que corresponde a NA1 y sus pares (A3) y tiene como característica fundamental el relacionarse con la provincia y con recintos ilegítimos y/o transitorios donde se reúnen los generales que aspiran a usufructuar el poder real. Lo designo como espacio dos (E2) y también se bifurca en 1) exterior (E2a), donde se desarrollan las batallas y los actos políticos de la campaña electoral; y 2) interior (E2b), en que se efectúan las reuniones secretas o las diversiones de los integrantes del "clan fraterno": hoteles, casa de descanso, cantinas y prostíbulos. Incluyo aquí también los medios de transporte de los conspiradores (trenes y automóviles).

Aislo los espacios destinados a las mujeres (A4 y A5) -cerrados, interiores- que a veces pueden corresponder o superponerse con los ámbitos del poder (E1a) o de los que aspiran al poder (E2b). Lo llamo espacio tres (E3) y se subdivide en: 1) oficial o legítimo (E3a); es decir los hogares de los generales, sus casas de descanso,

rído que tomara. Se terminó demasiado rápido porque se volvió monótona y yo no tenía recursos para evitar esto". (Entrevista con Ambra Polidori, en "Sábado" (Supl. de Uno más uno), 31 de dic. 1977)

como la hacienda Santa Ana); y 2) los ilegítimos o transgresores (E3b) correspondientes a "leoneros" y prostíbulos.

Por último, tendré en cuenta también en el análisis el espacio textual -espacio cuatro (E4)- que incluye la subdivisión interna de la novela y los textos que aparecen enmarcados, tales como cartas y titulares de periódicos.

Como se irá apuntando a lo largo del análisis, priva en el manejo de la espacialización una concepción teatral que lleva a presentar las acciones y acontecimientos dentro de "escenarios". Éstos son contruídos con datos parciales significativos, eficaces para servir de encuadre a las mismas y también para caricaturizar situaciones y actantes.

2.3.4. El espacio en los núcleos narrativos.

2.3.4.1. Los espacios teatralizados y ajenos:

LRA se inicia en un ámbito provinciano en el que reside NA1. Es un espacio relacionado con origen, paz y hogar (E2b). El núcleo narrativo uno marca el pasaje de este espacio interior hacia otro -la capital- centro del poder y de la acción política (E1a). El nombre de este espacio original es ficticio: "una ciudad que, para no entrar en averiguatas, llamaré Vieyra, capital del Estado del mismo nombre, Vieyra, Viej" (p. 11), pero que conserva el mismo sistema de nomenclatura y abreviatura de muchos sectores de la provincia mexicana (Oaxaca, Oax.; Querétaro, Qro, etc.), mientras que el espacio del poder mantiene su nombre real: la ciudad de México.

Antes de emprender el viaje para hacerse cargo del puesto de Secretario del Presidente, NA1 se detiene a festejar en el Casino

(E2b) (lugar público que connota diversión y reunión masculina). Después aborda un tren, donde se produce el robo de la pistola, que es un lugar coherente con estas memorias de un militar, ya que es un medio de transporte íntimamente ligado a la historiografía -escrita e iconográfica- de la Revolución Mexicana. Varias escenas importantes de las memorias tienen lugar en un tren o están vinculadas a éste: por ejemplo, la del vagón Zirahuen cargado de dinamita o el episodio del "juego de cartas" (Caps. XV Y XVII).

Nal resalta la importancia estratégica del tren cuando comenta la redistribución de las zonas militares después de la aparición del testamento anónimo de González. Sus "antiguos compañeros y entonces enemigos" quedaron en "muy buena posición" (p. 46), pues: "Como quien dice, eran dueños del Norte del país y de los ferrocarriles (id.)³³. Esta situación se opone a una redistribución anterior, inmediata a la muerte de González, en la cual los mismos generales fueron "destituidos o trasladados al otro extremo del país" (p. 38). Sobre esa decisión del poder central (A2) Nal enumera las zonas militares, burlescamente: "Artajo a Chiapas, en donde no había tropas, Trenza a Quintana Roo, en donde no había ni gente, Canalejo a Páruándiro, en donde no conocía a nadie y el Camaleón a Pochutla, en donde los habitantes mataban a montones" pp. 38-39). O sea, siempre la inestabilidad entre recibir premios o castigos y la distribución del poder en relación con el espacio.

³³

Las actividades de los generales rebeldes de cobrar rescates y movilizarse por ferrocarril tienen su correlato real. Luis Cabrera apunta mordazmente: "Esta rebelión (se refiere a la

Otro espacio geográfico fundamental, mencionado a partir del núcleo uno son los Estados Unidos (E1b); país desde donde regresa Gálvez cuando se produce el encuentro con el narrador actante. En tanto poder externo, los Estados Unidos están presentes a lo largo de toda la novela. Bien como lugar de amenaza o de fiscalización (por intermedio de sus representantes diplomáticos); bien como anhelada posibilidad de refugio en la derrota (la frontera), o bien como enajenante destierro (para NA1 y A3).

En síntesis, del mismo modo que con la red actancial y la temporalidad, el núcleo narrativo uno concentra todos los espacios principales de la novela que sirven para desarrollar situaciones irónicas ejemplares, (cf. 2.4.6.2.)

Territorialmente las memorias describen un ir y venir constante entre el interior (espacio propio y seguro en sus dos vertientes: E2a y E2b) y la capital (espacio peligroso y anhelado desde donde se imponen premios y castigos). Más tarde narra un avance hacia el norte. Este avance se transforma en franca huida que no llega a concretizarse en el caso de NA1, ya que es apresado en el "Cañón de las Ánimas", por los representantes de ese poder central asentado en México.

Si los Estados Unidos (concretamente Tejas, ex-territorio mexicano) significa el aburrimiento y el castigo del destierro, por oposición puede decirse que la diversión -o lo que merece ser vivido- pasa por los espacios que siguen siendo propios, que no han sido perdidos o enajenados como Tejas. Esta serie de conspiraciones

escobarista) que se conoce con el nombre de la Rebelión Ferrocarrilera y Bancaria, fue más sencilla que la de 1923, pues se redujo a que los alzados cogieron el dinero de los bancos y se retiraron a Estados Unidos por la vía Central y por la vía del

políticas y campañas militares desastrosas provoca el siguiente comentario del cónsul yanqui: "ya estamos cansados de sus revoluciones" (p. 92), y supone una cierta visión caricaturesca de la realidad mexicana que es atribuible no a NA1, sino al metanarrador. De los Estados Unidos el narrador actante piensa que "Siempre han sido un país muy egoísta", en oposición a México que generosamente habría luchado por "la Justicia Social" (*id.*), declaración que resulta irónica en el contexto de los intereses personales de los generales rebeldes.

El cierre del núcleo uno ocurre en el calabozo, que es un recinto con características similares a las del lugar en que ocurrió el robo de la pistola. Por tratarse de un castigo impuesto por el poder central, el calabozo es una prolongación de (E1a), ya que NA1 se encuentra sólo y en actitud de reposo, al igual que en el compartimiento del tren. La diferencia es que ahora los papeles han cambiado y NA1 es un hombre derrotado que espera ser fusilado, mientras A3 es el que tiene a su cargo ejecutar el castigo impuesto por el poder central contra el general golpista.

En la escena inicial del primer núcleo narrativo A3 llega de incógnito de los Estados Unidos; en la escena de clausura NA1 partirá, también de incógnito, hacia el mismo lugar de exilio. Ambos ocultan o tergiversan los motivos reales. Esto resulta una constante en las memorias: que lo que se declara o se publica no es la realidad de los hechos sino su apariencia. Lo mismo sucede con el contexto espacial donde se desarrollan los acontecimientos finales: Ciu-

Sur -Pacífico, respectivamente, destruyendo las comunicaciones ferrocarrileras" ("LA consolidación del poder. 1928-1934", Historia de la Revolución Mexicana, núm. 12, El Colegio de México, 1973, p.81).

dad Rodríguez "no era ciudad, sino un pueblo rabón" (p. 110).

El segundo robo tiene lugar en la casa del General González en México, que forma parte del citado espacio del poder local (E1a). La residencia es amplia y lujosa. NA1 menciona varios cuartos: el féretro está colocado -a manera de nota exótica- en el "Salón Chino"; el reloj es supuestamente sustraído de un sitio más íntimo, la recámara del muerto; la revelación de las últimas palabras del Jefe y el robo son confesados -en secreto- en un lugar apropiado por lo oculto o subterráneo ("La despensa, situada en el sótano de la casa"); y por último, la reunión del clan fraterno, donde se discute la sucesión del poder, se realiza "en el amplio y oscuro comedor de la mansión (copia fiel del existente en el Castillo de Chapultepec", p. 22).

Si los generales se reúnen en el comedor para decidir el futuro de la Revolución después de la muerte del caudillo, y traman desembarazarse del peligroso enemigo Vidal Sánchez, será en otro comedor -el del hotel de Ciudad Rodríguez- donde se juzgará el destino personal de NA1 por medio de un juicio fraudulento.

Es necesario subrayar que los generales segundones -tanto los que aspiran a usufructuar el poder, como los que cumplen órdenes emanadas de dicho poder- urden sus conspiraciones o fraguan sus juicios en espacios impropios o ilegítimos, desde el punto de vista del poder legal. Sus sitios de reunión son comedores (de casas ajenas o de hoteles); salones de cantina ("El Paraíso terrenal"), o salones de billar (casas de descanso en Cuernavaca), mientras que Vidal Sánchez (A2) cita a NA1 en el "palacio" y lo recibe en su despacho del Castillo de Chapultepec. También el presidente

muerto es velado en su propia casa que reproduce el recinto oficial del poder (con un comedor igual al del Castillo).

Sobre este último punto, hay que recordar que el Castillo de Chapultepec, reconstruido por órdenes del Emperador Maximiliano, es un sitio prestigiado y "alto" (topográfica e institucionalmente) y ocupa un espacio reservado al poder desde la época prehispánica³⁴. Por lo tanto, es un modelo obvio para los que detentan o aspiran al poder.

Incluso los diputados, tan despreciados por el grupo de militares, ocupan un lugar legítimo: la Cámara, aunque queda explícito que ese poder legislativo está completamente subordinado al ejecutivo.

Por su parte, el poder que los generales secundones quieren para sí no es efectivo; más bien es una parodia del poder real que siempre permanece más alto e inalcanzable (como el castillo); por tal razón los sitios apropiados para ellos son los espacios improvisados, relacionados con el esparcimiento y la transitoriedad. A pe-

³⁴ Chapultepec significa en náhuatl 'en el cerro del chapulín', de modo que desde su etimología se alude a una altura (topográfica). Fue lugar sagrado para los aztecas desde la fundación de México-Tenochtitlan en 1325.

La construcción del castillo se inicia en 1634 por órdenes del virrey Matías de Gálvez y se finaliza en 1786, pasando a ser propiedad del Ayuntamiento de la Ciudad de México durante el gobierno del Virrey Revillagigedo. El castillo -que luego fue sede del Colegio Militar- quedó abandonado y semi-derruido hasta que en 1864 Maximiliano emprendió costosas obras de adaptación. Porfirio Díaz fue el presidente que más tiempo habitó el castillo y quien le hizo mayor número de modificaciones; Madero lo habitó por cortas temporadas; Carranza no; los presidentes Obregón, Calles y Portes Gil (época histórica que enmarca a LRA) prefirieron habitar el edificio contiguo que originalmente fue residencia del director del Colegio Militar (v. Enciclopedia de México, s.v.).

sar de su profesión, no viven en cuarteles, sino en hoteles, haciendas prestadas, "leonereros" o trenes. No sorprende, por eso, que la única vez que se nombra el "despacho" de NAI es cuando éste debe imponer su "autoridad" para correr al que lo ha sustituido.

Las dos escenas en que tienen lugar los robos ocurren en espacios que parecen escenificados o teatralizados. En el caso del núcleo uno, es clara la voluntad dramática cuando el narrador protagonista se dirige a un "público" y marca el paso de lo intratextual a un lector extratextual: "Claro, ustedes ya se habrán dado cuenta qué fue lo que noté" (p. 15). Esta teatralidad se subraya cuando NAI aparece parado en la plataforma del tren y ve "un espectáculo que era apropiado para el momento" (p. 16). En otra oportunidad NAI transcribe las palabras que le dirige Vidal Sánchez, para luego comentar entre paréntesis, como en los "apartes" de una escena dramática: "Vidal Sánchez, que aunque era un torvo asesino, no por eso dejaba de tener la dignidad que le otorgaba la Constitución" (p. 21). Esta estructura teatral volveré a comentarla (cf. 2.4.4.1.) en sus características de comedia y como escenarios apropiados para producir situaciones irónicas.

En general a las mujeres les están reservados espacios domésticos y cerrados. Entre los legítimos (E3a) está la casa del propio NAI a la que alude, al inicio de sus memorias, con el comentario: "las delicias de la paz hogareña" y en el capítulo VIII: "habíamos llegado a la casa estilo morisco que yo había construido en Vieyra. Matilde, espejo de mujer mexicana, estaba en el portal esperándonos" (p. 54). El adjetivo "morisco", además de señalar el gusto de los generales de la época por los modelos españoles, con-

nota la situación de encierro para la mujer, cuya función es la de permanecer en el hogar, a cargo de los hijos, y esperando al marido. También Juan Valdivia tiene en Cuernavaca una mansión "del más puro estilo andaluz", que remite a la misma idea. A la vez leemos la frase como irónica (desde la perspectiva global del texto, o sea, desde el metanarrador), por la clasificación de "puro" para un estilo que es copia de otro, que ya es de suyo, una mezcla. La ironía se refuerza con la aclaración de NA1 que la casa fue construida "con dinero de procedencia desconocida" (p. 59) y que "nadie supo nunca cuántas habitaciones tenía, pero eran muchas" (*id.*).

También aquí la que maneja la casa es la esposa: "Clarita, la esposa de Juan, que estaba dirigiendo todo este movimiento en el hall, nos dijo que su marido estaba jugando al billar". Clarita está, como Matilde, en la entrada de la casa recibiendo a los militares invitados del marido; además, tiene reservado el dominio sobre la cocina: "ayudada por una docena de criadas, estaba preparando el mole para los doscientos cincuenta invitados" (p. 62).

La división del espacio se vincula a una tradicional división del trabajo: la mujer en la cocina; el marido en la sala de juego o en el escenario político. Pero ambos caricaturizados por la mirada del metanarrador que se vale aquí del punto de vista de NA1.

En otro nivel, la concubina de Trenza también espera, fielmente, en el "leonero" la llegada de su hombre para atenderlo. Es la única, como ya dije antes, que se desplaza junto a los generales en espacios abiertos (las batallas). El "leonero", por su mismo carácter clandestino, servirá a los generales rebeldes para esconderse antes de iniciar su marcha hacia el norte para seguir "Al pie de la

letra el plan de emergencia", (p. 69).

Como caso particular y distinto dentro de estos espacios "ilegítimos" surge la Hacienda de Santa Ana cuya dueña es Ellen Goo (A5) la anfitriona de NA1. El nombre de la hacienda, junto a la condición de extranjera de la dueña hace pensar en una alusión al Presidente Santa Ana que cedió parte del territorio mexicano a los EE.UU. Ya dije que se trata de una mujer independiente que puede invitar a una tropa a su hacienda y compartir la mesa de juego con los generales. Sobre este espacio, NA1 hace la única referencia histórica extra nacional de sus memorias: comparándose con el gran guerrero cartaginés derrotado por los romanos por pasar un invierno dedicado a la mollicie y la diversión, dice: "como Aníbal en Capua, jugando póker día y noche con Ellen Goo" (p. 106). Este dato histórico culto es una burla que puede adjudicarse al metanarrador teniendo en cuenta la escasa escolaridad del general y su aversión por la lectura.

La batalla de Las Vacas resulta una especie de sainete por la mala decodificación de los mensajes telefónicos. El narrador actante la calificará de "escaramuza sin importancia" y los periódicos de "gran derrota".

El espacio ilegítimo, vedado, de las mujeres (E3b) aparece censurado en las memorias, lo mismo que las "malas palabras". La Señorita Arozamena aparecerá desnuda en una ventana del Casino (empujada o detenida por NA1) y el prostíbulo se sugiere, sin nombrarlo, del siguiente modo: "Esa noche la pasamos en casa de Doña Aurora Carrasco, en sano esparcimiento" (p. 56) lo que solicita la complicidad del lector para su correcta interpretación.

La geografía que rige en LRA es afín a los hechos narrados en las memorias, ya que constituye una mezcla de denominaciones reales e inventadas. Todos los lugares que corresponden a los centros de poder y al presente de la narración, conservan sus verdaderos nombres, como es el caso de México y los Estados Unidos (E1) también los lugares conectados con éstos: los accesos a la capital mexicana (Cuernavaca, Cuautla, Puebla y la estación Lechería) y las ciudades ajenas (San Antonio, Amarillo). Por su parte, las ciudades de provincia (E2) alternan nombres reales con ficticios: Vieyra y Guadalajara, Apapástaro y Celaya, Cuévano y Tamaulipas. Los nombres inventados corresponden a una peculiar geografía nacional que Jorge Ibarquéngoitia superpone a la oficial en la obra posterior a LRA³⁵.

2.3.3.5. La distribución espacial del texto.

Desde otro punto de vista, el texto conforma en sí un espacio -el espacio textual (E4)- porque escribir es ya una forma de espacialización y distribución espacial del texto como tal.

En LRA la ficción remeda el modelo reconocido de las memorias en la distribución de las partes. No obstante, la Nota explicativa final marca la diferencia o la transgresión al modelo original y -como ya dije- subraya el tono irónico general de la obra.

En LRA se incluye otros textos que son enmarcados -destacados-

³⁵ Sólo a manera de señalar un rasgo intratextual (relación entre las distintas obras de un mismo autor) puedo citar que el "Salto de la Tuxpana" aparecerá en Las muertas; Cuévano -que representa a Guanajuato en la realidad geográfica- es la ciudad de Estas ruinas que ves... y escenario de Dos crímenes, y de Los pasos de López. También en lo geográfico, pero intertextualmente aparece "La Cañada de los Compadres" que alude al cuento de Rulfo "La cuesta de las comadres", incluido en El llano en llamas.

dentro del cuerpo de las memorias. Se trata de otros espacios que se abren en el texto: cartas, circulares y titulares periódicos. Este material sirve de base también para la investigación histórica, como es el caso de las propias memorias, pero en la novela su función principal es que sirven para parodiar formas de escritura estereotipadas³⁶.

La carta que NA1 recibe del General Marcos González (A2), en el primer capítulo, se transcribe entre comillas y se destaca dentro de la página como un modo de usar el estilo directo (cf. 2.4.6.1.). Pero la respuesta de NA1 aparece fragmentada y sin destacar dentro del texto, como para contrastar la importancia de cada una. Otra diferencia subrayada es el tono autoritario y familiar de A2: "Querido Lupe... Vénte a México" y la respuesta ceremoniosa y retórica de NA1: "Le contesté a González telegráficamente lo que siempre se dice en estos casos, que siempre es muy cierto: En este puesto podré colaborar de una manera más efectiva para alcanzar los fines que persigue la Revolución"(p. 12). Como éste es el tono general de las memorias, no se destaca en el texto, pero sí la carta del caudillo que tiene, por una parte, una importancia fundamental para el narrador actante y para el desarrollo posterior de los acontecimientos narrados; y por otra, marca un cambio de lenguaje con intención paródica entre alguien acostumbrado al mando, y seguro de su posición superior, y el que está subordinado a ese poder, pero se beneficia con su servilismo. Cons-

³⁶ La parodia, sobre la que volveré luego (cf. 2.4.1.), encierra desde su raíz etimológica ('contra-canto') la idea de comparación y contraste. Se ha utilizado tradicionalmente para lograr efectos ridículos, aunque a veces puede usarse también sin esa intención desvalorizante.

tanamente se alude a los periódicos en las memorias. Desde el mismo prólogo se afirma: ("Las declaraciones que hizo al Heraldo de Nuevo León el malagradecido de Germán Trenza"). Pero no siempre se reproducen los textos; más bien se citan los periódicos o se alude a ellos: "Y cómo supieron que yo había tomado Apapátaro? Porque salió en los periódicos" (p. 82).

Los dos titulares que aparecen destacados con mayúsculas en el texto son:

"MURIO EL GENERAL GONZALEZ DE APOPLEJIA" (p. 16); y "CONFABULACION DE GENERALES. LOS GENERALES (aquí decía nuestros nombres) SE LEVANTARON EN ARMAS Y FUERON APRESADOS EN CUERNAVACA POR FUERZAS FEDERALES. EN TODA LA REPUBLICA REINA LA PAZ Y LA TRANQUILIDAD", y así seguía por dos planas enteras, diciendo que todo estaba muy tranquilo y que nosotros éramos unos sinvergüenzas (p. 70).

La inclusión del estilo indirecto libre subraya la ironía por su peculiar trabajo paródico, como verá más adelante. (cf. 2.4.6.).

Ambos titulares se relacionan con hechos básicos en la existencia de NAI (la no concreción del nombramiento como Secretario Particular de la Presidencia y su participación en el levantamiento militar). En la línea histórica, ambos hechos son verídicos aunque los nombres y las circunstancias estén transformadas por la ficción (la muerte de Obregón y el levantamiento del grupo de generales dirigidos por Escobar). Nuevamente la novela simula acercarse a la veracidad del discurso histórico, pero al mismo tiempo, en el mismo movimiento, marca la diferencia. Como en el epílogo, en que, aparece publicada la fotografía del narrador dándolo por fusilado. El propio NAI se encarga de desmentir la información y da los elementos para descubrir la falsa objetividad de la prueba fotográfica; el truco o montaje de la nota periodística. La foto se usa, pues, co-

no testigo de lo que ocurrió, que es una manera de plantear lo real como autosuficiente; pero el texto lo desmiente y vuelve a marcar la diferencia entre apariencia y realidad, y funciona como señal de que los enunciados asumidos por el NA1 no deben tomarse en su sentido literal.

Para finalizar, la especialización en LRA está subordinada, como ocurre en menor medida con el tiempo, a la red actancial. El espacio geográfico está dado por elementos suficientes, pero no exhaustivos, que lo acercan a una escenografía teatral, más bien sugerente que detallista.

Hay, en general, desplazamientos de un lugar "propio" y "seguro" a otros "ajenos" y "peligrosos" por estar vinculados al poder.

Por lotanto la espacialización se da desde una perspectiva en la que el metanarrador se ubica fuera de la escena (y del texto), por encima de los actantes, para poder contemplarlos y criticarlos. Desde allí apela al lector extratextual para persuadirlo a que se convierta en su cómplice y comparta su lugar de privilegio.

En cuanto a la espacialización textual puede decirse que la novela total y cada una de sus partes son breves. La razón puede hallarse, en una primera instancia, en la propia declaración del autor: "no vivo bien con mis obras. No vivo a gusto y probablemente por eso sean tan cortas" (entrevista ciudadã con A. Polidori). Pero la razón fundamental, estructural, debe buscarse en la ironía que recorre la obra; ironía que tiende siempre a la parque-

dad y al fragmentarismo. La mirada irónica busca siempre el detalle propicio a la caricatura, o las anécdotas factibles de parodiar, y no las totalidades ni las amplitudes. No trata de ser exhaustiva, sino discontinua y lacónica, en un movimiento de reducción, de estrechamiento, que rechaza la grandilocuencia por un principio de hiperobjetividad crítica: "La ironía no sólo abrevia, sino también parcializa"³⁷.

Es en estas particularidades de la ironía que hay que buscar el motivo de la brevedad, tanto en los cuentos como en las novelas de Ibarquengoitia.

37 "L'ironie non seulement abrège, mais encore morcelle. La continuité est plutôt sérieuse ... L'ironie serait bien en ce sens, comme le voulait Frédéric Schlegel, une 'généralité fragmentaire'". (Vladimir Jankélévitch, L'ironie, Flammarion, Paris, 1964, pp. 100-101).

2.4. Intertextualidad en "Los relámpagos de agosto".

La intertextualidad es una máquina perturbante que no deja al significado en reposo, conjura el triunfo del cliché por un trabajo transformador... La intertextualidad no es jamás anodina. Cualquiera sea el soporte ideológico declarado, el uso intertextual de los discursos responde siempre a una vocación crítica, lúdica y exploratoria (Laurent Jenny, "La strategie de la forme").

Dos grandes líneas escriturales confluyen, entre otras menores, en Los relámpagos de agosto: la Historia y la Literatura: la realidad "objetiva", basada en acontecimientos verídicos, y la realidad "subjctiva" filtrada por la ficción verosímil.

Estas dos líneas no entran en la novela como "una suma confusa y misteriosa de influencias" (cf. 1.3.) sino a través de un trabajo de transformación y asimilación que tiene un principio que lo centraliza y que es "dominante" en cuanto al sentido global del texto. Este principio centralizador es la visión irónica y el trabajo transformador lo realiza la "ficción" (texto literario) por medio del manejo paródico de las "memorias militares revolucionarias (texto histórico). El tipo de material histórico elegido favorece su tratamiento irónico por ser documentos propicios a ser parodiados.

Las dos corrientes escriturales básicas se incorporan a Los relámpagos de agosto por el manejo intertextual de otros textos o tipos de discurso, tales como: 1) las memorias escritas por militares que participaron con la gesta revolucionaria mexicana de 1910, junto a otras referencias históricas más generales; 2) textos de la "picaresca", o afines de ella, y el discurso dramático.

Ambas vertientes se anudan, confrontándose e interactuando en la novela, porque la literatura modifica a la historia, o mejor, las memorias ficticias van destacando determinados ángulos no sacralizados -o simplemente ignorados- por la historiografía oficial.

El enlace entre el principio general -el discurso histórico que es el dominante- y el principio individual -la biografía de un general mexicano- se concreta por medio de un modelador (las memorias como género) que actúa, como una especie de categoría de la particularidad, uniendo ambos extremos a través de la narración en primera persona. Tanto la corriente histórica "memorialista", como la literaria "picaresca", están presentadas desde un punto de vista autobiográfico y una visión retrospectiva de la vida del narrador.

2.4.1. Texto histórico: las memorias revolucionarias.

En términos generales, en las memorias, el autor se esfuerza "por volver a verse, para juzgarse, justificarse y polemizar, lo que supone que se separa de sí mismo y se ve por detrás" (Pouillon, ob. cit., p. 55). Utilizando el punto de vista de la primera persona, el memorialista se asegura un lugar de privilegio sobre el material narrado y, aunque se trata de una visión "angosta y subjetiva", puede convertir el propio sujeto de la enunciación en objeto de análisis, dando al relato la falsa naturalidad de una confidencia.

A partir de estos elementos que caracterizan a las memorias, hay que señalar que, si bien el discurso histórico se toma generalmente como la "verdad objetiva" (sin entrar a considerar aquí las inevitables implicaciones ideológicas), este discurso, pasado por

las memorias de un narrador que colaboró en los acontecimientos, se tiñe aún más de "subjetivismo"; y tamizado por la visión irónica de un metanarrador, aparece deformado y/o transformado en un texto de ficción (novela), que recoge ese discurso histórico original para presentarlo en forma distanciada, disfémica y cómica, pero al mismo tiempo verosímil.

Hay que dejar claro, entonces, que LRA no es una "novela histórica clásica", aunque utilice documentación histórica; su propósito principal no es tomar la historia -o un período histórico- para comprender mejor el presente. No se encuentran en LRA, ni los conflictos colectivos, ni la inscripción épica a la que aspira la novela histórica típica y -fundamentalmente- no parte de una visión totalizadora, sino que, por el contrario, exalta una mirada fragmentaria (por ser irónica) incurriendo, deliberadamente, en uno de los defectos que Lukács considera capital para este subgénero: la "privatización de la historia"³⁸. Privatización que, sin embar-

38

Para caracterizar el subgénero de la novela histórica recorro a la obra de Geny Lukács: La novela histórica (1937), Era, México, 1966, por considerarlo el trabajo más serio y documentado sobre el particular. Lukács ubica el nacimiento de la novela histórica a comienzos del siglo XIX y elige como "modelo" la obra de Walter Scott, heredero de la novela social del XVIII. Partiendo del concepto de que la novela, como género, viene a reemplazar históricamente a la epopeya, le exige a ésta que conserve cierta objetividad histórica (própia del poeta épico). La exigencia de una totalidad intensiva (que Lukács hará extensiva a toda obra que él incluya dentro del "realismo crítico") se vincula con su concepción de la literatura como forma de conocimiento. Partiendo de estas premisas, el crítico marxista propone que la novela histórica capte la singularidad histórica de la época que aborda a través de personajes que, en su psicología y su destino, sean representativos de corrientes sociales significativas (cf. Ibid., pp. 15, 40-44). En oposición a ésta y otras características que considera deseables, Lukács se opone a que el autor subraye detalles intrascendentes (detalles tan queridos para un ironista como Ibarguengoitia); que

go, es característica de la novela "histórica" moderna.

Los relámpagos de agosto pueden ilustrar -en cierta medida- la muy citada frase de Marx de que "en la Historia la tragedia regresa a veces como farsa". Si la Revolución Mexicana alcanzó la magnitud de una tragedia nacional (un millón de muertos), el levantamiento escobarista de 1929 constituyó -históricamente- una especie de farsa de los movimientos militares que se sucedieron antes de la institucionalización revolucionaria. Pero el regreso de algunos aspectos de la Revolución a modo de farsa ya no es la copia, sino una versión diferente, perodiada; una especie de simulacro que escoge el camino exploratorio y transformador de la ficción. La novela es, entonces, esa ficción elaborada con lente irónico y humorístico que provoca risa, y ésta siempre degrada y materializa³⁹.

La obra es una farsa de los escritos autobiográficos produ-

culte el "color local" -como hacen los románticos-, o que presenten las crisis históricas como meras "curiosidades" (cf. Ibid., pp. 43, 72-78). Para Lukács la decadencia de la novela histórica, ejemplificada con Salambó de Flaubert, se nota en el monumentalismo, la deshumanización y la privatización de la historia (ibid., p. 242).

³⁹ La risa, que siempre ha estado ligada con la cultura popular, está presente en el estudio de Bajtin sobre la obra de Rabelais: La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, Seix Barral, Barcelona, 1974. Allí dice que la risa degrada y materializa, y se ejerce contra lo que admiramos o tenemos. Para estudiar el fenómeno de la risa que tanto ha fatigado a los estudiosos de los problemas estéticos, y tratar de sistematizar sus características en el arte, es fundamental recurrir al clásico ensayo de Bergson: Le rire. Essai sur la signification du comique (1899), P.U.F., Paris, 1978. Como la risa mantiene puntos de contacto con la ironía, quiero recordar aquí que para Bergson se trata de un "gesto social" que siempre necesita de un eco para completarse y cuando se provoca voluntariamente, tanto en la vida cotidiana como en el arte, lleva implícita una idea correctiva (cf. pp. 66-67).

cidos sobre dichos acontecimientos; el autor considera su obra como la "comedia" y no la "sátira" sobre la Revolución Mexicana, porque rechaza la actitud admonitoria que presupone esta última. Farsa o comedia, la actitud del escritor es la de colocarse al margen de los acontecimientos; desenmascara sin involucrarse.

Las memorias son consideradas como "fuentes primarias" para los historiadores, junto a proclamas, cartas y telegramas (que también aparecen en LRA). En el caso concreto de las memorias escritas por los propios actores de los acontecimientos (los guerreros que se destacaron) son documentos controvertidos por la cercanía a los hechos, y porque los autores quieren subrayar su propia participación en los mismos. Por eso los estudiosos de la Historia los someten a un doble proceso: una crítica documental externa, para probar su autenticidad; y otra interna, para detectar las tergiversaciones subjetivas.

Existe, además, una larga tradición hiperbólica de las memorias militares, ya que suelen adjudicarse hechos casi milagrosos como la épica. Circunscribiéndome a México, esta tradición se inicia con los escritos de Hernán Cortés, pasando por Bustamante -cronista de la Independencia- y llegando, en nuestro caso, a los Ocho mil kilómetros en campaña de Alvaro Obregón. Ibarquengoitia retoma esta tradición ridiculizándola, a través de las memorias ficticias de NA1. Al elaborar su novela, el autor recoge documentos de la época, pero no para cotejar su veracidad como haría un historiador, sino para recrearlos paródicamente por medio de un lúdico y eficaz trabajo intertextual. Estas memorias apócrifas -que ya tienen ca-

rácter novelístico- marcan una distancia entre los textos históricos utilizados como modelo (Historia) y el nuevo texto (Literatura); distancia que en el caso de LRA se consigue, básicamente, con la ironía.

2.4.2. La Historia se toma en sorna:

Las memorias que sirven como modelo son: Ocho mil kilómetros en campaña, ya citado, y Los gobiernos de Obregón, Calles y regímenes peleles derivados del callismo del General Juan Gualberto Amaya⁴⁰.

LRA es una novela que parodia estos textos y los incluye, parcialmente, a la manera de collage. La parodia, al igual que la caricatura (también usada por Ibarquengoitia) se dirige contra personas u objetos investidos de autoridad. Por medio de estos procedimientos se consigue degradarlos y/o desenmascararlos. La risa irónica surge entonces de esa imagen deformante.

"Toda parodia es necesariamente una forma literaria sofisticada. El autor -y por consiguiente el lector- realiza una suerte de superposición estructural de dos textos; el engarce de lo nuevo en lo viejo; y por lo tanto la parodia se convierte en una síntesis bi-textual"⁴¹. Bi-textualidad que corresponde a una intertextualidad

⁴⁰ Para ejemplificación de la intertextualidad histórica utilice las siguientes ediciones: Juan Gualberto Amaya, Los gobiernos de Obregón, Calles y regímenes peleles derivados del callismo, ed. del autor, México, 1947, y Alvaro Obregón, Ocho mil kilómetros en campaña (1917), F.C.E., 1970.

No he podido conseguir otras memorias como las del Licenciado Santamaría, La tragedia de Huitzilac y mi escapatoria célebre que influyeron también en LRA según declaraciones del autor. Pero son suficientes los dos libros de memorias cotejados para ejemplificar su manejo paródico dentro de la intertextualidad de la novela.

⁴¹ Linda Hutcheon, "Ironie et parodie: stratégie et structure", en Poétique, núm. 36 (1978)

"externa o general", en tanto se establecen relaciones entre textos de autores diferentes.

El uso de la parodia para ridiculizar el modelo (como en el caso de Ibarquengoitia) es lo que se hace tradicionalmente (cf. nota 36). La distancia crítica que se establece mediante la parodia respecto a la estructura o la temática del texto original favorece su empleo irónico. Sin embargo, parodia e ironía no son la misma cosa, aunque esta última se valga de aquella cuando trabaja como proceso de menciones o con citas de textos ajenos. Es posible, entonces, señalar diferencias entre los mecanismos utilizados por ambas: el cambio de sentido frente al modelo, en el caso de la ironía; y la imitación en la parodia. En otros términos, el uso más frecuente del estilo directo, por parte de la parodia y del estilo indirecto libre en la ironía.

Expondré aquí algunos ejemplos para mostrar el pasaje de las memorias a la ficción a través del manejo paródico con los modelos históricos. Comenzaré con el General Amaya, ya que Ibarquengoitia lo considera "el príncipe de los memorialistas de aquella época" (cf. "Memorias de novelas", ya citada), y porque las iniciales de NA1 son las mismas que las de dicho autor: J.G.A.

La dedicatoria que hace NA1 a Matilde, como señalé en la redaccional (cf. 2.2.1.), es una caricatura de la escrita por Amaya:

A mi estimada esposa y leal compañera señora GUILLERMINA YFFERT DE AMAYA que con tanta abnegación ha sabido compar tir a mi lado las vicisitudes de mi accidentada vida en toda clase de alternativas. Para ella, que sin la más leve sombra de reproche, ha tenido en todas las circunstancias la entereza necesaria para afrontar las duras pruebas a que en más de una vez me ha sujetado el infortunio, cuando mis ideas se han erquido y sublevado contra el abuso y el poder de los dictadores y tiranos.

EL AUTOR

Incluso la edad de NA1 está tomada de una fotografía que aparece en la primera página de las citadas memorias con el siguiente epígrafe: "Retrato del autor a la edad de 38 años".

El hecho de sentirse víctima parece ser común a varios de estos memorialistas, pues dice Amaya: "no tuve más que resignarme ante las (torpes) ideas de Urbalejo para que posteriormente, con la injusticia más grande, Escobar me considera culpable de que Zacatecas no se hubiese tomado en 72 hs." (*Ibid.*, p. 253). Además, Ibarquengoitía declara, en el ya citado artículo, que encontró "las memorias de un general revolucionario que fue jefe de la policía en tiempo de la banda del automóvil gris... y estaba convencido de que sus modales refinados y su apariencia distinguida había sido la causa de la mayoría de sus desgracias", como le ocurre a NA1. Esta autoconmiseración se vincula también con la figura del pícaro, como expondré más adelante.

Algunos personajes que nombra Amaya, participantes en la rebelión escobarista, son trasladados a la novela con otros nombres que mantienen afinidades eufónicas con los reales. Por ejemplo, el General Urbalejo, que Amaya denigra a lo largo de sus memorias por su incompetencia, se transformará en "Canalejo, Ave Negra del Ejército Mexicano", mientras que Fausto Topete será el "Topilejo" en LRA.

Algunos episodios narrados por el General Amaya también son propicios para la ironía, como el episodio del español que le arroja los chiles en vinagre (cf. nota 23) y la "jugada" en el carro de ferrocarril.

Cuenta Amaya:

Después de estas primeras medidas los jefes en cuestión, premeditadamente, organizaron una partida de poker en el carro del mismo general Urbalejo, diversión que éste aceptó, como todo lo que le proponían con una bisonñez inexplicable. En estas condiciones se encontraba el jefe de la columna, cuando intempestivamente fue atacado en su propio alojamiento por un fuego de ametralladoras y fusiles que dejaron al carro hecho una criba. La sorpresa de Urbalejo fue mayúscula... (Ibid., p. 259).

En Los Relámpagos de Agosto se parodia el pasaje del siguiente modo:

Lo que nos contó Juan Valdivia, es posiblemente uno de los episodios más vergonzosos en la historia del Ejército Mexicano... Así las cosas, con Valdomiro que quería regresar a Apapátaro y con Cenón cada vez más calladito, ¿qué se le va a ocurrir a este grandísimo tarugo (Juan Valdivia)? Nada menos que organizar una "jucada" en un carro de ferrocarril. (Cuando dijo jucada me refiero a la reunión de varias personas con el objeto de dedicarse a los juegos de azar). Y en éstas estaban, a la jueque y jueque... eh un carro comedor, cuando de buenas a primeras y sin decir aqua va, les avientan una rociada de balas que rompió los vidrios y los hizo meterse debajo de las mesas. De allí no atinaron a levantarse más que para ordenarle al maquinista de una locomotora que pasaba arrastrando dos jaulas de marihuanos, que los enqachara y se los llevara para el norte. (Cap. XII, pp. 102-103)

No es necesario forzar demasiado el modelo, sino más bien resaltar los detalles ridículos con aclaraciones obvias -escritas entre paréntesis- y utilizar más burlonamente el lenguaje coloquial. Las dos jaulas rumbo al norte las cita también Amaya, pero Ibarquienqoitia agrega el dato absurdo de que iban cargadas de marihuanos. Una operación similar se efectúa con los insultos (cf. 2.4.6.).

La deuda con Ocho mil kilómetros en campaña es menos directa. Es sabido que Obregón se vanagloriaba de no haber perdido ninguna batalla y el miembro del Patronato de la Historia de Sonora que prologa estas memorias dice: "El General Álvaro Obregón fue un gran

soldado. En la vida militar de México es el único general que no sufrió ninguna derrota en su copiosa vida en los campos de batalla" (Ibid., p. XXIX). Por tal razón, NA1 llama al General Marcos González -actante que lo representa- "héroe de mil batallas". Pero el propio discurso del narrador actante se encarga de fisurar esa imagen oficial monolítica al recordar la derrota en la batalla de Santa Fe, ocurrida por culpa del jefe, aunque se le adjudica luego a NA1. El hecho lo recuerda éste como autodefensa, pero en el contexto de la obra significa bajar del pedestal al prócer y reducirlo a una escala más humana, y por lotanto, más vulnerable.

En las memorias de Obregón se incluye una foto suya vestido de charro; en LRA se dice que Juan Valdivia, en la fiesta de clausura de la campaña política: "se metió en un traje de charro con ribetes de oro y salió a recibir a la concurrencia" (Cap. X, p. 67)

El asombroso episodio del tren cargado de dinamita, con el que se trata de tomar "Pacotas" sin que las balas crucen del otro lado del Río Bravo, es real; esa estratagema fue usada por Obregón en la toma de la plaza de Naco en abril de 1913. Extrañamente el nombre original del vagón dinamitero es más irónico que el usado en LRA: "Emisario de paz" lo llamó Obregón, mientras que Ibarguengoitia lo bautiza "Zirahuén" (lago michoacano), más cercano a la denominación actual de los vagones de ferrocarril que llevan nombres geográficos mexicanos. En vista de las condiciones de la plaza, narra Obregón:

quise hacer uso de la dinamita construyendo una máquina que, enganchada a un carro de ferrocarril y aprovechando la inclinación de la vía, fuera a explotar precisamente frente al cuartel... Todo este día y el 9 se invirtieron en alistar la tropa para dar el asalto por la noche... A las tres de la mañana fue lanzado el "Emisa-

rio de Paz", impulsándolo la máquina hasta el kilómetro 7, y como no se oyera explosión alguna, las tropas se retiraron antes del amanecer. Ya de día, puede observarse que el carro se había detenido entre el kilómetro 5 y 6. El "Emisario" fue recoqido y se dieron las mismas órdenes para esa noche... A las 3:30 a.m. personalmente lanzó el "Emisario de Paz" impulsándolo con la locomotora hasta el kilómetro 4, y pasó el tiempo necesario para que hubiera hecho el recorrido, sin que se escuchara la explosión (Ibid., pp. 49-50)

En la versión novelesca se le agrega un elemento de suspenso al pasaje:

Para desempeñar una misión tan delicada, escogimos el carro comedor "Zirahuén", que había visto mejores días... Yo tenía miedo de que nos balacearan con no sé cuántos kilos de dinamita entre las manos... Al llegar a la cima, detuvimos la locomotora, soltamos el vagón y lo empujamos a mano unos metros, hasta que comenzó a deslizarse cuesta abajo. Cuando lo vimos desaparecer en una curva, ya había tomado un impulso considerable. No pasó nada. No hubo ninguna explosión... La espera fue terrible. Todos teníamos ganas de terminar la aventura... El escuadrón regresó casi a medio día, con la noticia de que el "Zirahuén" estaba parado a la altura del 4 1/2... Nunca he podido explicarme por qué se detuvo allí, porque la vía seguía cuesta abajo y no había obstáculos, ni nada. (Cap. XVI, pp. 95-96).

La escena se repite una y otra vez como resorte básico para provocar la risa por lo absurdo e inútil de tanta expectativa: además el narrador explica su estado de ánimo: "ya me había cansado de andar con el 'Zirahuén' para arriba y para abajo. 'Si lo quieren empujar hasta el 3, que lo empuje otro', dije para mis adentros", (p. 98). En el penúltimo capítulo de LRA se cierra el episodio: NAI cuenta cómo explota inexplicablemente ("Nadie sabe por qué") el famoso vagón con su inventor, Benítez, dentro.

Aunque la ingerencia directa de las memorias de Obregón en LRA es menor que las de Amaya, en el contexto mayor de la producción glo-

bal de Ibarquengoitia la figura de Obregón -y fundamentalmente su asesinato- recibe distintas interpretaciones. La obra teatral "El atentado" (Premio casa de las Américas, 1963) y la novela Manten al león (1969) se desarrollan en ese período histórico porque ese asesinato es un hecho "que me fascinaba y que me sigue fascinando", declara Ibarquengoitia en su ya citado artículo "Memorias de novelas". Sobre estos aspectos intratextuales (relación entre textos de su propia obra) volveré después.

2.4.3. Texto literario: reminiscencias de otras obras.

El trabajo intertextual con las "memorias" es explícito, voluntario y dominante en LRA; sin embargo, pueden rastrearse huellas de otras escrituras ya que -como he dicho- todo texto es absorción y transformación de una multiplicidad de otros (cf. 1.3.). Por ejemplo, la producción literaria ensayística sobre la Revolución Mexicana tiene en común, tanto para participantes y observadores, como para apologistas y detractores, el proponer una imagen solemne, apasionada -incluso trágica- de los acontecimientos revolucionarios. En cambio, este pequeño volumen no sólo desplaza, sino que también combate esta versión de los hechos, ya que parte de una mirada distinta, personal y atípica sobre la Revolución Mexicana. La novela de Jorge Ibarquengoitia dentro de un estado que ha institucionalizado y congelado la revolución, y ha organizado un poderoso aparato cultural que la estudia y exalta, de un "relámpago" vivificador como podría deducirse de su título en un primer nivel de lectura, y no con la alusión negativa de un sentido latente (cf. 2.2.1.).

Si la conexión (antitética) con la narrativa de la Revolución Mexicana (Martín Luis Guzmán, Rafael Muñoz, o Mariano Azuela, entre

otros) es cercana cronológicamente, aparecen en el tejido intertextual, otras lecturas más lejanas, a modo de rastros o huellas mnémicas. Por ejemplo, con la picaresca. Pero ¿qué hay de picaresca en LRA y en qué medida puede verse como "pícaro" a un general mexicano revolucionario?. La relación es soterrada; sin embargo, he hallado ciertos nexos particularmente sugestivos dentro del propósito de hacer un análisis de la obra lo más global y rico posible. Se trata de un aspecto que probablemente no confesaría el propio autor, pero que se justifica en el concepto de intertextualidad que estoy aplicando (v. 1.3. y nota 8).

Alejo Carpentier, en un comentario sobre el paso del dicho "pícaro" de España a tierras americanas: lo describe como "El hombre sin oficio que busca las maneras de vivir. El hombre sin oficio que hace cualquier oficio por falta de oficio. El hombre que anda de la Ceca a la Meca... pasa a América, y deja de ser un personaje de sainete para transformarse, primero en el político anunciador del politiquero. Después en el presidente de elecciones amañadas... en el general de los cuartelazos y finalmente, civil o general, en dictador"⁴².

En LRA el protagonista es este "general de los cuartelazos", en otra novela posterior: Maten al león (1969), es el "dictador" patriarcal (Manuel Belaunzarán, "el Héroe Niño de las Guerras de la Independencia"). que también presenta rasgos picarescos, de acuerdo con la transformación que Carpentier apunta para nuestro ámbito

42 "Habla Alejo Carpentier", en Alejo Carpentier. Casa de las Américas, La Habana, 1977, p.35.

geográfico⁴³.

Sin embargo, las novelas de Ibarguengoitia están separadas por varios siglos de los modelos ejemplares de esa escritura (El Lazarillo de Tormes, 1552, que no puede considerarse plena picaresca; Guzmán de Alfarache, 1599; y La vida del buscón don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños, 1629). No podríamos encontrar similitudes evidentes entre estas obras y LRA, sino ciertas características de los protagonistas, algunas coincidencias técnicas, y -fundamentalmente- una cercana "visión de mundo", que las emparenta subterráneamente, más allá de las obvias diferencias de motivación e histórico-sociales.

En principio no puede hablarse estrictamente de un "género picaresco", cuestionado por algunos especialistas, o limitando a las tres obras nombradas (Lazarillo, Guzmán y Buscón) cuyo conjunto -dice Taléns- "delimita y cierra (a la vez que produce) las posibilidades mismas del género en cuanto tal" (ob.cit., p.39) por lo tanto el

43 Maten al león es una de las múltiples novelas sobre el tema del dictador latinoamericano, que se escriben a partir de Tirano Banderas de Valle Inclán. En un espacio geográfico inventado: "la isla de Arepa", localizada en el Mar Caribe, se narran las divertidas peripecias de la quinta reelección del dictador Manuel Belauzarán. Los hechos ocurren en 1926, o sea, cercano cronológicamente a los acontecimientos de LRA. El dictador tiene su faceta picaresca en los disímiles recursos de que se vale para perpetuarse en el poder, basados siempre en la astucia y amoralidad propias de un anti-héroe. El complot organizado por la burguesía para derrocarlo está encabezado por una especie de "dandy" aviador -Curissat- y resulta infructuoso. El magnicidio se lleva a cabo, finalmente, por un oscuro maestro -Pereira- que resulta víctima e instrumento involuntario de intereses ajenos: muere fusilado sin que la situación cambie en Arepa. Belauzarán es sustituido por su segundo -Cardona- que asume el poder como "Presidente Vitalicio".

"género" estaría limitado a un ámbito y época precisa: los siglos de oro de la literatura española.

Al hablar de la picaresca en la intertextualidad de LRA me estoy refiriendo a la inserción de un tipo de discurso relacionado con una determinada tipología literaria (lo picaresco) y no a un género (la picaresca) que remite a una época histórica determinada.

Gustavo García, en un meritorio trabajo sobre la obra de Ibarquengoitia, apunta ya las coincidencias con el discurso picaresco:

Puede ser casualidad, pero cualquier tipificación de los recursos técnicos de Ibarquengoitia coincide con la hecha, en 1927, por Américo Castro a las novelas picarescas en un prólogo a la Historia de la vida del Buscón: una la técnica naturalista, el carácter autobiográfico y 'gusta la vida con mal sabor de boca'. Naturalismo, autobiografía y desventura sólo pueden funcionar literariamente si se refieren a un pobre diablo (aunque esté en el poder) en un ambiente lo más cercano a la realidad posible, reflejado con una meticulosidad documental"⁴⁴.

La cita es necesaria para introducir mis propias observaciones sobre el particular. Efectivamente, el principio autobiográfico es básico para enlazar ambas escrituras. Las novelas picarescas son ficciones autobiográficas al igual que estas "memorias" que parodian a los documentos históricos.

Uno de los motivos centrales de estas pretendidas autobiografías es mostrar la conversión del protagonista en escritor, o sea justificar la perspectiva del pícaro (y del general memorialista) en tanto narrador (es). Por tal razón los prólogos de la picaresca sue

44

Gustavo García, "Jorge Ibarquengoitia: la burla en primera persona", en Revista de la Universidad de México, núm. 12 (1978), p. 20.

len ser "representativos" (v. nota 16) y se dirigen a un "lector discreto" (el aliado que afanosamente solicita NA1 para desautorizar otras versiones de los hechos), con el fin de presentar el libro y justificar su publicación. El narrador actante de LRA, a la manera de Lazarillo, escribe para explicar un "caso particular". El "caso" explica qué y cómo escribe Lázaro o NA1 y, para hacerlo verosímil, debe encabezar la selección y organización de los materiales autobiográficos; por tal razón, en uno y otro texto se menciona este hecho a partir del prólogo.

A veces, como en el caso del Guzmán, cuando el pícaro inicia su historia, ha dejado de ser lo que era. También el narrador actante de LRA ha dejado de ser lo que era -un general que fabula levantamientos contra el poder central- para dedicarse a "la familia y el comercio". Pueden, pues, marcarse dos etapas en la vida de estos solitarios ejemplares: una que les proporciona conocimientos sobre la vida, y otra que les enseña cómo utilizar conocimientos en su propio beneficio (una vez que han dejado de ser lo que eran y se dedican a ascender -social o económicamente- y a escribir sobre su pasado).

Los he llamado "solitarios ejemplares" porque tanto el pícaro como el general no entran en diálogo real con otros (a pesar de que -como ya señalé- la primera persona permite resumir otras voces). Prefieren dirigirse a un lector virtual, antes de entrar en diálogo con otros actantes. Una de las causas de esta actitud es que los demás desconfían de ellos y ellos, a su vez, desconfían de los otros, o desautorizan sus acciones o palabras. Los puntos de vista de los demás actantes llegan al lector no sólo resumidos por la primera per-

sona del pícaro o de NA1, sino como señala Carlos Blanco Aguinaga⁴⁵ también "filtrados" por esa soledad "en cuyo centro la realidad, por prismática que sea, se fija en un único punto de vista desde el cual, por su misma baja de miras, se descubre la mentira de los otros puntos de vista". Este comentario de Blanco Aguinaga sobre el discurso del pícaro, puede aplicársele al narrador actante de LRA, pero no al juego de puntos de vista con el metanarrador que hace posible la lectura irónica de la novela que nos ocupa.

El pícaro encuentra su fortaleza y superioridad en su propio aislamiento y en este rasgo se acerca al ironista de LRA -el metanarrador- quien también le atribuye a su víctima NA1 ese carácter (no hay que olvidar que el mismo narrador actante ocupa, a su vez, el papel de ironista con respecto a los actantes secundarios). Del ironista puede decirse -citando a Novais Paiva- que es un ser "desintegrado, un solitario y, lingüísticamente, es alguien que individualiza los aspectos sociales del lenguaje"⁴⁶.

Las memorias de NA1 se inician del siguiente modo:

¿Por dónde empezar? A nadie le importa en dónde nació, ni quiénes fueron mis padres, ni cuántos años estudié,

45

Carlos Blanco Aguinaga, "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos formas de realismo", en MREH, núm. 11 (1972), p. 330. Blanco Aguinaga plantea en este artículo que el pícaro es un "anti-héroe" opuesto al ideal imaginativo, puro y noble de la épica de la novela de caballería y de la novela pastorial". Comparando la picaresca con El Quijote califica a la primera de "realismo dogmático" y al segundo de "realismo objetivo".

46

María Elena Novais Paiva, Contribuição para uma estilística da ironia, Centro de Estudos Filológicos, Lisboa, 1961, p. 14.

(...) sin embargo, quiero dejar bien claro que no nací en un petate (...) ni mi madre fue prostituta, como han insinuado algunos, ni es verdad que nunca haya pisado una escuela, puesto que terminé la Primaria hasta con elogios de los maestros; en cuanto al puesto de Secretario Particular de la Presidencia de la República, me lo ofrecieron en consideración de mis méritos personales, entre los cuales se cuentan mi refinada educación que siempre causa admiración y envidia, mi honradez a toda prueba (...) mi inteligencia despierta y sobre todo, mi simpatía personal... (p. 11).

El modelo presente detrás de la autopresentación del general memorialista es el del pícaro. La relación está dada por el modo y el tono en que se alude a los orígenes. Pero hay diferencias:

En la defensa de corte humanista que hace Lázaro, reconoce ser hijo de ladrón y de madre amancebada con un esclavo negro, hecho semejante al que alude Don Pablos con respecto a sus progenitores.

En cambio, para el militar mexicano, de oscuro origen (el petate) y escasa escolaridad (la escuela primaria expuesta como mención honorífica) es más importante resaltar la honradez que la honra y sus habilidades y virtudes, más que el linaje.

El cambio remite a un contexto histórico preciso: los dirigentes del convulsionado período revolucionario mexicano fueron generalmente tildados de ladrones e ignorantes; mientras que en los Siglos de Oro el problema crucial a dilucidar era el de la "pureza de sangre".

Además, la revisión irónica y desmitificadora de los valores establecidos está presente en el modelo (por lo menos en El Lazari- llo y El Buscón) y en LRA.

Otro aspecto a tener en cuenta es el hecho de que NA1 se postula como víctima de las maquinaciones o intereses personales de otros y, en reiteradas oportunidades, de la "Fatalidad" o mala estrella per

sonal. El sentirse víctima de los hombres o del destino también está presente en el discurso picaresco y -al margen de la intertextualidad concreta de LRA- en el ironista y el humorista que lo viven como "enfermedad profesional", según Escarpit⁴⁷.

En términos generales, hay una visión estrecha y particular con la cual el pícaro enfrenta el mundo; visión parcial que es adecuada para la primera persona con que narra su vida. De igual modo, el narrador actante de LRA enfrenta a la sociedad que lo rodea en forma "fragmentaria y deliberadamente limitada"⁴⁸.

47

"L'humoriste retrouve les terreurs de l'homme primitif devant les menaces d' un monde incompréhensible qu'il attribue à des entités mystérieuses et malveillantes... Au delà, il n'y a que la folie, le délire de la persécution, cette maladie professionnelle des humoristes... A force de jouer le persécuté, on finit par se croire persécuté", Robert Escarpit, L'Humour, PUF., Paris, 1972, p. 110).

En relación a los puntos de contacto entre el humor y la ironía quiero plantear que se acrecientan cuando se enfocan desde la perspectiva de la intencionalidad del autor. En la actitud de no conformismo que caracteriza tanto el humorista como al ironista, éste último toma una mayor distancia crítica y una mirada de superioridad sobre el objeto o sujeto criticado; también el ironista utiliza un tono más serio para disimular, o para tornar ambiguos una burla o un chiste. Escarpit señala, en el ensayo citado, (cf. supra) que el humor es "un arte de existir". Booth, por su parte, en A rhetoric of irony sostiene que cuando leemos un texto irónico leemos "la vida misma" porque ponemos en juego nuestras más íntimas convicciones. Las dos ideas son demasiado genéricas y tienden a caracterizar la ironía por una actitud existencial, más que literaria o estética.

La actitud del humorista es siempre más conciliadora y lúdica, mientras que el ironista adopta una actitud hipercrítica que presupone una visión escéptica de las cosas. Ambos aparentan o fingen una actitud ingenua para ocultar la crítica. Desde esta perspectiva existiría entre el humor y la ironía una diferencia de tonos y de grados, que va desde la simpatía a la burla dicha con tono neutro y despasionado.

48

Samuel Gili y Gaya, "Introducción", en Guzmán de Alfarache, Espasa Calpe, 1942, p. 9.

Este fragmentarismo, muy utilizado por Mateo Alemán, está subordinado en LRA a la visión irónica dominante, que tiende a destacar el detalle desvalorizante que subraya la caricatura.

Antes de finalizar este punto, quiero referirme al humor, tan ligado a la ironía (cf. nota 51), que es evidente tanto en el Lazarillo como en LRA. Sobre El Lazarillo de Tormes dice Francisco Rico que es un "libro tremendamente divertido" (también LRA) y que "no escapa a esa ley de la coherencia jocosa... capaz de crear un universo autónomo, donde sólo cuenta el ingenio, la sorpresa, el engarce de los sucesos regocijantes y donde se suspenden los imperativos éticos y los convencionalismos sociales"⁴⁹. Este humor fundamental en el Lazarillo está basado en una pluralidad de significados y en la ambigüedad, lo cual determina sus rasgos irónicos. Ironía que es básica, según mi punto de vista, en LRA y que en una obra como El Buscón pasa al tono más pesimista de la sátira.

2.4.4. El mundo como espectáculo.

2.4.4.1. "Los relámpagos de agosto" es la comedia y no la sátira de la Revolución.

Analizaré ahora cómo el discurso dramático está también presente en el tejido intertextual de LRA, hecho que se repite en La ley de Herodes.

Ibargüengoitia reconoce que: en su obra "todos los elementos que no son conflictivos están descartados porque lo conflictivo es la base de la acción dramática" (entrevista personal). Pueden re-

49

Francisco Rico. La novela picaresca y el punto de vista. Seix Barral, Barcelona, 1970, p.53.

lacionarse estas palabras con un principio apuntado por Staiger en su Poética: cuanto "más inclinado se sienta un escritor hacia lo cómico, tanto más procura provocar la tensión dramática, pero tan sólo como punto de partida para desencadenar la risa, para dispararse luego en meros detalles ridículos" (ob. cit. p.204).

En la producción de Ibarquengoitia la acción es fundamental. De ahí que la red actancial adquiera una importancia primordial y los diálogos -de incuestionable raíz teatral- logren una gran precisión, agilidad y brillantez. El propio autor reconoce que "su novela es la novela de un dramaturgo"⁵⁰.

Ibarquengoitia sostiene, también, que su novela LRA no es "una sátira de la Revolución sino una comedia de la Revolución" (loc. cit.), con lo cual acepta un principio teatral básico y un componente cómico⁵¹. En LRA es el metanarrador el que se coloca al margen de los acontecimientos narrados y adopta frente a ese mundo desvalorizado una "actitud espontánea y despreocupada" (Staiger, Ibid., p.197), en vez de involucrarse en los acontecimientos como ocurre en la tragedia o el drama.

⁵⁰ Los narradores ante el público, V. 1, Mortiz, México, 1967, p.130.

⁵¹ Tanto el humor como la ironía se incluyen en lo cómico, como género opuesto básicamente a lo trágico. Pero, mientras el humor puede jugar con la superficie del lenguaje, la ironía siempre esconde una intención correctora o de enseñanza (recuérdese que el primer ironista fue Sócrates) y, aunque señale permanentemente las imperfecciones, aspira a las excelencias idealizaciones del Bien y la Belleza. Desde otra perspectiva puede apuntarse que: "el arte cómico se funda sobre una fantasía de triunfo... que constituye uno de los mecanismos de defensa del yo". (Charles Mauron, Psychocritique du genre comique, Corti, París, 1970, p.133).

Es interesante recordar, además, que desde la época de Aristófanes aparece en la comedia un "personaje" —en este caso NAI— que se dirige al público para invitarlo a ponerse de su parte frente a un adversario (y también lo hace el ironista que siempre intenta la persuasión). Esta actitud la asume NAI desde el Prólogo. La apelación a un público también es evidente al final del primer capítulo, cuando el narrador actante se dirige a una especie de coro y marca un pasaje del espacio intratextual al extratextual (cf. 2.3.4.1.).

Ibarquengoitia rechaza el rótulo de "sátira" para su novela porque no acepta el papel de censor o moralista, y para que una obra sea considerada satírica es básica la actitud de ataque contra alguien o algo. En LRA, como en el resto de su producción, se refiere a un tono ligero, burlón, que elude el compromiso y que generalmente provoca risa; risa que surge en toda clase de proyecto que se revela como inadecuado en el sentido de una tensión excesiva, lo que se une a la actitud espontánea y despreocupada antes señalada.

Pero esta "comedia" de la Revolución está elaborada a partir de una mirada irónica sobre la realidad circundante, concebida como espectáculo; y es sobre este último aspecto que quiero citar otras palabras de Ibarquengoitia:

Uno puede decirse: Bueno, un general mexicano ¿qué tiene que ver conmigo? Pues tiene mucho que ver, en el fondo. A pesar de que uno está actuando. Porque cuando está narrando en primera persona, como si fuera un general, estoy actuando. Aún así hay cierta identificación, una comprensión hacia lo que es y siente el personaje ⁵².

La comedia y la ironía se unen en la visión de la realidad como un espectáculo teatral. Surgen de la actuación del ironista que recorre, de prisa, las posibilidades de distintos papeles, y prueba diversas "máscaras", para luego detenerse en la que considera apropiada para el momento.

2.4.5. Texto psicosocial: el inconsciente antropológico.

2.4.5.1. El caudillo, el padre y el totem:

Hay otro nivel de la intertextualidad de LRA que adquiere un valor semántico evidente: el gran símbolo del poder encarnado en el caudillo dentro de una estructura verticalista del poder.

Para Arnaldo Córdova:

La importancia que para la sociedad mexicana-especialmente en la época revolucionaria- tiene la figura del caudillo como poder unipersonal es evidente y difícilmente de cartable; un caudillo que no puede ser más que un militar, cuyo prestigio se ligara a su biografía guerrera, a sus brillantes victorias militares y trascendiera así al campo de la política⁵³.

En LRA la figura del caudillo está representada, tanto por el General Marcos González que personifica a Obregón, como por Vidal Sánchez que personifica a Calles. Ya he analizado las características peculiares de ambos (cf. 2.2.2.), pero ahora me interesa referirme a un trazo latente -no explícito- de la novela. Se trata de la escena del valorio del General González (n2), en que pueden detectarse ciertos elementos que remiten a una obra importante: Totem y tabú de Sigmund Freud.

⁵³ Arnaldo Córdova, La ideología de la Revolución Mexicana. Era, México, 1978, p. 263.

Para Freud, en la primitiva sociedad caníbal, el violento y tiránico padre constituía un modelo envidiado y temido por cada uno de los miembros de la asociación fraternal. La horda fraterna rebelde abrigaba con respecto al padre aquellos mismos sentimientos contradictorios que forman el contenido ambivalente del complejo paterno en los niños y en los enfermos neuróticos. Odiaban al padre que tan violentamente se oponía a sus necesidad de poderío y a sus exigencias sexuales, pero al mismo tiempo le amaban y admiraban.

Los hijos se unen entonces para matar al padre, y al devorarlo, uno de los miembros de la asociación fraternal se identifica con él y se apropia de una parte de su fuerza. De acuerdo con esta interpretación freudiana, el animal totémico de las sociedades primitivas sería el padre, sustituido -ritualmente- por un animal que será siempre sacrificado en una fiesta, para luego llorar su muerte, porque aparecen los sentimientos de remordimiento o la conciencia de culpabilidad⁵⁴. Aunque entre los trabajos antropológicos de la época (1913) había estudios que desvirtuaban la concepción de Freud en términos históricos, Totem y Tabú debe rescatarse desde una perspectiva "mítica", por la identificación con el padre primordial. En este texto, y en el de "Psicología de las masas y análisis del yo", el autor señala que la identificación se da por incorporación, lo que remitiría a la fase oral por un lado, y por otro, a la evocación de la comida totémica.

Curiosamente, en la escena del velatorio del General Marcos Gon-

⁵⁴ Cf. Sigmund Freud, Totem y Tabú, en Obras Completas, V.II, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, pp. 495-504.

zález surgen algunas semejanzas inquietantes con el citado estudio de Totem y Tabú. En la casa del "Jefe Máximo", el "héroe de las mil batallas", el "mero mero", se congregan todos los que aspiran a sucederle o a compartir el poder que deja vacío con su muerte.

Incluso los pares del narrador actante se reúnen en la misma casa para discutir la sucesión. Esta "asamblea" se realiza en el comedor: "Yo lo seguí hasta el amplio y oscuro comedor de la mansión... en donde se habían reunido mis antiguos compañeros de armas para saborear las últimas botellas de aquel delicioso cognac que fuera tan apreciado por el General González" (p. 22). La velada se efectúa como una ceremonia secreta en donde se bebe, imaginariamente, la sangre del padre (como en la liturgia cristiana), no bajo la especie del vino, sino del cognac (también proveniente de la vid), que es la bebida predilecta de estos generales revolucionarios, según el texto.

El ambiente es de "fiesta", como "un exceso permitido y hasta ordenado, violación solemne de una prohibición" (Freud, ob. cit., p. 495)

Al llegar este acuerdo, empezamos a sentir una gran cordialidad unos por otros: brindamos repetidas veces, nos estrechamos las manos, nos abrazamos y no faltó quien dijera un discurso. Todo era alegría en aquel aposento, cuando unos golpes perentorios en la puerta nos volvieron a la triste realidad: el Cortejo Fúnebre estaba a punto de ponerse en marcha, para depositar en su Última Morada al que fuera Jefe de Hombres. (p. 26).

Ese ambiente de solidaria cordialidad se debe a que juntos realizan lo que en épocas normales esta prohibido, y la transgresión les provoca una sensación liberadora.

En la época de la Revolución y en los años posteriores -antes de la institucionalización definitiva de ésta- los dirigentes revo-

lucionarios se eliminaron -"se devoraron"- unos a otros informa la nota histórica final de LRA. El General González, que en el texto muere de apoplejía, es asesinado en la realidad (Obregón) y los generales asistentes al velorio, al devorarlo imaginariamente con las palabras en el comedor, se identifican con él y se apropian de una parte de su fuerza y poder.

Psicológicamente, la identificación con dicha figura de poder es un aspecto puramente imaginario. Se trata de incorporar el poder a través del cognac del jefe, lo que implica incorporar el orden y la ley que éste representa.

En la realidad social hay que tener en cuenta las peculiaridades del momento histórico en que se producen esos acuerdos: es decir, la rivalidad entre los participantes.

El clan fraterno sustituye a la horda paterna que, según el estudio de Freud, estaría garantizado por los lazos de sangre. En la historia mexicana, después de la muerte de Obregón, se consolida el "Maximato" con Calles como "estadista tras el trono". Pero en el discurso del propio Calles, el primero de septiembre de 1929, éste habla de "falta de caudillos" y de que México debe pasar de la condición histórica de "país de un solo hombre" a la de "nación de instituciones y leyes".

La época en que se desarrolla LRA está llena de rivalidades por el poder fomentadas por el líder del momento. En esta visión irónica de la realidad posrevolucionaria los miembros del "clan fraterno" son generales segundones que -a pesar de pasar sus existencias urdiendo planes para apoderarse del poder, o de partículas del poder (aspiran a ministerios o secretarías)- fracasan en todas sus maquinaciones

porque sigue habiendo un hombre fuerte dirigiendo los hilos del acontecer político y militar del país. El verdadero sustituto de Marcos González en LRA no será el narrador actante y sus pares, sino "el desgraciado de Vidal Sánchez"; como en la realidad fue Calles quien sucedió a Obregón en la dirección del país.

No es extraño, entonces, que en el velorio del general los segundones se disputen la sucesión de un modo más o menos encubierto, y reproduzcan, de modo figurado, la "comida totémica" a la que alude Freud.

Lo que es importante destacar es que, desde la perspectiva de la rivalidad, entre los miembros del grupo, esta escena se liga con los dos núcleos narrativos (el robo de la pistola y el reloj, cf. 2.2.3. y 2.2.4.), aunque aquí el enfrentamiento no se da entre pares (NA1 contra Gálvez y Pérez H.), sino que se trata de ocupar el lugar del líder máximo y por lo tanto, se ponen en juego otros aspectos.

El padre de la horda salvaje también tenía acceso a todas las hembras; por eso los hijos varones aspiran también a esa posesión. En la analogía que propongo, el General González tiene varias mujeres -hecho históricamente cierto entre la casta dirigente- porque, "como suele ocurrir a los que se dedican a la azarosa, aunque gloriosa vida militar, Marcos González había tenido que recurrir a los servicios de varias mujeres y con algunas de ellas había procreado" (p. 21). Durante las exequias fúnebres "se habían presentado cuatro enlutadas y cuando menos una docena de vástagos no reconocidos" (id.).

Los generales miembros del "clan fraterno" no le disputan esa prerrogativa, porque también ellos tienen acceso a mujeres (esposas,

concubinas y prostitutas), pero este aspecto queda trunco en el desarrollo de la novela, a pesar del episodio de la señorita Arozamena que "saltó desnuda por la ventana" del casino, en el primer capítulo. El propio Ibarquengoitia confiesa en el artículo "Memorias de novelas": "Si volviera a escribir el libro tendría una escena en la que aparecieran corredores amplios en penumbra y generales correteando mujeres despavoridas" (ob. cit. p. 32).

Para finalizar, hay que tener en cuenta que esos episodios fundamentales en LRA (robo de la pistola y del reloj y la reunión de generales durante el velorio) no están sacados de los modelos históricos parodiados. Son inventados por el autor, no por azar, sino por ser efectivos para recrear irónicamente, en el plano de la ficción, un momento histórico-social determinado.

2.4.6. Texto lingüístico: La ironía verbal.

Desde la antigüedad clásica hasta nuestros días, la ironía ha sido objeto de estudios y definiciones no siempre compatibles. Como consecuencia, el concepto de ironía parece ser "inestable, amorfo y vago", como lo señala Muecke⁵⁵.

En términos generales, se la ha visto como una peculiar actitud intelectual de un determinado tipo de hombre y, por lo tanto, ha recibido tratamientos de carácter filosófico.

Aquí me interesa destacar la función literaria específica, de la ironía sin olvidar que está determinada por la intencionalidad

⁵⁵ Cf. D.C. Muecke, "Analyses de l'ironie", en Poétique, núm. 36 (1978), p.478.

del autor y la actitud que asume frente a su obra y el mundo (hiper crítica, distanciada y escéptica). Es decir, me interesa comprender el modo como la ironía transforma el tejido intertextual, y crea el nuevo mundo de ficción, mediante un trabajo específico con el lenguaje. Volveré a referirme a la "intencionalidad" en las conclusiones (cf. 4.1.), mientras que en este apartado de "textos lingüístico" trabajaré ejemplos concretos, para lo cual introduciré algunos conceptos teóricos que considero pertinentes y previos.

En primer lugar, la ironía verbal consiste en "ligar a una secuencia significativa dos niveles semánticos más o menos antinómicos"⁵⁶.

Esta primera definición lleva a tratar los enunciados que se perciben como irónicos desde dos ángulos: el primero consiste en un acercamiento descriptivo que muestre la ironía como un procedimiento de citas o menciones de textos o enunciados ajenos, con intención de descalificarlos. En estos casos, el ironista suele valerse de un sujeto de la enunciación falso, una especie de "máscara", al que se le adjudica el significado literal de esos "ecos" ajenos. Al mismo tiempo, por marcas o por señales poco evidentes (juegos entre distintos puntos de vista, por ejemplo) se revela al lector la verdadera significación⁵⁷, se cuenta con su adhesión para burlarse de la

56 Catherine Kebrat-Orecchioni, "L'ironie comme trope", en Poétique núm. 41 (1980), p.103. Elijo el trabajo de Kebrat Orecchioni como base teórica para mi análisis textual del lenguaje por considerarlo el más actualizado y riguroso de los estudios contemporáneos que he consultado sobre el manejo de la ironía.

57 Para interpretar correctamente un enunciado irónico, el lector o receptor debe percibir estas casi imperceptibles señales textuales. Además, debe compartir con el ironista un determinado "contexto" que incluye, según el citado trabajo de Kebrat

víctima y de los modelos de escritura enunciados, pero no asumidos, por el "verdadero sujeto de la enunciación" o metanarrador.

Esta entrada al análisis de la ironía es básica en LRA ya que se trata -como he señalado- de un trabajo paródico con las "memorias" históricas (cf. 2.4.2.). Utilizando palabras o discursos de otros, la ironía logra explicitar ciertas verdades sin riesgo de censura y, al mismo tiempo, realiza una transgresión de los modelos elegidos como arquetípicos (las "memorias" de militares revolucionarios); transgresión que va acompañada siempre de un placer "perverso" de apropiarse -por simulación- de enunciados que repele al mismo tiempo,

Pero como no siempre aparece la ironía como eco de otros textos, existe una segunda modalidad de análisis concreto, que es la retórica. La ironía, como tropo retórico, mantiene un componente valorativo (semántico) y otro formal pragmático (antifrástico). Estos dos componentes están relacionados así, semánticamente, ya que en un enunciado irónico se une un contenido manifiesto o literal con otro contenido latente negativo; y pragmáticamente, en tanto la ironía es una censura o vituperio que asume formas laudatorias (Kebat Orecchioni, ob. cit., p. 121). Como ironizar es siempre una manera de descalificar, poner en duda o burlarse de algo o de alguien

Orecchioni, los siguientes elementos: "l'environnement situationnel observable, le type de discours dont il s'agit, la nature particulière des actants de l'énonciation (avec leurs compétences culturelles et idéologiques spécifiques, l'ensemble des savoirs qu'ils possèdent sur le monde et sur leur partenaire discursif, leurs modèles de vraisemblance et leurs systèmes d'attentes générales et spécifiques); autant de facteurs qui sont éventuellement susceptibles d'intervenir dans le décodage d'un trope quel qu'il soit" (ob. cit., p. 115).

hay que poner el acento en este aspecto más que en la figura antifrástica en sí. Por eso manejo ironía como una burla que se manifiesta en forma antifrástica. Con esta perspectiva retórica me limitaré a analizar los mismos pasajes que sirven para ejemplificar la ironía verbal como procedimiento citacional (cf. Supra), de tal suerte que el análisis muestre la dinámica de la ironía de la manera más completa posible, aunque limitada -por razones de economía- a ciertos ejemplos representativos.

Junto a los ejemplos de ironía verbal analizaré algunas situaciones irónicas, que están en el texto subordinadas a los primeros, hasta tal punto que pueden verse como situaciones irónicas verbalizadas. Sin embargo, estas "situaciones" presentan cierta especificidad que me interesa destacar: se acercan más al código visual o de comportamientos que al lingüístico (por ejemplo, el enfoque de ciertas situaciones escenográficas percibidas como irónicas). Es decir, que las situaciones están referidas a hechos o cosas, más que a palabras, pero necesitan -como toda modalidad irónica- de un trabajo interpretativo para verse como tales. Sin embargo, cuando las situaciones irónicas se presentan -como es en este caso- dentro del texto literario y no en la vida real, necesariamente están expuestas por medio de palabras y es difícil -e incluso arbitrario- distinguir las de los ejemplos de ironía verbal. Las distinguiré sólo por razones operativas, y las defino como situaciones que comportan cierta contradicción interna entre la descripción literal y su significado latente.

Para el análisis detallado de cómo la ironía actúa en el lenguaje y cómo funciona dentro de la dinámica del texto recurriré a

los dos núcleos narrativos ya expuestos (el robo de la pistola y del reloj) y el punto de vista dominante en el texto. La economía práctica de esta elección reside en la importancia semántica de dichos núcleos, y en el hecho de que representan, con escasas variantes, las marcas o señales que se repiten a lo largo de la novela. Por lo tanto, los propongo también como ejemplos paradigmáticos del trabajo de la ironía en el texto.

2.4.6.1. Ejemplos de ironía verbal.

Iniciaré el análisis de la ironía verbal tratándola, en primer lugar, como un proceso de citas o menciones ya que las "memorias" están escritas como transgresión de modelos consagrados del género en situaciones castrenses y nacionales.

En el caso de las memorias de NA1, la ironía se entrelaza con la parodia y tiene como blanco de ataque no sólo al narrador actante que las asume como propias, sino también a todo el modelo de escritura que la sustenta. La víctima está determinada, primero, por el proceso de citas, y luego, por el contenido semántico de los enunciados. Pero como no todas las menciones o citas de textos ajenos tienen que ser necesariamente irónicos, es preciso señalar que la especificidad del "eco irónico" reside en la máxima distancia que se establece entre los dos sentidos propuestos (el literal a cargo de NA1 y el latente a cargo del metanarrador). El distanciamiento y ciertas señales textuales deben llevar al lector a entender que el significado que el texto desea transmitir es diferente -e incluso opuesto- de lo que se sostiene en los enunciados literales.

Este juego también lo asume NA1 con respecto a otros actantes, lográndose así una peculiar dinámica que integra el conjunto de la red actancial desde una perspectiva irónica, y acentúa la comicidad

de la novela.

NA1 utiliza en sus memorias un tono coloquial, plagado de lugares comunes de la lengua oral y escrita, que resulta, gracioso por la "ingenuidad" con que es asumido: "Abusando de esta declaración apenas acababa de hacerla yo cuando me pidió trescientos pesos. Me negué a dárselos. No porque no los tuviera, sino porque una cosa es una cosa, y otra cosa es otra" (p. 15).

El uso de estereotipos o clichés ("cuando se apago mi estrella", "la paz hogareña", "la pérfida Fortuna", o "más vale no menear el bote"), ejemplifican una mezcla de giros pretendidamente cultos y vulgares que sirven como indicios irónicos, más que como juicios de valor estético. Estos estereotipos son eficaces para detectar la intención burlona frente a un tipo de escritura, y también para caracterizar a quien los asume como propios.

Ya he dicho que la parodia emplea más el estilo directo, mientras que la ironía apela con más frecuencia al estilo indirecto libre⁵⁸.

En LRA se utiliza a veces una cita un estilo directo, seguida o precedida por algún comentario que sirve para resaltar algunas particularidades verbales. Por ejemplo:

Le contesté a González lo que siempre se dice en estos casos, que siempre es muy cierto: "En este puesto podrá colaborar de manera más efectiva para alcanzar los fines que persigue la Revolución" (p. 12).

58

"Dans la conception des ironies comme mentions, en revanche, la parenté et les différences entre ironies et parodies, de même que l'existence de cas intermédiaires, sont à expliquer par le fait que dans un cas il s'agit de mentions de propositions, dans l'autre cas de mentions d'expressions. En d'autres termes les parodies sont apparentées au style direct comme les ironies le sont au style indirect libre".

El comentario que hace NA1 sobre sus propias palabras marca el juego irónico y -desde la perspectiva global del texto- desvaloriza un estilo discursivo superficialmente retórico.

Otras veces NA1 cita las palabras de otro actante secundario con acotaciones supuestamente aclaratorias, pero que funcionan como burlonas en el texto; es el caso del discurso de Valdivia durante el velorio de González:

¡Compañeros! -En sus tiempos de estudiante había sido campeón de oratoria en Celaya-. Nos hemos reunido aquí, adustos, expectantes, dolidos, para deliberar la actitud a tomar, la palabra a creer, el camino a seguir, en estos momentos de transición violenta en que la Patria, no recuperada aún del golpe que representa la desaparición ígnea del general González, contempla un porvenir nebuloso, poblado de fantasmas apocalípticos, etc... etc. (p. 22).

Tanto la aclaración de NA1 de que su compañero de armas fue en su juventud campeón de oratoria en una ciudad provinciana (dato que se inscribe en una tradición nacional que promueve ese tipo de eventos), como la acumulación de frases hechas y demagógicas que culminan en los dos etcéteras finales, logran ridicularizar un tipo de discurso político que tiene aún vigencia en los círculos oficiales burocráticos. Aislado de su contexto original, resalta la grandilocuencia del mismo para provocar la risa enjuiciadora del lector. De este modo se desvaloriza tanto el discurso como quien lo emite. Los elementos ridículos del modelo se intensifican con su transcripción en el cuerpo de las memorias, y además la ironía se refuerza con el uso del estilo indirecto libre que falsea,

amplía o simplifica el discurso o la mímica ajenas.

Otro ejemplo de este uso aparece cuando NA1 recuerda la segunda intervención de Valdivia:

mi corazón se funde en el embate de las mil emociones contradictorias que esta escena... Aquí habló de su agradecimiento para nosotros, del sentido del deber, de la Constitución y de Don Venustiano y de que más vale no menear el bote, porque la Patria y la sangre de sus hijos y todo eso. En resumidas cuentas que todo podía arreglarse por la buena (p. 25).

Varios son los elementos que marcan en este pasaje el uso de la ironía como un proceso de menciones o citas, gracias a la manipuladora transcripción, acompañada de cortes y comentarios, que realiza NA1 del discurso de Valdivia. En primera instancia surge el contraste entre un enunciado enaltecedor (ideal) y una realidad inmediata (concreta) en busca de soluciones pragmáticas. Por el empleo del discurso indirecto libre en su particular perspectiva irónica, se resaltan los lugares comunes -ya analizados anteriormente- y la ampulosidad hiperbólica. Se desvaloriza, como consecuencia, tanto el plano ideal patriótico ("agradecimiento", y "la Patria", "la Constitución", "la sangre de sus hijos"), como el de la realidad mediatizadora (los problemas frente a la sucesión del poder, banalizados por el uso de frases como "más vale no menear el bote" o "todo puede arreglarse por la buena").

La añoranza subyacente del Bien y la Belleza, hace que la ironía asuma una actitud hipercrítica y escéptica, que rehusa caer en la resbaladiza pendiente de la admiración y la apología y las sustituye por una visión disfémica de la realidad.

Otro aspecto que quiero señalar es el uso de la adjetivación. El adjetivo es, quizás, de todos los elementos de la frase, el que

mejor traduce la subjetividad; por lo tanto es instrumento ideal para la modelación irónica. La figura ígneas", "el porvenir nebuloso" y los "fantasmas apocalípticos" del discurso de Valdivia, así como la "refinada educación", "el torvo asesino" o "la pérfida y caorichosa Fortuna" que emplea el propio NAI, van jalonando las memorias del fatuo y rencoroso narrador actante de LRA.

El abuso de la hipérbole, tan común en el discurso político institucionalizado, está utilizado también irónicamente. Si la hipérbole noirónica es expresión natural de exaltación o exageración, cuando se emplea indiscriminadamente va desgastando su función primigenia para convertirse en estereotipo. De ahí que, si bien la alusión a valores positivos como la patria, el deber y la revolución, responden generalmente a un sentimiento admirativo, en LRA, por el contrario, están citados paródicamente para patentizar lo excesivo de su empleo y, por lo tanto, su significado real se invierte.

En este sentido pueden enfocarse los ejemplos dados desde la otra perspectiva de la "ironía verbal", o sea, como figura retórica. Es precisamente en esta línea semántica pragmática que deben leerse como burlas las alusiones a valores institucionalizados ("la Constitución", "la Patria", la "Revolución") y los elogios dirigidos al líder muerto: "el mero mero", "el héroe de mil batallas", "el Presidente Electo", "el Primer Mexicano" (p. 16); o frases como: "para depositar en su última Morada al que fuera Jefe de Hombres". Dentro del sentido global de la novela estas alabanzas son irónicas, o sea, deben leerse como censuras que asumen formas laudatorias.

La ironía supone siempre una cierta autonomía afectiva y mental frente a la admiración desmedida; autonomía que le permite reírse de

valores institucionalizados que son exaltados demagógicamente. De modo que la crítica va encaminada más hacia el mal uso que se hace de estos valores que a los propios valores.

Siquiendo con el peculiar uso de los elogios, que hace la ironía, puede leerse desde el comienzo de la memorias la proclividad de NA1 hacia la vanidad personal, sentimiento éste que fácilmente cae en el ridículo: "mi refinada educación", "mi honradez a toda prueba", "mi inteligencia despierta", "mi simpatía personal" (p. 11). La línea antifrástica se concretiza en los retaceos que estos autoglogios han recibido por parte de otros y que el general apunto condecorosamente (y el metanarrador resalta regocijado): "mi honradez a toda prueba que en ocasiones llegó a acarrearle dificultades con la Policía"... "mi simpatía personal, que para muchas personas resulta insoportable" (p. 11). O son sus propias acciones las que desdicen sus palabras con eco picaresco: "y mi generosidad hacia las personas que están en desgracia. Abusando de esta declaración, apenas acababa de hacerla yo, cuando me pidió trescientos pesos. Me negué a dárselos. No porque no los tuviera..." (p. 15).

En ocasiones es el metanarrador, como verdadero sujeto de la enunciación irónica, el responsable del descrédito, contando con la complicidad del lector para hacer a NA1 víctima de sus propias palabras: "ni es verdad que nunca haya pisado una escuela, puesto que terminé la Primaria hasta con elogios de los maestros" (p. 11); o "Yo no acostumbro a leer, sin embargo, cuando viajo, hojeo el periódico" (p. 13). Aunque para la estrecha e ingenua perspectiva de NA1 no se oponga su "refinada educación" con la excepcionalidad de haber cumplido el ciclo primario y su escasa propensión a la lectura, es evi-

dente que para la interpretación correcta del significado el ironista cuenta con la "competencia" del lector en aspectos contextuales -como los culturales e ideológicos- para que éste perciba la burlona oposición entre el plano declarativo de NAI y el plano referencial (o sea los dos niveles semánticos más o menos antinómicos que subyacen en el enunciado literal).

Claro que NAI puede también aparecer -esporádicamente- como autodespreciándose, sin que por eso disminuya su calidad de víctima del ironista. Por ejemplo, cuando le roban la pistola en el tren y él descubre la treta demasiado tarde, dice: "porque se necesita ser un tarugo como yo para no imaginárselo" (p. 15). La autocensura surge tras la valiosa pérdida que marca el inicio de su interrumpida e inevitable caída.

Otras señales irónicas que aparecen en LRA son el uso de mayúsculas, los juegos fónicos, las omisiones y las pausas en el ritmo narrativo (marcas éstas que pueden tener otra función en otro tipo de texto, o sea que no son específicamente irónicas, sino que operan como tales en esta obra).

Las mayúsculas actúan como emblemas; se utilizan para subrayar los elogios hipérbolicos ya mencionados y también para referirse a agrupaciones genéricas. Por ejemplo, los asistentes al velorio del Gral. González son enumerados del siguiente modo: "los Burócratas... el Honorable Cuerpo Diplomático... los Aspirantes a Ministros de Estado... los Compañeros de Armas del Difunto... los Allegados... los Parientes" (p. 19). El tratamiento, aparentemente respetuoso y oficioso, no sirve para dignificar a los sujetos, sino para cosificarlos; además, las mayúsculas funcionan como desenmascaradoras de

la falsa solemnidad. Mediante su uso, en el heterogéneo listado, se nivelan los grupos oficiales del gobierno con los familiares y amigos, en una posible alusión a la "gran familia revolucionaria" mexicana, (donde los lazos consanguíneos y políticos se entremezclan), y una cosificación de "los parientes".

Los juegos fónicos están conectados en el siguiente ejemplo con el empleo de las mayúsculas: "Representantes del P.U.C., del P.U.C. y del M.U.C." La rima, usada en tono burlón, tiene poder sugestivo, y el lector mexicano puede asociarla con el P.U.P. (Partido Único de Pendejos) creado por Hermenegildo Torres que tuvo gran difusión en ciertos estratos ciudadanos. Pero la ironía surge, especialmente, por la alusión al uso generalizado y abusivo de siglas, en México, para designar a partidos, instituciones, e incluso a funcionarios públicos, hecho que continúa vigente.

Ciertas omisiones son obvias en el caso de las agresiones verbales y/o físicas. NAI dice con respecto a Pérez H.: "Arrastrado por un impulso generoso de romperle, como se dice vulgarmente el hócico, al tantas veces mencionado con antelación" (p. 20). La sustitución zoonórfica rebaja a la víctima, al tiempo que sirve para omitir y sugerir el insulto implícito: "romperle la madre". La ironía está dada también por la contradicción entre el adjetivo "generoso" y la acción intentada (golpear a Pérez H.). El nombre propio de la víctima se sustituye por la fórmula "el tantas veces mencionado con antelación", que intensifica la disparidad de niveles entre la pretendida ultracorrección del narrador actante y la acción aludida.

El insulto elidido se relaciona con una particularidad irónica: el decir cosas entrelíneas, o en forma reticente. He aquí otros ejem-

plos: "Aquí intervino Treza... para decir por qué parte del cuerpo se pasaba la opinión pública", y como si no fuera suficiente el sobrentendido agrega NA1: "Todos prorrumpimos en aplausos ante una actitud tan varonil" (p. 25). La omisión, como en el caso anterior, presupone que el lector virtual de las memorias reconocerá fácilmente lo elidido y establecerá una relación de complicidad implícita con el protagonista. Este recurso participa de la sutileza de lo tácito y subraya una actitud característica de la ironía que siempre renuncia a expresarse de un modo recto para hacerlo oblicuamente o dando un rodeo.⁵⁹

La prosa de LRA es ágil, pero presenta constantes interrupciones que sirven para provocar expectativas en el lector. Estas expectativas se resuelven en hechos absurdos o banales, y por lo tanto, las interrupciones funcionan como pausas irónicas. Las pausas quiebran el ritmo narrativo y se introducen por medio de signos tipográficos como los dos puntos o el paréntesis.

El suspenso logrado por medio de esos recursos, junto a la utilización de prolepsis temporales, puede extenderse de un capítulo a otro. Por ejemplo, la "revelación" que NA1 anuncia en el segundo capítulo sobre "la manera den que la páfida y caprichosa For-

59

En el "modelo" histórico básico de LRA (Los gobiernos de Obregón, Calles y regímenes "peleles" derivados del callismo), el autor de las memorias -el General Amaya- elimina los insultos sustituyéndolos con puntos suspensivos. Recordando las palabras del General Urbalejo, dice el texto histórico: "Ve al telégrafo y comunícale a Calles y Portes Gil que se vayan a la... que estoy con la revolución"; p. 251; o "Bueno Amaya, pos tú y Escobar están creyendo que a mí me faltan... para marchar sobre Zacatecas", p. 248. Como se ha visto, en LRA se emplean fórmulas más eficaces para subrayar la comicidad del texto: se usan alusiones fragmentadas en vez de omisiones.

tuna le asestó el sgundo mandoble del día", no se resuelve allí, sino en el siguiente capítulo. El hecho es subrayado por el propio NA1 que justifica el atraso por "consideraciones meramente literarias, de ritmo y de espacio" (p. 27).

El paréntesis actúa como pausa en la linealidad del enunciado; sirve para introducir un elemento que se aparta de algún modo del período, y puede reforzar la oposición irónica señalando datos obvios e insólitos. Por ejemplo: "Acompañado de mis señora esposa (Matilde)", (p. 11); la aclaración parece innecesaria ya que desde la dedicatoria el lector conoce el nombre de la esposa de NA1, pero debido a que otros generales aparecen en las memorias con esposas "legítimas" y concubinas que aspiran a serlo (caso del General González), el narrador actante se siente obligado a especificar el nombre, hecho que resulta gracioso para el lector. Otras veces se trata de comentarios que hace NA1 sobre sus propias palabras: "No vaya a pensarse que el mejoramiento de mi posición era el motivo de mi alegría (aunque hay que admitir que de Comandante del 450 Regimiento a Secretario de la Presidencia hay un buen paso)", (p. 12). Dentro del texto estos paréntesis actúan como guiños de complicidad y orientan la interpretación irónica.

El uso de los dos puntos es similar y sirve para romper la monotonía del período; alterar el ritmo del relato con pausas imprevistas, y subrayar comentarios obvios o superficiales. El efecto que produce es risible, porque una de las causas de la risa es "una espera que súbitamente se resuelve en nada" (Novais Paiva, ob. cit., p. 313).

2.4.6.2. Situaciones irónicas.

Como he anticipado, analizaré ahora algunas situaciones irónicas que en LRA tienen una base teatral, y en este sentido pueden vincularse con lo que suele clasificarse como "ironía dramática".

Las situaciones en que se presenta, cierta contradicción interna entre dos hechos concomitantes resultan cómicas para el lector por obvias, antinómicas o ambiguas. Estas situaciones pueden tener como protagonista a NAI o a otros actantes secundarios.

La primera situación irónica que surge en el núcleo narrativo del robo de la pistola es la siguiente: "me despedí inmediatamente de los brazos de mi señora esposa, dije adiós a la prole, dejé la paz hogareña y me dirigí al Casino a festejar" (p. 12). La lógica de los acontecimientos narrados por NAI supone que tras el tonollemne de la despedida familiar, éste parta, inmediatamente, al nuevo y prestigiado destino que le han ofrecido en México. Sin embargo, la secuenciase rompe con un elemento imprevisto y gracioso, aun que coherente con la sicología del protagonista: ir a festejar su nombramiento al Casino. El nuevo espacio es propio del esparcimiento masculino y aparece como opuesto al espacio hogareño. En este sitio surge una nueva situación irónica:

Volviendo al hilo de mi narración, diré pues, que festejé el nombramiento, aunque no con los desórdenes que después me atribuyeron. Eso sí, la champaña ha sido siempre una de mis debilidades, y no faltó en esa ocasión; pero si el diputado Solís balaceó al coronel Medina fue por una cuestión de celos a la que yo soy ajeno, y si la señorita Eulalia Arozamena saltó por la ventana desnuda, no fue porque yo la empujara, que más bien estaba tratando de detenerla (p. 14).

Dentro del tono de autodefensa que caracteriza la visión que NAI da sobre los acontecimientos en que ha participado, este párrafo es representativo de juegos irónicos verbales y de una situación irónica concreta: NAI comienza aceptando que festeja el nombramiento para inmediatamente desautorizar las críticas recibidas. No obstante los atenuantes que ofrece pueden leerse como corroboración de los "desórdenes" que según él se le atribuyeron injustamente; acepta que bebió en exceso ("la campaña ha sido siempre una de mis debilidades"), que hubo tiros y que una mujer saltó desnuda por la ventana del Casino. La comicidad de esta situación irónica reside en el guiño cómplice del metanarrador, ya que la escena vista desde fuera puede interpretarse como si el general estuviera empujando a la "señorita Eulalia Arozamena" o como si la estuviera deteniendo, que es lo que él alega. En ambos casos NAI elimina de su análisis las obvias connotaciones licenciosas del hecho.

Las dos situaciones irónicas apuntadas presentan matices de chistestendenciosos⁶⁰ y se vinculan con la euforia triunfalista de NAI ante su nombramiento como secretario particular del presidente electo. La actitud festiva y la euforia se oponen claramente al plano declarativo formal de la carta en que NAI respondió

60

Tanto el humor como la ironía se valen comúnmente del chiste para cumplir sus propósitos. El chiste es un hecho verbal superficial y momentáneo, que provoca risa al liberar algunos aspectos reprimidos en el individuo. Freud sostiene que el chiste (particularmente en su tendencia obscena, agresiva o blasfema) provoca placer porque se origina en un "gasto de inhibición ahorrado". El manejo irónico de este tipo de chistes aumenta el placer que provoca por el hecho de que el receptor que lo recibe y comprende se coloca también en el sitio de superioridad del ironista y, desde allí, actúa como cómplice en la burla que se ejerce sobre la víctima o blanco

al ofrecimiento ("En este puesto podré colaborar de manera más efectiva para alcanzar los fines que persigue la Revolución", p. 12).

Al finalizar el primer capítulo, ya se ha producido "el robo de la pistola" y la noticia de la muerte del General González, o sea, ya ha comenzado el declive de la carrera política del narrador actante. La siguiente situación irónica está relacionada con esa muerte y sus consecuencias:

No sé por qué ni cómo fui a dar a la plataforma, con la cara llena de jabón, y desde allí vi un espectáculo que era apropiado para el momento: al pie de una barda estaba una hilera de hombres haciendo sus necesidades fisiológicas (p. 16).

La escena funciona como eufemismo (cf. 2.3.3.) y lo censurado puede interpretarse como "me cagaron", o "todo se fue a la mierda". La teatralidad de la escena está reforzada por elementos escenográficos: NA1 con la cara enjabonada y parado en la plataforma del tren (o sea sobre una especie de escenario) y frente a él "la hilera de hombres" indiferenciados. Hechos cotidianos como rasurarse y cumplir con las "necesidades fisiológicas" -tradicionalmente relacionados con la intimidad- se hacen públicos y rebajan la supuesta tensión emocional del momento narrativo para hacer la escena risiblemente burlesca (hay que recordar aquí la citada idea de Bajtin de que la risa "degrada y materializa").

NA1 ha perdido su pistola, a su paternal jefe, y, lo que es peor desde su perspectiva, su espléndido puesto. Queda, pues como desnudo

de ataque (Cf. Freud, "El chiste y su relación con lo inconsciente", en Obras Completas I, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, pp. 870-880).

y desamparado. Esta serie de fiascos y desgracias se concentran en la situación irónica a la intemperie y burlescamente escatológica.

El segundo núcleo narrativo -el robo del reloj- gira alrededor de las exequias fúnebres del General González, vistas desde fuera (la repercusión pública del duelo) y desde dentro (el velorio en la residencia del muerto). Se producen aquí una serie de hechos y juegos verbales que pueden analizarse como ejemplos de ironía verbal y de situaciones irónicas.

En el trayecto hacia la casa del líder muerto, NA1 observa que:

la ciudad estaba completamente paralizada. Por entre los visillos podían distinguirse rostros malhumorados; los niños, ajenos a la desgracia que la muerte del Prócer significaba para la Nación, corrían alegres entre tambores enlutados. El duelo era general (p. 19).

La mirada disfémica propia de la ironía disminuye o rebaja la magnitud de la escena destacando hechos parciales y significativos: "rostros malhumorados" y "niños alegres". NA1 pretende resolver la contradicción con el clima solemne oficial mediante una generalización: "El duelo era general". La frase se entiende como irónica, pues los propios hechos señalados la desmienten.

En el escenario del velorio las situaciones irónicas se multiplican; son irónicas por la clara oposición entre lo que esperamos y lo que de hecho ocurre. Zenaidita (la hermana del muerto) dice que "parece que está dormido" y NA1 nos informa a continuación: "Juro que nunca vi un cadáver tan desfigurado" (p. 19). La viuda -en franca contradicción con la conducta que se esperaba frente a

los hechos que le afectan- arrastra a NAI al sótano de la casa para hacerle la significativa revelación del "robo del reloj" del muerto que había sido donado, como última voluntad, "para Lupe". También le cuenta de la aparición de las viudas y vástagos "ilegítimos" sobre los que cae la sospecha de ser responsables de la desaparición de la "cuchillería y del cristal veneciano" (p. 21). El propio NAI, cuando quiere dirigir la mirada "a un lugar menos impuro", es testigo de otro robo ("descubrí a Baltazar Mondieta guardando en su bolsa una figurilla de porcelana" id). Luego todos los integrantes del "clan fraterno" se dirigen al comedor a discutir sus inciertos destinos personales y los futuros acontecimientos políticos:

Así siguió un rato, hasta que acabó cediéndole la palabra al gordo Artajo, que de todos los allí presentes era el más importante, quizás por ser el más pesado, quizá también, por tener asus órdenes siete mil hombres, con cuatro regimientos de artillería (Tenía un ejemplar de la Constitución en la mano) (pp. 23-23).

Es observación de NAI el Gordo Artajo está jugando con dos posibles lecturas de la palabra "pesado" en ese contexto: pesa muchos kilos y reúne un gran poder militar. Su dignidad, o mejor dicho, su influencia dentro del grupo se debe -obviamente- a la segunda connotación y no a la primera, y actúa como un rasgo caricaturesco de dicho actante. La caricatura irónica se refuerza con la pausa del paréntesis que añade un dato significativo: "Tenía un ejemplar de la Constitución en la mano". El Gordo Artajo está lejos de ser un defensor de la Constitución; ni siquiera la conoce a fondo, como lo pone en evidencia la posterior intervención del Camaleón. Está operando aquí una oposición entre el poder legal y el poder

de las armas, representado por estos generales segundos ansiosos de poder. Estos se olvidan del muerto como persona para sólo preocuparse de las consecuencias personales que esa muerte les ofrece, mientras se beben "el cognac" del General en un clima de "gran alegría", opuesto a la seriedad de la ceremonia a la que asisten.

La muerte como espectáculo no sólo está desacralizada, sino vista con mirada desvalorizante y burlona. Nadie de los presentes manifiesta algún sentimiento de dolor por la situación que los rodea: cada uno está preocupado por sus propios intereses y busca sacar provecho de esa muerte; sin embargo, se cumplen los ritos fúnebres en su vacía formalidad.

En conclusión, todos estos juegos verbales y situaciones irónicas señaladas -al igual que otros similares que aparecen a lo largo de la novela- subrayan la vacuidad y miopía de estos militares cercanos al poder. Continuamente se oponen en el texto hechos torpes y puntuales y discursos encolados e hipócritas; falsas declaraciones patrióticas y mezquinos actos personales que van tejiendo y resaltando la profunda división entre apariencia y realidad; entre lo que se dice y lo que se hace; entre el plano de las formalizaciones oficiales y el de los acontecimientos cotidianos que van conformando el contexto histórico social referencial de Los relámpagos de agosto.

3.0. ANALISIS DE LA LEY DE HERODES

3.1. El narrador actante y el narrador ironista en LLH

Como he anticipado en la Introducción (v. 1.4.), expondré al análisis de LLH a través de cuatro cuentos: "La ley de Herodes", "La mujer que no", "What became of Pampa Hash?" y "Cuento del canario, las pinzas y los tres muertos".

La presencia dominante de la ironía en este texto se muestra -fundamentalmente- por el juego de puntos de vista. Este juego es menos evidente, o más sutil que en la novela, característica que lo convierte en un texto irónico (y literario) más valioso, según la crítica especializada sobre el tema, ya que -como dice Beda Allemann- "el texto irónico ideal será aquél en que la ironía pueda presuponerse en la ausencia completa de toda señal"⁶¹.

En una primera aproximación, el sujeto de la enunciación de todos y cada uno de los relatos de LLH es un narrador en primera persona que presenta ciertas características constantes: se trata de un mexicano joven, ciudadano, de escasos recursos económicos, vinculado al ambiente universitario y con aspiraciones intelectuales.

Este sujeto de la enunciación, en primera persona, parece ser, en una lectura inicial, el protagonista y el narrador al mismo tiempo. El análisis más detenido revela ciertos rasgos que me obligan a matizar, significativamente, esta impresión. Se trata más bien de que el sujeto de la enunciación en primera persona aparece desdoblado en: 1) un narrador actante que protagoniza los hechos de la historia.

61

"Le plus ironique de tous les textes ironiques présente lui aussi certains signaux d'ironie, sur lesquels il est possible de mettre la main avec l'interprétation convenable qu'ils mettent en jeu, ceci ne changerait toujours rien à l'hostilité fondamentale du style ironique à l'égard des signaux. Il n'en demeurerait pas moins, en tout cas, que le degré de l'effet ironique obtenu par

y 2) un narrador ironista que es el dueño del discurso.

El narrador ironista, que llamaré N1, se coloca en el tiempo del discurso o presente de la enunciación; mientras que el narrador actante, que llamaré NA, protagoniza el tiempo de la historia o pasado del enunciado.

No se trata, entonces, de que NA sea una "máscara" del ironista (N1), como lo es el Gral. José Guadalupe Arroyo del metanarrador en LRA, sino de un soliloquio autoirónico del sujeto de la enunciación con dos momentos o etapas: 1) El pasado donde ocurrieron los hechos narrados, que NA vivió con escasa perspectiva crítica y con ingenua intensidad; 2) otro momento posterior, separado del primero por los años y la madurez del narrador ironista, que recuerda ese pasado burlescamente para transformarlo en material literario. Es, entonces, la mirada de superioridad (intelectual y cronológica) que rige los relatos y marca la distancia existente entre N1 y el antagonista de aquellos acontecimientos pasados, o sea, NA.

Profundizando en el análisis, N1 es un sujeto crítico porque, al vehicular los valores sociales institucionalizados (de ciertos estratos medios de las clases medias mexicanas), los cuestiona y desacraliza. Estos valores sociales institucionalizados no están presentados en los cuentos de modo abstracto, sino encarnados en el narrador actante que los representa. Por su parte, NA vive sus aventuras, proyectos y fracasos como un apasionado sujeto deseante⁶².

un texte est inversement proportionnel à la dépense de signaux nécessitée par l'obtention de cet effet. Le texte ironique idéal sera celui dont l'ironie peut être présumée en l'absence complète de tout signal" (ob. cit., p. 393).

⁶² Desde una perspectiva psicoanalítica -que amerita un trabajo más

El blanco de ataque que siempre aparece -como he dicho- en el esquema actancial básico de la ironía (v. nota 14), presenta una variante en LLH, en relación con la novela: por tratarse de cuentos contruidos como soliloquios autoirónicos, los tres sujetos básicos de dicha red pueden coincidir en una sola víctima. O, como propone Kebrat Orecchioni, el blanco de ataque, en casos como éste, puede ser: "La situación irónica a propósito de la cual se predica la secuencia irónica y el actante que -eventualmente- es responsable de ella" (ob. cit., p. 123).

Uno de los motivos del cambio está dado por el material narrativo que alimenta a uno y otro texto. En LRA se parte de un material escrito preexistente (las memorias militares), sometido a un trabajo paródico; allí predomina -como he demostrado- la ironía citacional (v. 2.4.6.).

En LLH el material que nutre los relatos son las anécdotas autobiográficas del sujeto de la enunciación desdoblado, y predomina el soliloquio autoirónico.

3.2. "La ley de Herodes". Descripción preliminar.

El cuento está narrado por un sujeto de la enunciación en primera persona que es, a su vez, el que protagoniza las acciones de la

detenido que lo que aquí se esboza- el sujeto deseante estaría instalado en el tambaleante "principio del placer"; mientras que el sujeto crítico (N1) narra desde el terreno más firme del "principio de la realidad".

S. Freud, en su trabajo "Más allá del principio del placer" (1920) dice: "Sabemos que el principio del placer corresponde a un funcionamiento primario del aparato anímico y que es inútil y hasta peligroso en alto grado, para la autoafirmación del organismo frente a las dificultades del mundo exterior. Bajo el influjo del instinto de conservación del yo queda sustituido el principio del placer por el principio de la realidad que, sin abandonar el propósito de una final consecución del placer, exi-

historia, en forma de monólogo defensivo y grandilocuente, con inclusiones de discurso directo.

Está dividido -como los cuentos y los dramas clásicos- en tres partes: una presentación (I), un nudo o clímax (II) y un desenlace (III). La parte I abarca la solicitud de beca para los Estados Unidos presentada por NA y un actante femenino (A2). En la segunda parte se alude a los requisitos que deben cumplir los jóvenes aspirantes a la beca (análisis y examen clínico); el examen es llevado a cabo por el actante que asume funciones de antagonista en el relato (A3). En la tercera parte concluye el relato con la exposición de las consecuencias derivadas de la presentación y el nudo de la historia.

El cuento puede leerse como un peculiar sistema de premio (beca) y castigo (difamación) que tiene como punto culminante la prueba (el examen médico).

A partir del título se plantea una incógnita -como pista irónica- que se resolverá a lo largo de la historia. Lo omitido en el título es la segunda parte del albur popular ("La ley de Herodes, o te chingas o te jodes") censurada en el texto. A pesar de que la primera parte del albur titula el cuento, lo que se narra es una ejemplificación de la segunda, elidida.

3.2.1. Red actancial:

3.2.1.1. Los premios ponen a prueba la amistad.

En "La ley de Herodes" el juego de puntos de vista entre N1 y NA

ge y logra el aplazamiento de la satisfacción y el renunciamiento a algunas de las posibilidades de alcanzarla, y nos fuerza a aceptar pacientemente el displacer durante el largo rodeo necesario para llegar al placer". (Obras Completas, vol. I, p. 1090).

está centrado -aparentemente- en la visión de los hechos del protagonista, o sea de NA. Sin embargo, la distancia temporal que separa la historia, de su exposición, denota un deslizamiento del punto de vista de NA al de N1.

El relato aborda una anécdota de la vida de estudiante de NA. Está construido como un monólogo autodefensivo que, por su tono excesivamente grandilocuente y encendido, pone en ridículo a quien lo asume como propio, o sea, NA. De este modo se convierte en blanco de ataque de un narrador más maduro y reflexivo, N1, quien en definitiva organiza el discurso.

Esa función de víctima del ironista la comparte el otro actante que actúa como "aliado" de NA en la parte I del relato, es decir, Sarita (A2). La beca, a la que ambos actantes aspiran, adquiere características de premio futuro difícil de alcanzar y fuertemente anhelado.

Invocando el nombre de A2 (compañera de estudios y concientizadora política de NA), se abre el relato y desde el primer párrafo se anuncia, en una especie de prolepsis, el desenlace del aprendizaje, de la amistad solidaria que los unió y del propio cuento.

Los actantes que intervienen en el relato son cuatro y forman pareja funcionales. NA y A2, compañeros de proyectos y de estudios, son mexicanos, jóvenes, y desean proseguir sus estudios en el extranjero con una beca. Para lograrlo, aceptan las condiciones que les impone la fundación norteamericana que otorga las becas.

La otra pareja actancial está formada por el Dr. Philbrick (A3) y la enfermera (A4), extranjeros, presumiblemente de mayor edad, profesionales y empleados de la Fundación Katz. Los primeros se relacio-

nan con el área de estudios sociales y humanísticos y los segundos con la ciencia y la técnica.

Desde la presentación (I) se le atribuye a los actantes un papel ideológico, y laboral, y se indica la función que desempeñarán en el conflicto.

NA es presentado, desde la perspectiva presente de N1, como un joven pasivo y maleable a la prédica de A2 y a todos los registros del poder (culturales o científicos) en aras de lograr el ansiado premio. Aunque el discurso que asume NA pretende persuadir al lector de que se trata de un sujeto honesto que ha sufrido un injusto castigo a causa de la indiscreción de su ex-amiga y aliada (A2), el mismo tono del alegato y los datos que va proporcionando para su defensa están teñidos por la burla del narrador ironista que es el dueño de la visión dominante del relato, aunque finja ser NA. Por su parte, A2 presenta características similares a NA durante la primera parte del cuento.

En la parte II, o sea el clímax del relato, la acción principal recae en el antagonista (A3) a cuyo cargo estará la ejecución de la prueba fundamental para tener acceso a la beca. Esta prueba -el examen médico- marcará el futuro distanciamiento entre NA y A2 y hará evidente -por medio de N1- la poca solidez de la formación ideológica de los actantes (la "maestra" y el "alumno").

Por lo tanto, el papel que cumple A3 es fundamental en el relato. Él es el causante de la ruptura, y el que decide si los aspirantes deben tener o no acceso al premio. A3 es, pues, un actante con gran poder; poder que es reafirmado en la narración por una serie de datos anexos: es representante de la poderosa Fundación extranjera, vista

como davidosa por los jóvenes estudiantes; es médico y además, vive en un área habitacional para personas de altos ingresos económicos (Las Lomas).

La enfermera (A4) es aliada y colaboradora de A3 en los requisitos previos a la prueba (los análisis clínicos); anticipa el ingreso del antagonista en la historia. Su identidad desaparece tras su oficio y las tareas que cumple. NA la asimila, durante su alegato, al ámbito despótico que impera, según su perspectiva, en el laboratorio-consultorio, adjudicándole, además, una traición política arbitraria.

En el desenlace (III), la figura fundamental es A2, quien asume la función de juez y sentencia un castigo ejemplar para su compañero NA (difamarlo frente al grupo al que ambos pertenecen). Se presenta en el desenlace ataviada con "una especie de mandil" (p. 20) que en cierta medida la integra al ambiente del consultorio. Ignora en qué consiste el examen-prueba, pero al ser informada en forma alusiva y elusiva, al mismo tiempo, por NA, su actitud será distinta a la de éste: se opone al examen rectal y -como mecanismo de defensa- acusa públicamente al compañero por haberlo permitido.

NA, que se abrió (real y metafóricamente, según los valores machistas predominantes en el contexto social de los actantes), será utilizado como "chivo expiatorio" para ocultar la propia claudicación de A2. Pero, para la mirada superior de N1, ambos se doblegaron ante "el imperialismo yanqui" atraídos por el canto de sirena de sus becas.

En "La ley de Herodes" los actantes femeninos son traidores (a la amistad y a los principios); poseen cierto poder y logran que los demás acepten sus ideas, indicaciones o amenazas. Por su parte,

entre los actantes masculinos se establecen relaciones autoritarias o despóticas (dos veces se habla de humillación y se emplean verbos "directivos")⁶³. Son más permeables a las presiones externas que las mujeres. Entre médico y paciente se establece una relación de dominador-dominado. Sin embargo, el mismo A3 que ejerce su poder contra NA, acata la absurda amenaza que le lanza A2 para que no la revise.

Toda la red actancial de víctimas y poderosos está relativizada por la mirada irónica de N1. Enfrenta el modo en que fue vivida la experiencia por NA en el pasado, como traumática y vejatoria, y el modo en que la experiencia es rescatada por N1: criticándola por medio de un tono risiblemente hiperbólico, pero señalando, al mismo tiempo, la arbitrariedad que tienen dentro del sistema los premios y/o castigos que se otorgan y la vulnerabilidad de esos jóvenes.

Es en la persona de NA, como actante degradado y ofendido, que se cumple la parte censurada del albur que titula el cuento: "o te chingas o te jodes". Pero esa conclusión, burlona y agresiva, la propone N1 desde el presente del discurso, cuando ha saldado -en

63 Según la teoría de los actos verbales hay cinco clases básicas de éstos: 1) "representatives" (or assertives), 2) "directives", 3) "comissives", 4) "expressives" y 5) "declarations" (Searle, "A classification of illocutionary acts", in Language in Society, pp. 1-23).

Por su parte Hans Saettele dice que los "directivos" son intentos del hablante para lograr que el oyente haga algo; incluso "preguntar" es un directivo porque pide al oyente un acto verbal. Para explicar la proyección socio-histórica de esta estructura H. Saettele remite a El Capital de Marx, donde éste dice que los burgueses sólo abolieron la apariencia idealista feudal del mandato y la arbitrariedad sobre el individuo, para poner en su lugar este mandato y esta arbitrariedad en su forma material bruta. Según Saettele esta estructura del man-

cierta medida- esa antigua deuda de juventud ensayando una justificación literaria en tono de farsa.

NA, como sujeto deseante, asume ingenuamente la literalidad del alegato defensivo; N1, como sujeto crítico, lo convierte soterradamente en blanco de ataque de su relato irónico. Al mismo tiempo, extiende la burla a todos los que aceptaron (como NA y A2) las reglas del juego del sistema, para optar a becas-premios que se convierten en pruebas-castigos. El receptor del mensaje irónico debe captar, de ese modo, la generalidad del albur que preside el relato.

3.2.2. Tiempo - Espacio.

3.2.2.1. La expectativa pausada y el tiempo de las definiciones

Como ya he anticipado, en "La ley de Herodes" hay dos momentos temporales relacionados con el desdoblamiento del narrador autoirónico: a) un presente de la enunciación o tiempo del discurso, que llamo tiempo uno (T1), desde donde N1 escribe el relato; y b) un pasado del enunciado o tiempo de la historia, al que llamaré tiempo dos (T2) constituido por los hechos protagonizados por NA y que abarca todo el relato.

El ritmo del cuento es ágil porque NA acumula argumentos que, aun que "serios" desde su perspectiva parcializada, resultan "cómicos" desde la perspectiva global de N1. Además es ágil por el dinamismo de las acciones narradas y de los diálogos incluidos. Por otra parte, el uso de la primera persona no soporta un protagonista aburrido⁶⁴.

dato llega a ser más importante que la propiedad en la reproducción social, pues los individuos que se acostumbran a esta estructura del dominador-dominado la reproducen luego dentro de la familia (Apuntes del seminario sobre "Problemas del discurso", El Colegio de México, 1978).

Los cambios de escena sirven para encuadrar distintos momentos del tiempo de la historia (T2). Las únicas pausas están dadas por los paréntesis; éstos sirven para introducir elementos marginales que actúan como pausas irónicas dentro del discurso.

En la parte I, a partir del pasado general en que ocurrió la historia (T2), el cuento presenta un movimiento retrospectivo (análisis de la situación de NA antes de conocer a A2 y de presentarse al examen médico). En el clímax (II), NA pierde sus referencias cronológicas, sumergido en una especie de presente temporal. Por último, el desenlace (III) está narrado en forma prospectiva: una proyección hacia el futuro de esas acciones pasadas (el posterior desprestigio de NA debido a la traición de A2). Este desenlace está narrado desde el presente del discurso (T1) a cargo de N1.

Las escasas referencias cronológicas en "La ley de Herodes" se circunscriben a la primera parte del relato. Esas marcas temporales funcionan como hitos o pausas porque toda la presentación (I) está condicionada por la espera (se espera lograr una beca, NA pasa la noche en vela "esperando el momento oportuno", al día siguiente espera a A2 "más de la cuenta" y, al separarse de ella, A2 permanece en "la sala de espera" aguardando su propio turno).

Se crea de este modo un ambiente de expectativa que prepara la escena nodal (II), y aumentará el placer posterior en la distensión cómica a cargo de N1. En II queda eliminada toda referencia cronológica debido a la presión y violencia que el antagonista (A3) ejerce sobre NA; éste pierde la noción del tiempo que transcurre en la minuciosa revisión, porque priman las sensaciones físicas por sobre las

would not do... If he is a person of charm, humor, wisdom, if his eyes miss little or nothing, the autobiographical method can be very effective but would be fatal to the story if, no matter how heroic, the protagonist is a bore" (Techniques of

disgresiones mentales, y porque NA deja de ser el sujeto de la acción para convertirse en objeto manipulado por el médico. Perdidas para NA las referencias cronológicas, narra la escena como una pesadilla en la que el tiempo se hubiera detenido.

El desenlace (III) tiene un ritmo rápido. Es breve e incluye un diálogo y una litote que atempera o apacigua la revelación que NA hace de la prueba a su compañera:

- Me metieron el dedo. Dos dedos.
- ¿Por dónde?
- ¿Por dónde crees, tonta? (p. 20).

El sobrentendido burlón lo asume NA para aludir a la zona tabú de su cuerpo a la que está haciendo referencia implícita, con una reticencia que es coherente con el pudor esgrimido durante la primera parte del relato.

Ni la utiliza, en su reconstrucción de los hechos, porque las litotes son frecuentes en los discursos irónicos por su sugerente capacidad de decir "lo menos por lo más"⁶⁵. De este modo la supuesta gravedad de la prueba se relativiza irónicamente desde la perspectiva de Ni.

3.2.2.2. El espacio de la violación.

En "La ley de Herodes" pueden distinguirse cuatro espacios presentados en una línea reductiva y de concreción.

⁶⁵ La ironía puede presentarse mediante una estructura de tipo hiperbólica o una litote; sobre ésta dice Escarpit: "La figure rhétorique la mieux adaptée à l'ironie est évidemment la litote, qui dit le moins pour le plus. Litote quotidienne, l'understatement britannique suspend l'evidence des proportions réelles..." (R. Escarpit, L'Humour, p. 98).

1) Un espacio figurado y metafórico (que llamo E1). Éste incluye un arriba (el "camino del espíritu") frente a un abajo ("el fango" del que parte NA para elevarse-cultivarse y al que es finalmente arrojado por la traición de A2). 2) Un espacio geográfico (E2) que incluye el escenario de los hechos y la residencia de NA y A2: México y otros países denominados en el relato como "Estados Unidos" y "Europa Libre", relacionados con A3 y A4. 3) Un espacio escenográfico (E3) constituido por recintos cerrados donde se desarrollan las acciones narradas; allí hay dos escenarios que se presentan como antagónicos: la casa de NA y el laboratorio-consultorio donde trabajan A3 y A4. 4) Por último, un espacio no sólo concreto sino también personalizado (E4) que es el cuerpo de NA en relación con la prueba; el cuerpo de NA está también dividido entre un arriba frente aun abajo, que pueden verse también respectivamente como un fuera lícito, nombrado por sus nombres correspondientes, frente a un adentro censurado por alusiones o litotes.

El relato parte de zonas tan imprecisas y metafóricas como "el fango" frente al "espíritu"; división que remite a una bipolaridad idealista del mundo^o de la realidad que asume como propia NA, a pesar de haber recibido las enseñanzas marxistas materialistas de A2. N1 relativiza irónicamente "el camino del espíritu" (o sea lo alto o prestigiado) al que accede NA a través de las prédicas de A2. Así describe este camino ascendente con una serie de frases hechas tomadas de la doctrina marxista o del materialismo histórico. Irónicamente, la misma doctrina que le sirve a NA para salir de su ignorancia primera (el fango, lo biológico o lo bajo) la usa A2 para hacerlo regresar a ese espacio original por medio de la difamación.

El espacio geográfico (E2) incluye a la cosmopolita ciudad de México, donde viven los jóvenes aspirantes a becas y los extranjeros empleados de fundaciones extranjeras. NA y A2 anhelan tener acceso al espacio de donde provienen los representantes de la Fundación Katz: Los Estados Unidos.

En el relato, entonces, México está incluido dentro de la zona de influencia de los Estados Unidos. La otra mitad del mundo -los países socialistas- son nombrados de modo metafórico e irónico a la vez, como "Europa Libre". Para la prensa occidental "libre" corresponde a los países capitalistas. Sin embargo, al decir NA que la enfermera "traicionó la Causa" (p. 18) está imbuido de la ideología izquierdista impartida por A2, y por lo tanto, si A4 es "evadida de la Europa Libre" (*id.*) está manejando la idea repetida hasta el cansancio por la prensa occidental- de que la gente huye de los países socialistas. NA recrimina por esa razón a la enfermera cambiando la tradicional connotación de "libre" para aplicarla a un área geográfica que el sistema vigente no reconoce como tal. El resultado de la inversión es una desarmonía que provoca un divertido desconcierto, y que se incluye en el tono global irónico a cargo de N1.

Los espacios escenográficos (E3) están ordenados con un mínimo de elementos necesarios para su montaje. Se nombran ciertos objetos básicos como para crear una atmósfera apropiada para el desarrollo de la acción, técnica ésta propia del discurso teatral, y adecuado, a su vez, para la visión irónica.

Si en las escenas que preparan el clímax se nombran algunos muebles y frascos, en la segunda parte NA se detiene -morosamente- en

PROFESOR DANIEL

la enumeración de los objetos y la disposición espacial de los mismos. Esto ocurre porque NA necesita precisar el contexto exacto donde es exhibida y violada su intimidad física. Toda la escena del examen queda velada para los ojos ajenos tras la "cortina" del cubículo del médico, pero se "abre" para el receptor del relato a través del discurso memorioso de N1. NA ve todo el espacio del consultorio-laboratorio como opresivo y regido por el autoritarismo.

En oposición, un espacio abierto de tránsito -como es la calle- actúa como liberador. Allí NA emplea un lenguaje más espontáneo, atreviéndose a decir "mierda" que es un existente-prohibido como otros tabúes lingüísticos que analiza E. Benveniste⁶⁶.

Los espacios escenográficos son recintos clausurados y carentes de iluminación: la casa del narrador se describe de noche; la del médico es casi inaccesible por la barda y el consultorio-laboratorio es oscuro.

Por último el espacio cuatro, el cuerpo de NA, es un espacio disponible y vulnerable que es vejado en el examen (la prueba) y mercantilizado para acceder a la beca (el premio).

El binarismo expuesto al analizar E1 se repite en E4 cuando NA asegura que es un individuo "robusto y saludable física y mentalmente" (p. 19), o sea en cuerpo y espíritu.

⁶⁶ Dice E. Benveniste: "Cierta palabra o nombre no debe pasar por la boca. Simplemente se retira del registro de la lengua, se borra del uso, no debe existir más. Sin embargo, y es condición paradójica del tabú, ese nombre debe al mismo tiempo continuar existiendo como prohibido. Es así, como existente-prohibido (subrayado mío) como hay que plantear igualmente el nombre divino..." ("La blasfemia y la eufemia", en Problemas de lingüística general, II, p. 257).

El cuerpo de NA se describe en términos anatómicos por estar expuesto a una revisión médica a fin de detectar posibles enfermedades: está dividido, como señalé antes, en un arriba ("el cráneo", "las orejas", "los ojos", "el corazón") y un abajo, que el texto escamotea tras denominaciones eufémicas ("las partes más nobles de mi cuerpo" o la litote ya mencionada). Sólo cita, utilizando una terminología clínica que resulta más neutra o pudorosa para NA, "las hernias en el abdomen" y las "úlceras en el recto" que especifica la hoja médica de la Fundación.

E4 presenta también un adentro y un afuera, relacionado con una actitud de apertura o cierre del cuerpo de NA frente a los demás.

El juego de tapar y descubrir, de nombrar a medias o con reticencias, se vincula en "La ley de Herodes", como su propio título fragmentado, con el manejo irónico de la narración por parte del sujeto crítico. El cuento parece apuntar que ciertas experiencias físicas son más indelebles que las falsas politizaciones, o que las vivencias importantes pasan primero por el cuerpo y luego se rescatan -y se transforman en literatura- a través de una memoria rencorosa y burlescamente crítica.

3.3. "La mujer que no". Descripción preliminar.

"La mujer que no" narra un proyecto de adulterio no realizado, como lo anticipa la negación incluida en el título.

En el presente del enunciado, el narrador ironista (N1) reconstruye -como narrador actante (NA)- los hechos ocurridos en el pasado de la historia.

El cuento consta de cinco partes, distinguidas entre sí por una espacialización textual mayor a la habitual, o sea, por espacios en blanco que marcan otras tantas etapas de la aventura amorosa.

La presentación (I) parte de la fotografía del actante femenino (A2), que cumple funciones de antagonista dentro del relato; esta imagen desencadena el recuerdo de N1 y el propio relato. El cierre o epílogo (V), también a cargo de N1, consiste en una reflexión general sobre el destino de todos los "seductores". Las otras tres partes del cuento: desarrollo de la acción (II), entreacto o paréntesis (III) y clímax o nudo (IV), son protagonizados por NA.

Junto a la pareja central, integrada por NA y A2, están presentes otros actantes (A3 y A4), cuya función básica consiste en entorpecer, posponer o evitar la consumación del adulterio.

3.3.1. Red actancial.

3.3.1.1. Los seductores pobres no tienen suerte.

Como he anticipado (cf. supra), "La mujer que no" tiene por protagonista a NA -llamado Jorge en el texto- y como antagonista a una mujer casada, denominada genéricamente "ella" (A2). Junto a esta pareja actancial central están los actantes secundarios: un actante cuya función es actuar de testigo o censor de la relación, A3, integrado por los familiares de "ella", y un actante femenino fortuito, A4;

llamado por N1 "la joven N", que en un pasado más remoto al de la historia narrada fue "el amor de (su) vida" para NA.

Todos y cada uno de los integrantes de la red actancial constituyen -en forma alternativa o conjunta- el blanco de ataque de quien organiza el relato, o sea de N1, que se burla de este modo de una aventura autobiográfica.

Este cuento debe relacionarse con otro que también incluye en el análisis: "What became of Pampa Hash?" de temática similar. Ambos pueden leerse como variantes de un mismo tema, como dos facetas de la experiencia erótica del sujeto deseante: la no realización y el hartazgo, respectivamente.

N1 recupera de su memoria una experiencia amorosa inconclusa mediante la contemplación de una fotografía. La imagen impresa de A2 retrotrae a N1 a su juventud cronológica y afectiva, o sea, cuando "era más joven y bello" (p. 25), "en un tiempo la contemplación de esta foto me producía una ternura especial..." (*id.*).

El narrador ironista (N1) o sujeto crítico marca una distancia con respecto a su propio pasado sentimental; distancia ahondada por la perspectiva irónica que separa este sujeto crítico, que narra desde el presente del discurso, del sujeto deseante que actuaba en el pasado de los hechos.

N1 se recuerda autoirónicamente como un seductor sin suerte; como un "tigre" al que se le escapa su más preciada presa ("me lancé sobre ella como un tigre", p. 31).

Pero no sólo la urgencia de aquella pasión se convierte en objeto de burla para N1; también quedan cuestionadas en el relato otras zonas de la personalidad del joven protagonista. Por ejemplo, la for-

mación religiosa de la que obviamente se ha apartado ya el narrador ironista (NA discute con unos borrachos sobre la divinidad de Cristo y N1 invoca la letanía del rosario -adjudicándose a NA- para referirse a la "dulce concupiscencia de la carne", p. 27). También se burla del manejo pedante que hace NA de los tres idiomas en los que puede citar frases.

Otras características van apareciendo, a lo largo de la narración de los hechos, para ir completando la configuración de NA: posee escasos recursos económicos, pero ambiciona el poder que otorga el dinero; no tiene ocupación estable y dispone de tiempo libre ilimitado. En resumen, puede inferirse que NA pertenece a cierto estrato de clase media "venida a menos"; manifiesta ciertas poses intelectuales y atraviesa una etapa vital marcada por la total disponibilidad para la experiencia amorosa.

Si A2 llama a NA por su nombre (Jorge) éste oculta al actante femenino tras un genérico "ella" que la despersonaliza. El motivo que aduce es el de salvar su reputación, pero en el relato está adecuado con la reflexión final sobre todas las relaciones que establecen los "seductores" con distintas y múltiples "ellas".

Antes de optar por llamar "ella" a la antagonista, NA ensaya otros nombres alegóricos: "Aurora" o "Estela", nombres que se vinculan con cielo y, por lo tanto, remiten a lo alto, puro o inalcanzable.

Aurora es el comienzo del día y de la luz; Estela pertenece al mismo campo semántico que estelar (del latín stella); otra acepción posible de estela es la señal que deja en el agua una embarcación, por lo tanto en el cuento es propicio para denominar a una mujer que ha dejado una marca en la vida afectiva de NA y una señal tangible en la fotografía

que atesora N1 en su archivo erótico personal.

La descripción del rostro de A2 es a la vez positiva y burlona, pero básicamente antirromántica: "grandes ojos almendrados" y "dos orejas enormes, tan cercanas al cráneo... que me hacen pensar que cuando era niña debió traerlas sujetas con tela adhesiva para que no se le hicieran de papalote" (p. 25).

La imagen de A2 aparece fragmentada y destacada en ciertas zonas; del rostro se subraya la boca y del cuerpo la zona glútea y el sexo. "Su boca maravillosa, grande y carnuda", "su boca maravillosa" (p. 26); "sus nalgas saludables y bien desarrolladas" (*id.*), "vestida con unos pantalones verdes entallados, en donde guardaba lo mejor de su personalidad" (p. 29).

Con la repetición se subrayan dos aspectos: la boca engullidora y los genitales, ambos hiperbolizados en la descripción. Este fragmentarismo favorece, por una parte, a la caricatura tan utilizada por la ironía; y por otra parte, se relaciona con una tradición cómica y popular del cuerpo grotesco como señalaré en Intertextualidad.

NA ve a A2 como un objeto sexual deseable; al mismo tiempo, sus atractivos aumentan por pertenecer a otro hombre y tener dinero.

A2 está identificada, además, con un modelo cultural prestigiado y sugestivo en relación con las obsesiones del sujeto deseante: "Como Venus saliendo de la concha" (p. 27). La alusión tácita al cuadro de Botticelli ("El nacimiento de Afrodita"), subraya en el cuento el principio de lo femenino encadenado al servicio de Eros; aspecto sobre el que volveré (v. 3.6.).

N1, en tanto sujeto crítico, reconstruye los avatares de la aventura señalando las oposiciones entre los actantes principales.

A2 lo posee todo: familia (madre, marido, hijos); trabajo (es bailarina); medio de transporte propio ("su poderoso automóvil"); casa (con numerosas dependencias); dinero ("tres o cuatro millones de muy buenos pesos") y hasta un admirador con intenciones de convertirse en amante. Su vida, en el presente de la "historia", aparece, pues, colmada y satisfecha.

Por el contrario, NA no tiene familia (o no la menciona); no trabaja (salvo en forma ocasional); se moviliza en taxis colectivos; no se sabe dónde vive, y se vanagloria cuando logra reunir trescientos pesos en la bolsa. Aunque en un pasado lejano a la "historia" tuvo oportunidad de acceder a "ella" (v. comentario de la madre de A2 en p. 26) y tuvo un amor encarnado en la Joven N (A4), en el presente de la aventura ha perdido esas oportunidades, el interés por otra mujer y no puede cumplir su proyecto amoroso con A2.

A2 está presentada en el cuento como muy activa e inmersa en la cotidianidad: va de compras, atiende a sus hijos, cocina para su marido y ejerce un oficio que se caracteriza por su movilidad corporal. Además, está siempre rodeada de gente: "salió de la multitud" (p. 25), "dentro de aquel mar de personas insignificantes" (p. 27), o está acompañada por su familia. Los otros no parecen crearle conflictos.

La actividad de NA se reduce a sus infructuosos intentos por conquistarla, y aparece casi siempre solo (salvo cuando se emborracha en la cantina), acompañado contra su voluntad (por A3), o por equivocación (por A4). NA desprecia a los otros porque son un obstáculo para sus proyectos: son "insignificantes" o se trata de la "chingada madre" de A2; los hijos de "ella" son insoportables y el marido conversa "tonterías".

Los actantes secundarios están presentados de modo negativo o tangencial porque es la óptica del sujeto deseante NA la que prevalece en este aspecto; sólo aparecen para obstaculizar o dilatar la concreción de sus propósitos. No se describen físicamente y reciben denominaciones genéricas. La "Joven N", por ejemplo, es un actante fortuito cuya función consiste en marcar una espera y un equívoco. A pesar de que NA intenta ocultarse frente a ella (mientras espera la supuesta llegada de A2), la llama "el Amor de mi Vida" (p. 29).

La risible oposición entre el calificativo y las acciones que genera la presencia de A4 en el narrador actante, nos señala, una vez más, la presencia de una mirada superior y más globalizadora que ordena los elementos de la narración. Esta mirada es la del narrador ironista que convierte en blanco de ataque a todos y cada uno de los integrantes de la red actancial.

En el relato, en un primer nivel de lectura, el adulterio no se consuma por la presencia de estos actantes secundarios y por hechos fortuitos y graciosos. Sin embargo, otros elementos tienen una ingenuidad mayor para evitarlo: las peculiares características psicológicas de los actantes y las coerciones del contexto social.

Psicoanalíticamente las trabas a que alude el sujeto deseante NA como impedimentos (falta de medios, interferencia de terceros, obstáculos inesperados) son excusas que ocultan el peligro que significa asumir una relación afectiva real, y no sólo a nivel de fantasía. NA repite obsesivamente sus intentos encaminados -aparentemente- a la satisfacción del deseo; sin embargo, las renuncias y desplazamientos hacia el displacer y la frustración son constantes y ponen en eviden-

cia a A2 como ajena y peligrosa.

A2 oscila entre ser un sujeto deseante libre o un sujeto atado a las convenciones sociales. N1 señala esta oscilación valiéndose de la reconstrucción que sobre los hechos hace NA: "puse mi mano sobre la suya y la apreté hasta que noté que se le torcían las piernas" (p. 26); "abrió los brazos, me los puso alrededor del cuello y me besó... en un couch nos dimos entre doscientos y trescientos besos" (pp. 29-30); "empezó con la cantaleta estúpida de: '¡Gracias, Dios mío, por haberme librado del asqueroso pecado del adulterio que estaba a punto de cometer!'" (p. 28).

El modo en que estos hechos son relatados hacen evidente la óptica irónica del sujeto crítico porque los despoja de todo matiz sentimental.

El adulterio no llega a cometerse ya que A2 no logra escapar a su papel de mujer casada y "decente" (junto a la falta de habilidad del "seductor"). Y, en el contexto del cuento, puede predecirse que si optara por seguir sus impulsos eróticos no se libraría de ser utilizada, cosificada, por el amante, ni se rompería el cerco de incomunicación de la pareja.

Desde la perspectiva del sujeto crítico N1, se puede inferir que esos impedimentos se vinculan con prohibiciones impuestas por una sociedad represora del deseo.

En el contexto del cuento el acceso al amor y al sexo está condicionado por el poder económico: A2 que todo lo posee, accede legítimamente a ellos, mientras que A1, que carece de todos esos bienes preciados por el sistema, aspira a satisfacer su deseo por el atajo transgresor del adulterio.

En definitiva, toda la aventura se convierte en un interminable escarceo erótico carente de sentimentalismo, ya que la visión dominante es la del sujeto crítico, quien la relata irónicamente; y la ironía, como dice Jankelévitch, "es una suerte de prudencia egoísta que nos inmuniza contra toda exaltación comprometedora y contra los desgarramientos del extremismo sentimental" (ob. cit., p. 34).

Todas estas experiencias fallidas provocan risa, porque uno de los mecanismos de la risa es la repetición (no necesariamente de palabras o frases, sino también de situaciones o circunstancias). En el cuento se hace incluso sistemático el accionar de NA en la infructuosa búsqueda por satisfacer su deseo y los fracasos que sufre resultan graciosos, no por sí mismos, sino por el tono burlón y antiromántico con el que los narra N1.

Lo cómico se identifica, además, con la rigidez y el automatismo en general; por eso para Bergson el "personaje cómico" peca por "obstinación de espíritu, de carácter, de distracción, por automatismo"

(ob cit., p. 14). Esta rigidez que no admite consejos ni pausas es evidente en NA, quien presenta también rasgos histriónicos.

La no consumación del deseo está anunciada desde el mismo título del cuento: "La mujer que no". La frase fragmentada podría completarse tentativamente así: "La mujer que no logré conquistar"; o -en la línea de albures tan manejados por Ibarguengoitia- "La mujer que no logré cojer".

Tanto el título como el proyecto de adulterio quedan trunca por una negación. Lo que se relata en "La mujer que no" es, pues, una frustración erótica, pero vista con distancia autoirónica por N1, quien fue en el pasado seductor y víctima.

Todo el relato puede leerse como el anti-texto del amor y el erotismo; como una gran antifrasis con función de burla, asumida como propia, pero lejana, por el narrador ironista.

3.3.2. Tiempo-Espacio

3.3.2.1. El tiempo del deseo y el de la reflexión.

En "La mujer que no" se distinguen dos momentos temporales de acuerdo al juego de puntos de vista: el presente de la enunciación, o tiempo del discurso (T1), a cargo de N1 y el pasado del enunciado o tiempo de la historia (T2) protagonizado por NA.

En la división textual del cuento, T1 abarca la presentación y el epílogo (I y V) y T2 el desarrollo de la acción, el entreacto y el clímax (II, III y IV).

Obviamente el tiempo del discurso se proyecta también sobre el de la historia, ya que esa aventura de NA es recuperada de la memoria y transformada en escritura por N1. La división, entonces, es metodológica y sirve para señalar el pasaje de la acción a la reflexión.

El tiempo de la historia está basado en la urgencia del deseo de NA; y el tiempo del discurso se construye a partir de la visión crítica e irónica de N1.

El deseo está enlazado temporalmente con la historia (T2) porque le otorga un peculiar ritmo narrativo. Efectivamente, "La mujer que no" está pautada por el deseo y el constante aplazamiento de su concreción; por la expectativa amorosa que forja ilusiones prospectivas y la frustración que le sigue puntualmente. Cada escena, cada acción, acaecidas entre NA y A2, es un acicate para avivar el deseo del primero -deseo parcialmente compartido por el actante femenino-; y cada

escena, cada acción, culmina en un momento cumbre de ese deseo, para resolverse en un nuevo aplazamiento, debido a un hecho fortuito, una negativa o una cita futura. En el texto esos cambios de ritmo están marcados por una espacialización mayor entre los párrafos, por un cambio de escena, por puntos suspensivos y paréntesis que alargan y posponen hechos, tal como se alarga y pospone la concreción del deseo.

El ritmo es, pues, el de la aceleración y la parada brusca, resuelto en un exasperante casi-casi para el sujeto deseante.

NA cuenta con todo el tiempo necesario para sus propósitos, pero esa disponibilidad temporal no le sirve en el logro de su meta. Hay una paradójal oposición entre la urgencia del deseo aquí y ahora y su constante aplazamiento temporal y espacial, lo cual acentúa la ironía del relato, ya que el "amor irónico es un eterno preámbulo, que juega con los preliminares sin comprometerse a fondo y evitando el apasionamiento" (Jankélévitch, ob. cit., p. 36).

El T2 comienza en una mañana cercana a la Navidad (hecho que alude a nacimiento, y, por lo tanto, a principios) y finaliza en una noche con un cierre que no se abre. De este modo se clausura el episodio amoroso y el tiempo de la historia.

La percepción del tiempo que tiene el narrador actante varía en las diversas escenas; en el intermedio y clímax (III y IV) mide el pase del tiempo con la obsesión propia del que ya desespera de tanto esperar: "un cuarto de hora de anticipación..." (p. 28), "era la hora en punto..." (p. 29), "estaba dispuesto a esperar ocho días si fuera necesario" (id.), "que regresaría en un cuarto de hora..." (p. 30), "habían pasado cuatro minutos..." (p. 31), "pasaron tres cuartos de hora", (id.). De este modo se aumenta la tensión dramática

que se resolverá luego en detalles ridículos y risueños, porque "la risa se produce en toda clase de proyecto que se revela como inadecuado, en el sentido de una tensión excesiva" (Staiger, ob. cit., p.201).

Cuando NA ha renunciado a la empresa, ya deja de preocuparle la temporalidad "hubiera podido regresar el día siguiente... o al siguiente del siguiente o cualquiera de los mil y tantos que han pasado" (p. 21).

El irreversible fluir del tiempo ya no importa porque el deseo se ha desplazado y ya nada se espera; el agitado tiempo de la historia de NA ha dejado paso al moroso tiempo del discurso, donde N1 dispone de una laxo presente para contar la aventura concluida (aunque no consumada). Toda la tensión dramática del texto está dada por ese estado de excitación, propio del deseo; dentro del cuento este peculiar estado puede resumirse en una frase de A2: "Espérate". El relato se construye cuando esta espera ha concluido, pero se elige para titularlo una frase cercenada, inconclusa, como el propio deseo insatisfecho.

3.3.2.2. El espacio del recuerdo y el espacio erotizado.

La especialización de "La mujer que no" se relaciona, también, con el juego de narradores y con la temporalidad.

El primer espacio (E1) pertenece a N1 y es el espacio del recuerdo o el de la escritura. Abre y cierra el relato y se vincula con el tiempo del discurso. El segundo espacio (E2) es el espacio de las acciones; está a cargo de NA y se relaciona con el tiempo de la historia.

Ambos espacios presentan una división bipolar: objetiva y subjetiva, en conexión directa con los puntos de vista con los cuales se

ligan. El tiene su vertiente objetiva en el cajón del escritorio de N1 y en la fotografía de A2: la subjetividad es la transformación que sufren esas vivencias autobiográficas (recuerdos) al convertirse en cuento (escritura).

La vertiente objetiva de E2 son los escenarios públicos o interiores donde se llevan a cabo las acciones; y la subjetiva corresponde a esos mismos escenarios erotizados por el sujeto deseante (por ejemplo: la Alameda se recuerda por sus "estatuas pornográficas", p. 26; el coche, porque allí ensayó sus "recursos más desesperados", p. 28; y el couch porque marca el clímax de la persecución).

El espacio de las acciones se inicia con escenarios abiertos y concurridos y se continúa en otros íntimos pero igualmente inadecuados para los propósitos de NA, por tratarse de espacios ajenos o con testigos.

El angustioso cronometraje del tiempo que realiza NA en la parte IV o clímax del cuento, se corresponde con una detallada enumeración de las habitaciones de la casa de "ella". NA sigue o persigue a A2, por los lugares a los que tiene acceso como visitante, acrecentado en cada uno de ellos sus ansias y su frustración: desde la puerta al vestíbulo, de allí a las escaleras, luego al patio, a la sala, más tarde a la cocina y de regreso a la sala, donde la mira bailar interminablemente. De modo que en este agitado periplo doméstico -narrado por N1 con recursos de comedia cinematográfica- el sujeto deseante no tiene acceso al espacio "natural" del coito (la cama) por corresponder éste (legítimamente) al marido. Debe conformarse con un espacio sustituto (el couch), donde concluye la persecución -y la aventura- con la derrota definitiva del seductor.

En E2 incluyo además, otra zona erotizada por la subjetividad de NA: los cuerpos de la pareja protagonista. Estos cuerpos constituyen el escenario de la lucha amorosa y se presentan dinamizados por el ritmo del deseo (T2).

La historia comienza cuando NA se pasea con sus pantalones de dril "recién lavados" y predispuesto a la aventura; concluye con los pantalones de "ella", muy entallados, "donde guardaba lo mejor de su personalidad" y que nunca llegan a abrirse. La referencia a la ropa cubre y descubre el cuerpo para satisfacer o negar el deseo.

La insistencia en citar los pantalones alude al sexo y también a la óptica masculina desde donde se narran los hechos, porque como señala L. Aubague, "la historia siempre la hizo el pantalón; el pantalón contra la falda. El pantalón es la representación simbólica de la fuerza y el poder"⁶⁷. Por eso, en la primera fase de la relación, predominan los pantalones de NA, pero al finalizar se destacan los de "ella" quien en definitiva ha dictado las reglas del juego.

El cuerpo de A2 es el que prevalece por ser el objeto deseado y -en la fantasía de NA- se muestra sin ropa: "sus nalgas saludables y tan bien desarrolladas", "admirando cada una de las partes de su cuerpo". Pero, en la historia está siempre cubierto porque la mirada del sujeto deseante lo capta en sitios públicos y porque el cuerpo desnudo está prohibido fuera de la intimidad o del espectáculo. La ropa, que lo esconde y destaca al mismo tiempo, disfraza, sin embargo, esa prohibición. En el cuento se destaca la ropa porque la posesión nunca se logra y porque "el vestido se opone a la visión del cuerpo desnudo, pero en

⁶⁷ Laurent Aubague, "Antropología del vestido", en Territorios (UAM, Xochimilco), núm. 12 (1980), p. 37.

realidad no acaba con su erotización; al contrario, la refuerza" (Aubague, loc. cit.): "Me puse a pensar en cómo vendría vestida y luego se me ocurrió que en dos horas más iba a tenerla entre mis brazos, desvestida..." (p. 29).

El espacio de la escritura (E1) está presente para abrir el relato aludiendo al cajón del escritorio de N1 y a la fotografía que desencadena el recuerdo. Con ese relato (lo único que "ella" accedió a darle a NA) comienza y acaba el cuento y queda encuadrada -como otra imagen impresa- la narración de la aventura.

Ese espacio solamente le pertenece a N1, al sujeto crítico, y es a partir de ese único espacio propio -el del recuerdo- que va escribiendo la historia que también le pertenece.

Pero, si esa lejana aventura en búsqueda del placer provocó frustración en el narrador actante ¿por qué las rescata de la memoria el narrador ironista?

Porque lo que es displacer en un sistema (el modo como las vivió el sujeto deseante) puede convertirse en satisfacción en otro sistema (el modo como las transforma el sujeto crítico en literatura). La anécdota autobiográfica convertida en cuento le permite acceder -de cierto modo- a la lejana urgencia del deseo. Es en ese espacio de la escritura donde se efectúa la transformación porque, como dice Lefebvre: "la esencia de lo imaginario se sitúa quizá en la evocación, en la resurrección del pasado, es decir, en una repetición"⁶⁸.

Sin embargo, en la satisfacción -desplazada y postergada- del deseo continúa presente lo reprimido, lo no realizado. Por esa razón el

⁶⁸ Henri Lefebvre, La vida cotidiana en el mundo moderno, Alianza Editorial, Madrid, 1972, p. 29.

sujeto crítico construye el relato en forma irónica, intentando transgredir (lúdica y burlescamente) las coerciones sociales causantes de la represión del deseo.

3.4. "What became of Pampa Hash?". Descripción preliminar.

Este cuento es una variante de "La mujer que no". La frustración erótica presenta en "What became of Pampa Hash" su otra cara: la del hastío.

El cuento narra la aventura vivida en el pasado de la historia (T2) por el narrador actante (NA) con una extranjera de nombre Pampa Hash (A2). Desde el presente de la enunciación (T1), la anécdota está relatada burlescamente por el narrador ironista (N1), y se funda sobre una irreversible incomunicación afectiva.

Junto a la pareja protagónica (NA y A2) aparece un actante secundario (A3) que desempeña el papel de testigo, acompañante o fiscal de la relación.

El cuento está construido en tres partes que corresponden a los tres momentos que presenta la aventura amorosa: encuentro y conquista (I); desarrollo y deterioro de la misma (II); desenlace y separación definitiva (III).

3.4.1. Red actancial

3.4.1.1. El ironista y sus víctimas.

En un primer nivel de lectura, el cuento parece narrado por el propio protagonista de los hechos (NA). Sin embargo, el relato, como en los otros cuentos, presenta pistas -poco evidentes- que llevan a

percibir otro narrador manejando los hilos de la narración.

Este otro narrador, que denomino N1, se reserva un sitial superior y distanciado, lo que le permite manipular el material que alimenta el relato, hacer recortes e hiperbolizaciones y, por último, convertir en blanco de ataque no sólo a la grotesca enemiga de NA, (A2) sino también a su vergonzante latin lover y a todos los actantes secundarios.

La pista irónica está dada desde la pregunta retórica, en inglés, que titula el cuento y las exclamaciones con las que se abre el relato. Las mismas son contradictorias en relación con lo narrado posteriormente. Se nota, entonces, un cambio de tono y una transparente oposición entre el sentido manifiesto -a cargo de NA- y el sentido latente -asumido- por N1.

La distancia entre un narrador y otro pasa por el modo en que vivió la aventura NA y el modo en que la rescata del recuerdo N1 para convertirla en cuento. En el típico juego irónico entre apariencia y realidad, entre ocultar a medias y mostrar tangencialmente, ambos narradores adoptan máscaras falsas. NA inicia el relato de su aventura con preguntas retóricas que simulan ignorancia (sobre el origen y destino de Pampa Hash) y con exclamaciones falsamente nostálgicas. Ese enunciado manifiesto y no asumido por NA oculta los verdaderos sentimientos que los marcaron durante la relación: el temor y el hastío.

Por el relato sabemos que sino supo más sobre A2 es porque no quiso y porque concluyó la relación con una huida. En cuanto a N1 -dueño de la narración- ensaya una máscara sustituta (sex el joven

conquistador NA) y un tono aparentemente ligero y lúdico, que esconde, sin embargo, una venganza. Tras la mirada irónica de N1 se oculta, en este cuento, el rencor.

N1, convertido, en un sujeto crítico, maneja las acciones de los actantes, sus diálogos y la escenografía en que se mueven, para hacer del cuento una caricatura del conquistador aplastado por su conquista, de la aventura convertida en embarazoso hartazgo.

Por eso no extraña que la entrada de Pampa Hash a la vida de NA, y al propio cuento, vaya procedida por un objeto desvalorizado que la representa: sus calzones. Esta prenda, que es lo último que de ella ve NA (o que recuerda N1), sirve no sólo para caracterizar a A2, sino también para encuadrar la historia y para marcar el núcleo semántico del cuento.

Todos y cada uno de los elementos y modelos que sirven para caracterizar a NA y A2 están elegidos por N1 para lograr la complicidad del lector en su tarea demoledoramente burlona.

La cosificación de A2 continúa con alusiones irónicas y obsesivamente repetitivas sobre su gran tamaño y peso.

En primer lugar, la antagonista lleva por nombre Pampa Hash⁶⁹, que se vincula a la vez con gran extensión y con la tierra. El uso irónico se hace explícito cuando NA la llama "mi extensa Pampa" (p. 38), o cuando desea conquistarla: "Poseído de ese impulso que hace

69 "Pampa" es una voz quichua, incorporada al español y al inglés, que significa 'gran extensión de tierra'. El apellido "Hash" significa en inglés 'mescolanza', pero en argot, es droga (hashis) y puede aludir a la propia aventura, ya que tradicionalmente el amor ha sido visto como un "filtro" o droga.

que el hombre quiera desposarse con la Madre Tierra de vez en cuando ..." (p. 35).

Luego, N1 utilizará modelos culturales para ir señalando éstas y otras características de A2, todas negativas desde la perspectiva del sujeto crítico. Su tamaño, peso y peligrosidad, lo llevan a compararla con Brunilda (la virgen guerrera de la saga nórdica). Su teatral arrepentimiento en la escena de la fiesta, con la Magdalena bíblica. Su voracidad, con la velada alusión de las arañas porque las hembras de esta especie devoran a los machos y ese es el temor que sienta NA en ese momento (en la escena de la búsqueda de las panties y luego cuando A2 come mangos). Su gusto por la danza y los interrogatorios, con la bailarina y espía Mata Hari (en la versión cinematográfica que de aquella mujer fascinante y peligrosa hiciera Greta Garbo). Por su fijación erótica, con la alusión tácita al cuadro de Boticelli: "El nacimiento de Afrodita" (claro que en el cuento, en vez de la estilizada Venus de la espuma, surge la voluminosa Pampa de la letrina).

Todos estos modelos culturales -sobre los que volveré en Intertextualidad- son predominantemente visuales y le sirven a N1 para corporizar y materializar a Pampa Mash a partir de un peculiar diseño caricaturesco.

Además, estos modelos, al igual que los aplicados a NA, -como verá en seguida- son utilizados en el cuento como metáforas o antítesis con función de burla. Los escasos datos que el relato aporta sobre el aspecto intelectual de A2 son: es "Doctora en Filosofía" y realizó un trabajo de investigación en "la sierra" (presumiblemente antropológico). El grado académico sólo parece servirle (en el contexto del cuento) para fijarse en la "poderosa masculinidad" de NA, hecho que resulta risible.

para el lector. Más risible aún por la supuesta fijación genital de "todas" las mujeres filósofas (según la óptica de N1); generalización que se inscribe en una tradicional visión masculina de la mujer como animal lujurioso.

En definitiva, A2 es presentada como una especie de ogro de los cuentos infantiles. Es una extranjera que en un principio se ve como deseable, pero termina siendo temible. Tiene dimensiones grotescas, es enfermiza, ingenua (o tonta). Y es, además, glotona e irritablemente tacaña a pesar de manejar dinero en abundancia (de la "Pumpnickel"). Todas estas características provocan el temor y la huida de NA, y la venganza literaria de N1.

Pero NA también muestra debilidades; N1 recuerda su propia actuación en aquella lejana aventura en forma hipercrítica. Subraya el punto débil de NA como sujeto deseante: su vanidad de macho conquistador: "Me miró [...] ignorándolo todo [...] menos mi poderosa masculinidad", p. 35.

La fijación sexual de NA, presente a lo largo del relato, es similar a la que éste atribuye a la antagonista. Su gran tamaño es un reflejo del peso y las dimensiones que le adjudica a A2 ("Habíamos nacido el uno para el otro: entre los dos pesábamos ciento sesenta kilos", p. 36).

De modo que los rasgos y características que NA descalifica en el otro (A2), son los mismos que trata de ocultar en sí mismo. Los aspectos negativos de A2 sirven para descalificar también a NA en un juego de burlas y descalificaciones mutuas que dinamiza el juego actancial y engloba a todos en el papel de víctima del sujeto crítico.

N1 recuerda caústicamente los apodosos o hipocorismos que A2 usaba

-amorosamente- para referirse a su amante: "me llamó búfalo, orangután, rinoceronte... en fin, todo lo que se puede llamar a un hombre sin ofenderlo" (pp. 36-37)⁷⁰.

Estos animales representan, superlativamente, los aspectos caricaturizados en NA, por ejemplo, su tamaño y masculinidad, entre otros latentes que analizaré en el apartado de Intertextualidad.

Valiéndose de la mirada y las palabras de A2, N1 logra desvalorizar a NA y utiliza para ello uno de los modos que suele presentar el tropo irónico: "un vituperio que asume forma laudatoria". (cf. 2.4.6.).

En este juego de equivalencias y oposiciones N1 también le adjudica a NA modelos culturales usándolos del mismo modo que lo hizo con A2.

Por su esforzado trabajo de levantar a A2 (Brunilda) de sus frecuentes síncope, NA será presentado como un Sigfrido. Cuando accede a perdonarla (Magdalena), se sentirá Jesús; cuando realiza "proezas" por conquistarla recurrirá a Ulises, ya que califica su paseo escutista de "homérico" (claro que este modelo, al igual que los otros, está invertido antifrásicamente porque el improvisado Odiseo se anpolla las manos al inflar una bolsa, casi pierde el conocimiento soplando una fogata, y lo recogen ensangrentado cuando se lanza al río).

Otro tipo de modelos -los históricos- también son utilizados por N1 para representar, burlescamente, ciertas situaciones de NA. Cuando

⁷⁰ Dice Kebrat Orecchioni que los hipocorismos, (antífrasis valorizantes) emanan de: "une pudeur offensé et que se réjouit l' être". También menciona que en el Diccionario erótico (Payot, 1978) se incluyen 12,000 palabras utilizadas, en francés, por ambos sexos, para designar a su compañero amoroso: casi todas de origen desvalorizante: "l' hypocorisme serait-il un universel du discours amoureux (si tant est que ce discours soit lui-même universel...?)" (ob. cit., p. 124).

mira "fascinado" cómo A2 devora el mango y deja el hueso pelado, piensa en Miguel Hidalgo, tal como lo propaga la iconografía oficial: calvo y con ralos cabellos blancos. El héroe de la Independencia, fusilado por los enemigos es, además, adecuado para ejemplificar el temor que siente NA frente a la devoradora extranjera.

En términos generales, el sujeto crítico ve al joven deseante que protagoniza la aventura, como un latin lover nativo que se avergüenza de su conquista. Además, como un actante pasivo, pedante, orgulloso, con escasos recursos económicos y con un gran miedo al ridículo.

Por último, NA es presentado como alguien que se siente incapacitado para amar porque no se ve a sí mismo suficientemente atractivo y valioso como para convertirse en el objeto de amor de una mujer. NA no puede, por ese motivo latente, más que por los otros manifiestos, formar una relación estable con Pampa Hash, como tampoco pudo concretar una relación con "ella", en "La mujer que no".

3.4.1.2. El sexo como incomunicación.

La aventura, desde el encuentro hasta la separación, tiene como base el sexo y la propia satisfacción. En un ambiente en donde todo sentimiento está radicado por la visión irónica dominante, el acercamiento hombre-mujer se reduce a un erotismo degradado, egoísta, carente de cualquier proyección afectiva y condenado a la incomunicación.

Pero, debido también a esa visión irónica que le imprime N1, esta aventura no puede tomarse en serio -o sea trágicamente- sino en forma cómica, desenmascaradora, que solicita la complicidad del lector para desacreditarla definitivamente.

He dicho al comienzo de este análisis (v. 3.4.) que el cuento, como la relación entre NA y A2, consta de tres partes. Veré ahora cómo estas características se van configurando en cada una de las partes.

Desde el presente de la enunciación, N1 rechaza, con tono falsamente indignado, la versión de que fue un "amor a primera vista" el que unió la pareja; afirma, por el contrario, que se debió al "caffard" (sic). Esta palabra francesa, que significa "estar triste o tenerlas negras", puede tomarse -dentro del cuento- como falta de ánimo o aburrimiento; además, ya anticipa el fiasco de la relación. N1 pudo eligirla, también, por el juego fónico con "azar" y de ese modo estaría aludiendo-irónicamente- a otro lugar común como el que parece negar⁷¹.

En la primera etapa de la conquista (I) la figura dominante es NA, quien se exhibe desinhibido (incluso de modo ridículo) en esos momentos de euforia.

En la misma escena del río aparece un actante secundario (A3) compuesto por tres excursionistas, que presencian el rechazo de A2 ante el primer intento de violación por parte de NA. En el cuento estos acompañantes de NA no vuelven a mencionarse, por lo tanto su función

⁷¹ "Cafard", se escribe en francés con una sola f y no con dos como aparece en el texto; tiene también la acepción de 'camandule-ro o hipócrita', dato que lo acercaría -de modo negativo- al propio ironista que es 'aquél que dice una cosa que no piensa'; o 'aquél que con las palabras disimula su pensamiento'; mientras que el hipócrita es 'el que finge virtud o devoción' (Diccionario de la Real Academia, s. v.) y el narrador ironista de "What became of Pampa Hash?" cuenta su versión de la aventura con una devoción declarativa plena de detalles disfémicos.

se limita a servir de testigos de la agresión sexual, y sirven para presentar la escena como un chiste tendencioso⁷².

En el transcurso de la relación y su deterioro (II), así como en el desenlace (III), la figura fundamental es A2, que asume dimensiones y facultades grotescas.

Durante esta etapa aparece otra versión de A3: los meseros que reprueban la tacañería de A2 y las dependientes de la tienda que sufren las exigencias absurdas de ésta. En ambos casos A3 recrimina -tácitamente- a NA por acompañar a semejante mujer y refuerza el sentimiento de vergüenza de éste.

NA decide huir de la amante-enemiga al final de la historia y el relato concluye con una exclamación de N1 falsamente apenada, recuperando así el papel hegemónico en la narración.

Surge en esta etapa la tercera versión de A3: representada por el administrador del hotel que, como autoridad subalterna, se opone al reinicio del ciclo amoroso (III). Frente a la negativa de A3, la antagonista se enoja e intenta, oponerse infructuosamente; mientras que NA observa la escena con pasividad y alivio.

72 Sobre este aspecto resulta pertinente citar algunos comentarios de Sigmund Freud sobre el chiste tendencioso. Éste, al igual que la ironía, presenta tres actantes básicos: el que lo dice; una segunda persona a la que se toma como objeto de la agresión hostil y sexual, y una tercera en la que se cumple la intención placentera que subyace en el chiste. El caso ideal de resistencia femenina -dice Freud- "se da en presencia simultánea de otro hombre, de un testigo, pues tal presencia excluye totalmente el rendimiento inmediato de la solicitada". Además, en el chiste tendencioso (y la escena aludida en el cuento funciona como tal) por el discurso (o situación) procaz del primer actante (el emisor) "la mujer queda desnuda ante el tercero, en el que la satisfacción de su propio libido, conseguida sin esfuerzo y ninguno por parte suya, actúa a modo de soborno" (S. Freud, "El chiste y su relación con el inconsciente", en Obra completas, v. I, p. 861).

De este modo N1 refuerza, una vez más, la intrascendencia de la aventura, ya que todos los temores y angustias de NA se resuelven tan fácilmente con la intervención de un actante secundario y fortuito que lo libra del peligro.

Toda la aventura está narrada, entonces, como un proceso degradante y cómico. La inversión de papeles es constante: el hombre débil y dominado (que se postula, sin embargo como conquistador), frente a la mujer fuerte y dominante (que en un primer momento fue objeto del deseo masculino).

Tanto A2 como NA son presentados por N1 actuando en papeles estereotipados por el contexto social del cuento: un latin lover del subdesarrollo a la caza de gringas; y una extranjera curiosa que desea apoderarse -sexualmente- del informante nativo.

3.4.2. Tiempo - espacio

3.4.2.1. El tiempo del hastío:

"What became of Pampa Hash?" abarca el tiempo de la historia (T2) presentado como un pasado indeterminado en que ocurrieron los hechos narrados.

El tiempo del discurso (T1), como ya he dicho en el análisis actancial, está implícito en el cambio de perspectiva que existe entre la actuación de NA y el modo en que narra los hechos N1, ubicado en un sitial superior que corresponde al presente de la enunciación. Este T1 se infiltra en el relato con las frases exclamativas que lo abren y cierran.

Las etapas en que se divide el relato (cf. 3.4.) se proyectan también en el eje temporal a partir de la actuación del sujeto deseante. En la conquista (I), predomina la euforia y abarca tres escenas preci-

sas, ocurridas en tres jornadas presumiblemente discontinuas. El ritmo inicial, acorde con la urgencia del deseo, es rápido y está presente en el relato a través de imágenes que aluden a movimiento (el río que corre) y por acciones puntuales que exigen una gran tensión a NA (sus "proezas").

El desarrollo y deterioro de la relación (II), por el contrario, adopta un ritmo continuo y repetitivo, conectado con el relajamiento del deseo y con el hastío que va dominando a NA. Este lapso abarca "varios meses" y, para ejemplificarlo, N1 elige escenas ejemplares, seleccionadas, entre otras, para servir de modelo y caracterizar la relación. Estas escenas, en su conjunto, organizan un tiempo lento que fluye y fija comportamientos. En esta etapa se narran ciertas acciones constantes, protagonizadas por A2: salir de la letrina, desmayarse, comer filetes con papas, elegir calzones o bailar.

Estas acciones, fijadas en imágenes por el narrador ironista, funcionan como ciertos trucos cómicos del cine mudo: se repite una y otra vez la misma escena para provocar la risa del espectador⁷³. En el relato están presentadas por tiempos verbales que implican iteración, continuidad o permanencia: "no las quería ni de nylon, ni..." (p. 39); "vivir a su lado en la ciudad de México significaba permanecer en eterno estado de alerta..." (p. 37).

La continuidad va seguida, a veces, de una instancia puntual: "una vez tenía yo veinte pesos y la llevé..." (p. 38); "Después compramos unos mangos"... (p. 39). Este choque entre duración y puntualidad que

⁷³ "La casa Senett pronto descubrió la eficacia de estas repeticiones que han de crearse a un ritmo adecuado, capaz de ir sacando la risa del cuerpo del espectador, sincansarlo, ni aburrirlo. Todo el secreto del gag estaba en la imagen, en el ritmo". Paco Ignacio Taibo, "La risa loca", en Enciclopedia del cine cómico, v. I, UNAM, México, 1975, (p. 221).

bra el ritmo narrativo y favorece la lectura irónica del cuento.

El ritmo dominante en el relato egel fluye constante de comida, dinero y excrementos; en su obsesiva repetición, este ritmo va señalando el deslizamiento del deseo al hastío; del placer al temor.

El desenlace (III) es precipitado y ocurre en una sola jornada nocturna (la fiesta y la escena del hotel). N1 la denomina "gran finale". La separación definitiva de la pareja protagónica está dada por dos acciones simultáneas: mientras A2 asciende por el elevador, NA huye, apresuradamente, con la maleta.

3.4.2.2. El espacio de la burla:

La red espacial del cuento está estructurada sobre tres líneas básicas: un espacio natural y agreste (E1) que corresponde al encuentro y conquista (I). Un espacio urbano (E2) donde se desarrolla la mayor parte de los acontecimientos de la "historia" y abarca la segunda y tercera parte del relato. Por último, un espacio personalizado, el espacio del cuerpo (E3), que recorre todo el cuento y se centra en la pareja protagónica.

Esta espacialización va señalando un progresivo reduccionismo y un binarismo topográfico entre un arriba y un abajo.

La aventura se inicia con una escena dividida por un corte "longitudinal": el mecate que cruza el camarote y del que pende la prenda que constituirá el centro semántico del cuento: las "pantaletas" de A2. Esta prenda, íntimamente relacionada con el espacio corporal (E3), servirá de relativa barrera o censura para referirse al sexo de A2 y a sus diarreas.

Bajo el mecate se presenta a NA sentado ante una mesa (comiendo sardinas) y se anuncia la presencia (aún oculta para NA y el lector)

de A2 sentada en la letrina. Toda la escena está narrada dramáticamente como para escenificarla.

El binarismo espacial se mantendrá a lo largo del relato: A2 se adapta mejor "al nivel del mar", pero "arriba de los dos mil metros" (o sea, la ciudad de México) "respiraba con dificultad y se desvanecía fácilmente" (p. 37); en cambio NA vive normalmente en una zona alta.

Esta división entre arriba y abajo está vinculada con el binarismo corporal de A2 donde lo alto (títulos, conocimientos) está supeditado a lo bajo (sexo, diarreas).

Sin embargo, en la escena final (III) la distribución se invierte y A2 y sus calzones quedan arriba (subiendo por el elevador) y NA abajo (huyendo del hotel con la maleta). Hecho que se conecta con la inversión actancial ya señalada.

La primera parte de la aventura, la conquista (I) está marcada por lo voluminoso; y en el relato, por la profusión de hipérbolos que se correlacionan con el ritmo de la red temporal (cf. supra). Se destaca el "formidable" cuerpo de A2 en traje de baño, la balsa inflada a reventar, los troncos descomunales, para exhibir mejor a la pareja protagonista y sus pasiones.

Relacionado con lo anterior, el espacio natural es propio a la grandilocuencia de las palabras (vinculado a los modelos culturales elegidos) y de las acciones (las "proezas" de NA).

Estos espacios naturales (E1), por ser ajenos a la actividad de NA, se nombran de modo genérico: "el mar que nos rodea" (p. 35), "la orilla del río" (id.), "una roca... un rápido" (p. 36), o "en la sierra" (p. 38). En cambio, su espacio habitual, el urbano (E2), recibe nominaciones pre-

cisas: la Avenida Juárez, el bar Bamerette o la Colonia del Valle.

Los espacios públicos de la ciudad van señalando el periplo amoroso de la pareja protagonista y sus dispares comportamientos (cohibido y culpable, NA; desinhibida y exigente, A2).

En un espacio urbano, cerrado y sin testigos, culmina la conquista de NA con el equívoco voluntario entre "zonas postales" y "zonas erógenas". La burla de N1 es evidente en esta escena por el modo como subraya hechos cotidianos y antirrománticos, a pesar de que la ambientación de la escena exigiría otros elementos que destacasen la intimidad propicia al amor.

Nuevamente, como en el caso de "La mujer que no", la violación no ocurre en un dormitorio. La escena está contada como un chiste tendencioso que cuenta -de antemano- con la complicidad del lector⁷⁴.

"¿Dónde están las zonas", me preguntó. Yo había olvidado la conversación anterior y entendí que me preguntaba por las zonas erógenas. Y le dije dónde estaban (p. 36).

Con el empleo de la litote final que, como ya dije, dice "lo menos por lo más", la localización táctil de dichas "zonas" es a la vez sugerida y censurada en el texto.

Las dos "zonas" (postal y erógena) se vinculan en una línea asociativa con la escritura (postal, carta, relato); y en otra, con sexo

74 "El chiste verde -dice Freud, en su citado trabajo El chiste... - es como un desnudamiento de la persona de diferente sexo a la cual va dirigido. Con sus palabras obscenas obliga a la persona atacada a representarse la parte del cuerpo o el acto a que las mismas corresponden y le hace ver que el atacante se las representa ya. No puede dudarse de que el placer de contemplar lo sexual sin velo alguno es el motivo originario... (Sigmund Freud, ob. cit., v. I, p. 860). En el relato, como lo dominante es el tono irónico, en vez de decirse abiertamente lo censurado, sólo se lo sugiere por medio de la litote.

y espacio corporal (E4). La escritura aparece, entonces, conectada con el cuerpo deseante y erotizado, no para exaltarlo, sino para presentarlo en situaciones ridículas, acorde con la mirada irónica del sujeto crítico.

El baile, que precede a la separación definitiva de la pareja protagonista, se realiza en otra "sala", esta vez concurrida por invitados que sirven como testigos del bochorno de NA y del ridículo de A2.

Todos los espacios naturales y urbanos mencionados en el relato son de tránsito: barcos, restaurantes, tiendas, bares, hoteles; apropiados a la condición de turista o visitante temporal de A2, a la inestabilidad de NA, y a la transitoriedad de la relación amorosa.

A pesar de que N1 -como sujeto crítico- se burla, tanto de NA como de A2, desnuda (metafóricamente) a la mujer ante los ojos del lector, y se ensaña rencorosamente en la descripción de sus dimensiones y debilidades; en cambio, escamotea el cuerpo masculino -su propio cuerpo- a la mirada de los demás ("yo me vestí entre unos matorrales", p. 36).

El grotesco cuerpo de A2 se compone de un rostro (donde dominan la boca y los dientes) y la zona genital y glúteos (representada por los calzones). Esta fragmentación bipolar se relaciona -como en el caso de "La mujer que no"- con la tradición popular cómica de una boca abierta y engullente y un sexo hiperbolizado (aspecto que retomaré en Intertextualidad).

Por tal razón, A2 devora filetes con papas, mangos y -en el registro de lo imaginario- al propio NA; y sus calzones de "un tamaño vergonzoso, por lo grande" (p. 39) se convierten en leit-motiv del cuento.

3.5. "Cuento del canario, las pinzas y los tres muertos". Descripción preliminar.

Este relato consta de tres subcuentos breves, que aparecen numerados del uno al tres con subtítulos que señalan la misma progresión por el número de elementos a que se refiere cada uno: un canario, un par de pinzas y tres muertos.

La aparente diversidad del relato se integra en el título general, y al interior del relato, en la red actancial y en la especialización.

El sujeto de la enunciación en primera persona presenta, en este cuento, una diferenciación menor entre el narrador ironista (N1) y el narrador actante (NA), en relación con los tres anteriores. El narrador en primera persona es un sujeto crítico que escribe, desde el presente de la enunciación (T1), anécdotas domésticas que le ocurrieron en un pasado no determinado -en el pasado de la historia (T2)- pero que parecen formar un tiempo continuo que confluye en el espacio de la escritura concretizado en soliloquio autoirónico.

El papel de antagonista en el relato lo cumple un conjunto de seres marginales (ladrones, un mendigo y trabajadores eventuales, en cada subcuento, respectivamente) los agrupo como un actante dos (A2) por cumplir una función similar. La relación que se establece entre NA y A2 consta de tres momentos: a) presentación de A2, b) desarrollo de la misma, y c) desenlace, que indica, en todos los casos, la desaparición de A2 de la vida de NA.

Los actantes secundarios son los familiares de NA, agrupados en A3; y los familiares y/o ayudantes de A2, que sólo en A4.

Los tres subcuentos se desarrollan en un mismo escenario: la casa de NA, o espacio uno (E1), frente a un espacio ajeno habitado o usado por A2 (E2). Ambos espacios se comunican entre sí por una zona de tránsito: la calle (E3).

Todo el cuento gira en torno a la amenaza que significa para el protagonista y narrador lo otro, el mundo marginal, y se desarrolla en un ambiente de cotidianidad doméstica.

3.5.1. Red actancial

3.5.1.1. El "propietario" de la narración:

Como acabo de señalar, el "Cuento del canario, las pinzas y los tres muertos" está contado por un narrador ironista (N1) que prácticamente se confunde -en cuanto punto de vista- con quien protagoniza los hechos, o sea, con el narrador actante (NA). En este caso el paso de la acción a la escritura no parece presentar desfases profundos -como era el caso de los cuentos antes analizados-. En este cuento NA no es un sujeto deseante, sino un sujeto que ya reflexiona críticamente en el momento en que está actuando. Por lo tanto N1, como sujeto de la enunciación, no considera sus acciones como lejanas y reprochables.

Sin embargo se mantiene el tono autoirónico, pero con menos distanciamiento. Puede decirse que sus juveniles experiencias eróticas y estudiantiles las ve totalmente superadas, pero no así su mundo familiar cotidiano. De todos modos para reírse de sí mismo necesita objetivarse, alejarse y contemplarse como otro.

Tanto el narrador actante como el ironista son el mismo propietario amenazado por el mundo circundante, y son el mismo sujeto crítico de la realidad exterior y de sus propias acciones.

Es por esa razón que el lector percibe este cuento como menos mediatizado, menos transformado "literariamente", y más obviamente autobiográfico.

La información que el lector recibe está, pues, "filtrada" por la óptica de N1 que maneja de modo irónico todo el material, incluso

sus propias acciones (escasa generosidad, inhabilidad práctica o pequeños flascos); pero el paso entre la vivencia y la escritura está presentada ahora como un continuo sin rupturas evidentes.

Ni distribuye los "papeles" para la escenificación de estas anécdotas domésticas, evaluando y juzgando todas y cada una de las acciones con distintos grados de aceptación o de rechazo. Nos informa quiénes son "peligrosos" y quiénes "inofensivos"; quiénes merecen "premios" y quiénes "castigos".

En definitiva, el sujeto de la enunciación (en sus dos funciones: la de actuar y la de narrar) no sólo es dueño del espacio que sirve de escenario a las historias y de punto de convergencia de todos los actantes: la casa, sino que es también el propietario del relato. Este punto de vista dominante y privilegiado le permite presentarse -tramposamente- como testigo imparcial de los hechos.

3.5.1.2. La alianza solidaria.

Los familiares de NA (A3) son su madre y una tía. A lo largo del relato este actante secundario consolida con NA una alianza solidaria (afectiva y clasista). Ambos pertenecen a estratos medios urbanos, presumiblemente vinculados -en un pasado no registrado en el cuento- a las clases dominantes. No obstante, en el presente de la historia, se encuentran empobrecidos y en decadencia (tienen poco poder y poco dinero).

Continúan conservando, sin embargo, hábitos y actitudes de la burguesía. Puede decirse que NA y A3, como los estratos de clase que representan, "se sienten oscuramente robados. No tienen sino una sombra de influencia: migajas de riqueza, ni una parcela de poder y de prestigio" (H. Lefebvre, ob. cit., p.119).

Las ocupaciones de NA son: leer, preparar cocteles para los invitados, representar cierto papel caritativo, cuidar y defender su propiedad y registrar su propia existencia, como la de los demás, con una supuesta naturalidad documental. Sin embargo, los hechos narrados aparecen deformados por la visión irónica que siempre destaca los detalles negativos o risibles de los acontecimientos y de los individuos. Debido a esa mirada autoirónica el lector sabe de su inhabilidad para las tareas prácticas y de su ineficacia para la defensa de su patrimonio, o de ciertos aspectos caricaturescos en su apariencia.

Su único trabajo -implícito en el relato- es escribir sobre estas minucias autobiográficas.

La mirada irónica de N1 recae también sobre A3, pero atenuada por cierto matiz de ternura. Puede decirse que, con respecto a la figura de la madre, hay autocensura ya que su autoridad no se cuestiona; censura que se libera en el retrato que hace de la tía como ingenua y tonta.

A3 tiene una función doméstica exclusivamente. Está a cargo de la casa (en cuanto a flores, pájaros, libros y ropa se refiere), y también el cuidado material del narrador actante.

La familia tiene como centro afectivo al narrador actante -único miembro masculino-; es una familia con ascendientes, pero sin descendientes. Este dato biológico se vincula con el apego que manifiestan por el pasado y con su falta de proyectos futuros.

En el relato queda cuestionada -a través de esta familia y sus ocupaciones- la poca productividad (en todos los sentidos) que tiene el sector social que estos actantes representan.

3.5.1.3. La lucha por sobrevivir

Al antagonista del relato está compuesto -como anticipé en la descripción preliminar- por varios ladrones, un mendigo y algunos trabajadores eventuales (A2).

A2 lleva, en todos los casos, una vida marginal, pasa diversas necesidades y no cuenta con un habitat específico; presenta, además, rasgos "picarescos" porque la realidad lo obliga -para sobrevivir- a agudizar el ingenio y usar la "trampa".

En el relato se recortan sus siluetas, presentan deficiencias corporales y realizan sus funciones fisiológicas en la vía pública. Por lo tanto, están desvalorizados por el punto de vista dominante de N1. Estas características generales se particularizan en cada uno de los subcuentos en relación a sus ocupaciones.

En "El canario", los ladrones (primera versión de A2) son comparados con animales domésticos o domesticables, en conexión directa con el objeto del robo que da título al subcuento: "El canario". Primero se confunde a A2 con un "gato" (por estar al acecho, en el tejado); luego se lo compara con un "gallo" (durante la lucha que entabla con NA).

Los modelos elegidos para representarlo no son, entonces, peligrosos, como pueden llegar a serlo los ladrones de la realidad. En el cuento la elección de estos modelos muestra un mecanismo defensivo utilizado por la "víctima" de los despojos y propietario de la narración.

La fragmentación de sus cuerpos en el relato refuerza una intención reduccionista y minimizante: "unos pelos negros, tiesos y grasosos" (p.57), "arrastrando una pierna", (p.58)⁷⁵.

⁷⁵ Dice Leenhardt en su análisis de La celosía "el mecanismo de la descripción es igual para los animales y los negros... esta descripción del "boy" reducido por la metonimia al antebrazo nada

Estos ladrones son contrapuestos por N1 a los policías, a quienes realmente teme, aunque en apariencia debieran existir para darle seguridad ("No tenía ninguna intención de llamar a la policía, que me parece mucho más temible que todos los criminales de México"(p.57).

En "Las pinzas" (segunda versión de A2) se trata de un por-diosero poco habitual, más cercano al "pícaro" o al vagabundo. N1 destaca su apariencia de "bon vivant" y lo llama "el gordo".

Al respecto hay que recordar la relación con el cuerpo grotesco ya apuntada en otros cuentos (cf. "La mujer que no" y "What became of Pampa Hash?"). En la tradición cómica popular siempre se destaca el vientre, el falo y el trasero. En el cuento se hiperboliza el vientre del mendigo y se alude a sus genitales (en la escena en que NA lo ve bajarse los pantalones para hacer el amor con "la vieja de la leña").

En esta versión A2 es una especie de payaso: usa un sombrero destartalado y hace constantes reverencias. La genuflexión se localiza, no sólo en sus gestos, sino también en el lenguaje empleado, salpicado de diminutivos y giros corteses. Este lenguaje connota una intención -manifiesta- de halagar a su "protector", y otra -latente- de hipocresía. El mendigo es, para N1, más cómico que digno de lástima; más ladino que sumiso.

En el final del subcuento, A2 padece un deterioro general (llora, implora y se ve "muy derrotado"). Es un proceso natural dentro del mundo al que pertenece; los integrantes del lumpen no pueden me-

más, el personaje desaparece totalmente en beneficio de su equivalente funcional... En el universo colonial, el valor ideológico de la reducción sinécdoquica aparece como un mecanismo usual...". (J. Leenhardt, Lectura política de la novela, Siglo XXI, México, 1975, p.120).

jorar, sino empeorar.

En el tercer subcuento: "Los tres muertos", A2 es nombrado, por primera vez, por su nombre o por su oficio. A2 agrupa aquí a un velador y ex-albañil, a un jardinero y vendedor ambulante y a un plomero-electricista.

Todos desempeñan más de un oficio y su movilidad social es nula. Estos trabajadores eventuales acceden al lugar privilegiado de la casa, a pedido de sus dueños, para cumplir tareas de vigilancia o mantenimiento.

Su aspecto físico es también deficiente (como en el caso de las otras variantes): "color enfermizo", "pierna chueca", "mal de pinto". También es deficiente su modo de trabajar y son poco productivos. El ardid del que se valen para lograr mayores beneficios no es el robo o la limosna, sino el engaño (recurren a enfermedades o muertes falsas).

A2 no tiene importancia afectiva real para NA. Sólo es "noticia" cuando se accidenta o muere (como en los periódicos); es en ese momento que N1 los rescata de su memoria para utilizarlo como "personaje" de un cuento.

Esta tercer versión de A2, la más elevada socialmente o la menos miserable, está acompañada por otro actante ancilar: A4. Se trata de familiares o colaboradores en relación de dependencia con respecto a A2 y más alejados del interés de N1. Forman con A2 una alianza de clase y sus funciones son las de servir de ayudante o mensajero.

3.5.1.4. Relaciones entre propietarios y marginados.

El protagonista del cuento (NA) y su antagonista (A2) se enfren-

tan por los sectores sociales que representan, por las acciones que realizan y por los enunciados que asumen. Sin embargo, se percibe en el relato una aparente reciprocidad en la actuación de ambos, debido -quizá- a que siempre es necesaria la mirada del otro para recortar la propia y para organizar una totalidad.

Los propietarios (NA y A3) no sólo utilizan los servicios de los trabajadores temporales, sino que también se valen de las visitas del mendigo y de los "inofensivos" ladrones, para darle sentido y tema de conversación a sus rutinarias existencias. A su vez A2 necesita de los robos menudos, de la limosna o de los trabajos esporádicos, para sobrevivir.

Se establece entre las dos parejas actanciales (NA-A3; A2-A4) un cierto sistema de trueque de objetos, pequeñas sumas de dinero, "servicios" y favores, que tienen como base una especie de "cultura de la pobreza" (aunque con distintos grados de posesión y de conciencia, por parte de uno y otro grupo). La madre de NA le presta al velador, Fortunata y Jacinta de Galdós y éste lo "ensucia". El mendigo regala a NA, "un anillo espantoso" y éste lo rechaza, pero debe darle dinero para no "ofenderlo".

Todos -dentro de los sectores sociales que representan -son improductivos económicamente, y por lo tanto innecesarios, marginales, para un proyecto de sociedad burguesa, industrial, agresiva y consumista.

En el cuento aparece un tema recurrente: el del robo y el de la propiedad amenazada. El motivo que centra cada uno de los subcuentos y los entrelaza es, efectivamente, un robo: un canario, las pinzas y el engaño (en definitiva un robo) de que se vale A2 en "Los tres muertos".

Por lo tanto N1, aunque se burla de sus escasos bienes, teme ser despojado de ellos, como cualquier propietario.

Tanto los propietarios como los marginales se ven actuar en una mezquina y anodina cotidianidad; sin embargo, esta cotidianidad presenta profundas diferencias para unos y otros: NA y A3 la viven como rutinaria, pero confortable; A2 y A4, como precaria y azarosa.

3.5.2. Tiempo - Espacio

3.5.2.1. El tiempo cotidiano

Todo el relato abarca el tiempo de las historias (T2), aunque está implícito que se escribe desde un presente del discurso (T1). El lapso -no determinado en el cuento- que separa los acontecimientos y su relato, permite al protagonista tomar la distancia y perspectiva crítica necesarias, como para convertirse en un narrador irónico.

La única mención que puede tomarse para fijar el presente desde donde N1 escribe el relato, está vinculada con el espacio que centraliza las historias: la casa (E1), convertida en puesto de observación y escenario de las acciones. Por lo tanto, la temporalidad del cuento está subordinada no sólo a la red actancial, sino también al espacio.

El pasado de la historia (T2) está reducido a la cotidianidad. Este hecho favorece a la mirada irónica dominante, que siempre está a la caza de imperfecciones y trivialidades risibles. Los acontecimientos narrados son en sí mismos insignificantes, pero N1 los rescata de ese presente "habitual" e incoloro, para transformarlos en ficción y, como tal, en producto único y perdurable.

N1 indica lo cotidiano "lo desenmascara; lo devela, lo muestra como algo cada vez menos tolerable y de muy escaso interés; pero al mismo tiempo lo hace interesante por su manera de decirlo de darle forma: por la escritura(literaria)" (Lefebvre, ob. cit., p.20).

Esa cotidianidad le otorga al tiempo de la historia un ritmo propio, un ritmo basado en lo repetitivo y lo anodino; ritmo cíclico y casi "natural", que tiene como referente las anécdotas domésticas de NA y A3, o las necesidades vitales de A2 y A4.

Este ritmo caracteriza todo el relato, de modo que partiendo del pasado de la historia (T2) invade también el presente del discurso (T1).

3.5.2.2. El espacio del acecho y el espacio invadido.

El espacio textual está centrado, como ya he dicho, en el espacio desde donde se registran y se narran los acontecimientos: la casa del narrador actante y su familia (E1).

E1 estaba rodeado -en el pasado de la historia, pero no en el presente del discurso- por una zona baldía y "selvática" (E2): "A pesar de estar a veinte metros de una calle muy transitada, durante muchos años mi casa estuvo rodeada de los terrenos selváticos..." (p.55).

Frente a E1 y E2, como nexo de unión o punto de convergencia, surge en el relato el espacio abierto de la calle (E3).

Estos tres espacios conforman el escenario de las historias y se relacionan con el tiempo que las representa (T2). Queda implícito un cuarto espacio (E4), el de la escritura, conectado con el tiempo del discurso (T1) y con el propietario de la narración (N1). Se trata, por lo tanto, no de un espacio escenográfico o geográfico como los tres primeros, sino de un espacio textual.

El contexto que rodea a los tres espacios de las historias y de acciones, es la ciudad de México, y, más específicamente, la zona de

Coyoacán, designada en el relato como Coyotlán. El nombre de Coyotlán es elegido por N1 para ocultar a medias el referente geográfico real (ya que mantiene la raíz del nombre prehispánico de dicho barrio, que significa "tierra de coyotes"?).

La división espacial del "Cuento del canario, las pinzas y los tres muertos" está presentado en una dicotomía que enfrenta lo propio a lo ajeno; lo de adentro que se opone a un afuera; e intertextualmente (como verá luego) lo civilizado frente a lo bárbaro.

Como el punto de vista es el del propietario ciudadano, el cuento se narra desde ese primer espacio privado y civilizado (E1): la residencia de NA y A3; y el objeto de la observación crítica es el espacio ajeno y bárbaro (E2), habitado esporádicamente por A2 y A4.

El está concebido como una especie de claustro o útero que protege a los propietarios del embate del mundo exterior⁷⁶. También le sirve como puesto de observación y de vigilancia frente a la zona de "peligro" que lo rodea.

El tiene también un "adentro" y un "afuera": la casa y el jardín rodeados por la barda que los aísla del exterior. La casa no se describe porque es el sitio "natural" de N1 y lo siente como propio y habitual. Sin embargo, hay datos que permiten imaginarla como amplia y confortable. El se trata, por una parte, de un espacio sólido y estable, como lo es, en general, la propiedad privada para la burguesía; por otra parte, es un sitio amenazado por el robo, y por lo tanto, inseguro.

Los escasos objetos que se mencionan son acogedores y adecuados al sector social (clase media no inserta en el consumismo y más bien

⁷⁶ Dice G. Bachelard sobre el espacio de la casa: "porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es... nuestro primer universo. Es realmente un cosmos... frente a la hostilidad... los valores de

conservadora).

En el jardín se cultivan plantas de ornato y se las cuida con esmero. Es una proyección de la casa y supone igual privacidad.

En franca oposición con E1, el "solar" (E2) es malsano, agresivo y expuesto a la mirada no sólo de N1, sino también de los transeúntes de la calle (E3). Es un húmedo "basurero" que sirve de "excusado público, refugio de mendigos, casino de tahures indigentes y lecho de parejas pobres o urgidas" (p. 55).

Este espacio, obviamente no construido ni "civilizado", es calificado de "selvático" por N1. Los elementos que de él se nombran no son únicos o particularizados como en E1, sino genéricos; poco agradables a la vista pero, sin embargo, funcionales para quienes lo habitan. Por ejemplo, si NA y su madre leen, cómodamente instalados, en sendos sillones "color tabaco"; el mendigo y sus pares comen (las sobras de E1) sentados sobre un montículo de cascajo.

El solar está reservado al lumpen que habita en la periferia de las grandes ciudades y, como sus habitantes, presenta características de marginalidad y es una zona de tránsito. La ciudad, que inexorablemente va devorando los espacios verdes, las zonas de cultivo o los baldíos, desplaza también su población de origen campesino o marginal.

Sin embargo, en el cuento se invierte la situación, y es el espacio "selvático" que acecha al espacio construido y urbanizado (por lo tanto "civilizado").

La mirada de N1 sólo registra la superficie de E2, por ser un espacio ajeno y exterior; a pesar de que esa mirada se limita a registrarlo y no a aprehenderlo y/o comprenderlo, es suficiente esa mirada curiosa

y crítica para establecer el contraste.

El espacio "propio" (E1), marca su diferencia con respecto de aquél, pero también lo necesita para autodefinirse como distinto.

El tercer espacio, la calle (E3) funciona como nexo entre ambos, porque a él tienen acceso los habitantes de uno y otro espacio. Se trata de un espacio público, "muy transitado" y peligroso, ya que se mencionan dos "atropellados"; propicia robos y facilita la huida de los ladrones.

En términos generales, la amenaza del espacio exterior (E2) la combatirá el propietario y sujeto de la enunciación -más allá de las ineficaces medidas de seguridad y protección- en el espacio de la escritura, minimizando su peligro, a través del manejo irónico del relato.

Es en el espacio -también propio- del texto, que N1 reelabora la estrategia defensiva y de ataque contra la invasión del mundo exterior y marginal. Estrategia del ironista que desenmascara sin comprometerse; que solicita la complicidad del lector, que alude al peligro, disminuyéndolo, para de ese modo defender mejor su privacidad y su privilegio.

3.6 Intertextualidad de "La ley de Herodes".

Lo propio de la intertextualidad es introducir un nuevo modo de lectura que hace estallar la linealidad del texto (Laurent Jenny, "La stratégie de la forme").

El principio dominante que pone en movimiento los distintos textos integrantes de la intertextualidad de LLH es la visión autoirónica.

Esta visión irónica, distanciada, hipercrítica y vinculada a cierta actitud de superioridad intelectual, no trabaja, en LLH, tanto sobre textos ajenos (las memorias), como en Los relámpagos de agosto, sino con anécdotas y vivencias autobiográficas del sujeto de la enunciación que las narra en primera persona, que coinciden (como se verá después) con las del propio autor.

Las anécdotas y vivencias son manejadas y elaboradas siempre tomando en cuenta modelos culturales y artísticos, y aparecen insertas en un contexto socio-histórico preciso. Actúan, dentro del texto, como principio de particularidad entre lo singular y lo general, es decir, entre lo individual y lo social; del mismo modo que en la novela el género de las memorias servía de principio de particularidad entre el discurso histórico y la biografía de un general mexicano.

Los textos que alimentan, entonces, la intertextualidad de los cuentos son básicamente: 1) el biográfico; 2) los culturales y artísticos; y 3) los socio-históricos. Hay, además, un evidente trabajo de la ironía sobre el lenguaje, que destaco como un cuarto texto: el texto lingüístico, para mostrar sus tendencias principales.

Estos textos no aparecen confusamente yuxtapuestos, sino jerarquizados por el peculiar recorte que de esa realidad efectúa la mirada autoirónica dominante. Es a partir de ese sujeto de la enunciación en primera persona -desdoblado en un juego dialéctico y lúdico entre

narrador actante y narrador ironista- que se van tejiendo los relatos. Relatos que no aspiran a abarcar la compleja totalidad individual, cultural y social de una época, sino que, a partir de hechos particularizados, van subrayando los ángulos más censurables, los gestos más caricaturescos, y las acciones más vulnerables. Así, esta visión irónica -la más extrema, porque ironiza sobre el propio sujeto que la ejerce- es a la vez deformadora y reveladora de la realidad biográfica y social.

3.6.1. Texto biográfico

La ironía toma como materia las inagotables mentiras de uno mismo y de la sociedad, pero es más variada que esas mentiras, más inteligente y más vivaz (Vladimir Jankélévich, L'ironie).

He anticipado que las anécdotas que alimentan este texto biográfico pertenecen dentro de los cuentos al sujeto de la enunciación en primera persona que las asume como propias, y -en el terreno extratextual- al propio escritor Jorge Ibarquengoitia.

Esta afirmación se basa en el cotejo de ciertos datos biográficos del autor con los que aparecen en los cuentos adjudicados al yo narrativo. Las pistas, que voluntariamente aparecen en los relatos son a veces muy obvias, (como el nombre "Jorge" del narrador actante en "La mujer que no", o el de "Ibarquengoitia" en "Manos muertas"), o son datos cronológicos y generacionales que concuerdan con la época en que fueron escritos los cuentos, las personas reales que se nombran y el sector social al que pertenece el escritor.

Jorge Ibarquengoitia fue scout y participó en un Jamboree en 1947 ("Falta de espíritu scout"); estudió en colegios maristas ("Manos muertas"); comenzó la carrera de Ingeniería y acabó cursando teatro en la

Facultad de Filosofía y Letras ("La vela perpetua"); ganó una beca de la Fundación Rockefeller para estudiar teatro en los Estados Unidos, en 1955 ("La ley de Herodes"); colaboró en revistas literarias (Revista de la Universidad de México y Revista Mexicana de Literatura), se presentó -en la misma época-a concursos (ganó el Premio Ciudad de México en 1965) y escribió guiones para cine; actividades todas que aparecen mencionadas en "Conversaciones con Bloomsbury", "Mis embargos" y "El episodio cinematográfico". Construyó, tras muchos esfuerzos, una casa en Coyoacán (se muda allí en 1953 y la vende en 1979). Sus penurias económicas sobre este último aspecto las recrea en "Manos Muertas" y "Mis embargos" y su vida en ella, acompañado de su madre y una tía, en: "Cuento del canario, las pinzas y los tres muertos".

En cuanto a sus aventuras eróticas juveniles, son más difíciles de comprobar aunque Ibarquengoitia las asume (en conversación personal) como autobiográficas. En todo caso son verosímiles en un individuo que se casa después de los cuarenta años (con la pintora inglesa Joy Laville), y presenta los mismos rasgos físicos que adjudica a su narrador actante.

En líneas generales, Ibarquengoitia ha confesado haberse reído de sí mismo en sus cuentos y en los artículos periodísticos: "Más de lo que he contado en el periódico donde escribo (Excelsior) y en La ley de Herodes, no puedo contar" (entrevista en Cartas marcadas, p. 189). Esta risa autocrítica se extiende también a su clase social: "¡Me he reído de mí! Aborrezco mi clase social (...) Me parece que la clase media es aborrecible" (ibid., p. 200).

La medida en que estas anécdotas vitales y las presiones del contexto (en lo laboral, erótico e ideológico) han sido transformadas en

sus relatos no puede constatarse fácilmente; lo importante es que se trata de material autobiográfico mediatizado, tamizado y recortado, por una visión irónica.

Para el análisis de esa visión autoirónica no es imprescindible, de todos modos, que las correspondencias entre vida y literatura, entre anécdotas y cuentos, sean puntuales, ya que el sujeto de la enunciación en primera persona, que narra todos y cada uno de los cuentos, las asume como propias de modo autoirónico.

Todo este material autobiográfico está seleccionado en torno a dos ejes semánticos que sirven como detonadores en los relatos: el sexo y el dinero; es decir, las experiencias amorosas y las presiones económicas vividas por el sujeto de la enunciación en primera persona -dentro del texto- y por el autor, extratextualmente.

Estas obsesiones pulsionales⁷⁷, que el narrador ironista adjudica al narrador actante (convertido en sujeto deseante) seleccionan el cúmulo de anécdotas autobiográficas rescatadas de la memoria para convertirse en cuentos.

Si la ironía es un peculiar modo de mirar el mundo, mirada que se vincula con una forma de identificación entre el yo y el otro (o los otros), los relatos de LLH responden, en este sentido, a la idea que el sujeto de la enunciación (NA-N1) tiene de sí mismo.

En algunos cuentos con temática erótica, el sujeto deseante pre-

77

La pulsión es un "proceso dinámico consistente en un impulso (carga energética, factor de motilidad) que hace tender al organismo hacia un fin. Según Freud, una pulsión tiene su origen en una excitación corporal (estado de tensión); su fin es suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional; gracias al objeto, la pulsión puede alcanzar su fin" (J. La Planché y J. B. Pontalis, Diccionario de psicoanálisis, Labor, Barcelona, 1977, s.v.).

senta ciertas características fóbicas: lo otro, como objeto del deseo del narrador actante (la mujer), está tratado como una amenaza, un peligro, y causa frustración en el sujeto deseante. Éste, a su vez, no puede involucrarse en un compromiso estable porque se vive a sí mismo como incapaz para ser objeto del amor de una mujer. Esa carencia, esa falta, lo marca y está presente en varios relatos: "La mujer que no", "What became of Pampa Hash?", "La vela perpetua" y "¿Quién se lleva a Blanca?". Además, los rasgos negativos que el sujeto deseante (NA) destaca en la antagonista femenina revelan sus propias carencias y defectos.

El narrador actante de LLH aparece siempre rodeado de mujeres, a las que desea conquistar, o de quienes recibe cuidados; se trata de figuras amenazantes o ajenas (las externas) y protectoras (las internas).

Las relaciones de parentesco se dan, en los relatos, por vía materna, o teniendo a la mujer como centro. El narrador actante vive en su casa como en un simbólico claustro materno (edípico) y realiza infructuosas excursiones al exterior en búsqueda de la imposible y temida exogamia.

La carencia que sufre ese narrador actante no es sólo afectiva, sino también económica. La falta de medios económicos le crea dificultades para acceder a las mujeres que desea conquistar, para adquirir bienes y para mantener su propiedad (la casa). Sin embargo el fluir de dinero es constante y obsesivo en los cuentos, pero se trata siempre de dinero ajeno: pertenece a las fundaciones extranjeras, a las mujeres o a los prestamistas.

El sujeto deseante accede a la humillación de pedir préstamos

leoninos; se refugia orgulosamente en su inopia; o se vanagloria de sus escasas pertenencias.

Este sujeto deseante aparece como improductivo económicamente en casi todos los relatos. La esfera del trabajo está presente en las escasas actividades que el narrador actante desarrolla como estudiante aspirante a becas, y como incipiente escritor a la caza de premios oficiales y con grandes dificultades para publicar.

Como dice Gabriel Careaga: "en el mundo de la clase media el trabajo es una forma de enajenación. No es una posibilidad de realización o de bienestar, o forma de encontrar la identidad; es sólo una forma de tener dinero o hacer dinero, no importa cómo o con quién" . Y es a ese "mundo de la clase media" al que pertenece el narrador actante en el texto, y Jorge Ibarquengoitia en la realidad extratextual.

Si la ideología dominante exalta el trabajo-en-términos de competencia y éxito personal, los relatos dan la imagen opuesta: las mezquindades de los grupos intelectuales y las penurias económicas levemente mitigadas con premios oficiales y becas. A través de estas escasas oportunidades los jóvenes aspirantes a "intelectuales", son manipulados por el sistema (cf. "Mis embargos" y "La ley de Herodes").

El problema de la explotación del escritor en ciernes se destaca en "La vela perpetua" y "Conversaciones con Bloomsbury". Estas situaciones son tratadas irónicamente (desvalorizándolas o caricaturizándolas), pero todas ellas develan las presiones económicas e ideo-

lógicas del contexto.

Los jóvenes escritores encuentran nuevas revistas y nuevas editoriales donde expresarse (Ibarquengoitia edita su obra en Joaquín Mortiz, creada en 1962); sin embargo, en los cuentos estos canales aparecen como insuficientes o ineficaces, desde el punto de vista económico y cultural. El propio Ibarquengoitia ha declarado públicamente que lo que "Me ganado por los libros que he escrito, es una miseria incapaz de tentar a un mendigo".

En los cuentos, las escasas retribuciones se "compensan", irónicamente, con la disponibilidad de un "tiempo libre" que el narrador actante utiliza en sus inoperantes aventuras amorosas y en el registro de las trivialidades domésticas.

El minucioso regodeo de pasadas vivencias y aventuras se vincula con una idea de Jankélévitch: "la ironía, al igual que el arte, es hija del ocio o del tiempo libre" (Jankélévitch, ob. cit., p. 8).

La visión autoirónica del propio pasado y de la realidad circundante surge, entonces, cuando se aflojan las urgencias del sujeto deseante y cede paso a la reflexión del sujeto crítico.

3.6.2. Textos culturales y artísticos:

Junto a los dos ejes semánticos que recorren los cuentos a partir del texto biográfico, aparecen en LLM otra constante: prácticamente cada acción, cada diálogo, cada descripción está presentada a través de alguna referencia cultural. Son referencias a la literatura, el teatro, el cine y la música, los que sirven para visualizar -irónicamente- el material narrativo que alimenta a todos y cada uno de los relatos.

Este hecho tiene su fundamentación en otros dos: 1) La visión irón-

nica se vincula con una actitud intelectual, o intelectualizada, que facilita la crítica desapasionada y solicita la interpretación de un lector "inteligente" e iniciado en la captación de significados latentes a partir de modelos manifiestos.

2) El propio juego de puntos de vista narrativos dentro del texto, ya que se trata siempre de un joven narrador actante con aspiraciones intelectuales, y un narrador ironista maduro, que utiliza como material para sus relatos el acopio de anécdotas autobiográficas y el bagaje cultural acumulado.

3.6.2.1. La tradición literaria.

Como he indicado, el texto literario se escribe siempre a partir de otros, incluyéndolos, transgrediéndolos o recreándolos con una nueva conformación. Entre otras, la herencia cultural y retórica se transforma; pero las huellas de algunos de sus modelos permanecen subyacentes en el nuevo texto, con mayor o menor evidencia. En esto consiste la "originalidad" del texto literario en su trabajo intertextual.

En los cuentos de LLH se citan títulos o "personajes" de obras clásicas de la literatura occidental, cuyo significado original aparece invertido, parodiado, en definitiva desvalorizado, por la óptica irónica dominante. Por ejemplo, se mencionan (directa o indirectamente) obras como La Odisea, El anillo de los Nibelungos o Laocoonte, para referirse a excursiones escutistas o aventuras eróticas. De este modo se exaltan, por medio de la hipérbole implícita en la comparación, las acciones narradas, a la vez que se desacralizan los modelos.

Este juego se inscribe dentro de una tradición del género burlesco caracterizado por la mezcla de fuentes y estilos. Tradición vinculada, a su vez, con una corriente de cultura popular, marginal y có-

mica, que zahiere -sin llegar a socavar- la cultura "oficial" seria y monolítica.

La base lúdica de este procedimiento puede tener, además, un modelo más moderno en lo cultural e histórico. Me refiero a las experiencias desacralizantes emprendidas (contra la "cultura" clásica) por algunos movimientos de vanguardia, a través del manejo del humor y el collage: el dadaísmo y el surrealismo con sus epígonos latinoamericanos.

Un ejemplo de mezcla entre fuentes y códigos clásicos y contemporáneos, es evidente en un pasaje de "Falta de espíritu scout": junto a estrellas del firmamento hollywoodense se nombra a un personaje -supuestamente "real"- llamado "Licenciado Cabra". Este "personaje" es, seguramente, el director de la pensión en El Buscón de Quevedo. También en "What became of Pampa Hash?" luego de una tácita alusión a Ulises, se citan palabras de Lord Baden-Powell, fundador de los Scouts. Por lo tanto, se equiparan ambos modelos a través de las aventuras, o por el modo de vencer obstáculos naturales.

A los actantes femeninos se les aplican también modelos prestigiados y provenientes de distintos códigos para burlarse. Por ejemplo, a Pampa Hash, además de "Mata Hari" y "Brunilda" se le llama "Magdalena". El modelo está elegido, en primera instancia, porque es un lugar común decir que alguien llora como una Magdalena (y corresponde a la escena donde Pampa Hash llora arrepentida); en segunda instancia, por el arrepentimiento por sus pecados o escándalos (en la Biblia se habla de la hermosura, riqueza y escándalos de la Pecadora de Naím, o María Magdalena). También está presente en la elección una connotación mexicana, ya que suele llamársele así a

las prostitutas⁷⁹. De modo que el modelo funciona como metáfora disfémica. Toda una tradición romántica que -desde una óptica masculina preponderante sublima a la mujer- es subvertida en los cuentos de Ibarquengoitia; como también subvierte las intelectualizadas disquisiciones sobre el amor y el adulterio de la narrativa mexicana de su generación:

Algunos cuentos de Fuentes y de García Ponce hablan de amores frustrados o imposibles, de relaciones familiares vividas por las normas sociales de iniciaciones sexuales, de profesionistas aficionados al cine o a la lectura... las historias que incluye Ibarquengoitia en La ley de Herodes se pueden leer como sus versiones antitrágicas" (Gustavo García, prólogo a LRA y LLH, p. X).

Otra referencia cultural utilizada para la mujer es la "Madre Tierra" (v.p. 10 "What became of Pampa Hash?"). En el cuento la denominación es alegórica y se relaciona, con el nombre del actante femenino (Pampa); y con un tradicional manejo literario de la mujer como tierra generosa y germinante. Claro que en el cuento este uso habitual se invierte porque lo que siente el narrador actante frente a esa "Madre Tierra" es temor de ser tragado y desaparecer.

Este modelo remite también a l "regionalismo" o "novela de la tierra", donde lo femenino puede vincularse con una tierra devoradora: por ejemplo, Doña Bárbara, de la novela homónima, es también una mujer terrible y devoradora.

En la tradición literaria y popular, y también en la farsa, aparece con frecuencia el menosprecio a la mujer como encarnación del

79

Cf. Larry Grimes, El tabú lingüístico en México, El Colegio de México (tesis), 1971.

mal; en esta tradición se une, habitualmente, la referencia al sexo con la risa.

En general la descripción que se da de la mujer en LLM se inscribe, como ya he anticipado, en una tradición popular cómica del cuerpo grotesco (cf. análisis espacial de "La mujer que no" y "What became of Pampa Hash"?) donde se destacan la boca, los genitales y la región glútea. En relación con la boca dice Bajtin: "La boca domina. El rostro grotesco supone de hecho una boca abierta y todo lo demás no hace sino encuadrar ese abismo corporal abierto y engullente" (Bajtin, ob. cit., p. 285), y refiriéndose a la relación del cuerpo grotesco con la risa dice: "Las imágenes grotescas del cuerpo predominan en el lenguaje no oficial de los pueblos, sobre todo allí donde las imágenes corporales están ligadas a la injuria y la risa; de manera general, la temática de la injuria y de la risa es casi exclusivamente grotesca y corporal" (Ibid., p. 287).

Otro modelo cultural manejado implícitamente en uno de los cuentos es la oposición romántica entre "Civilización y Barbarie". La antinomia, acuñada por Sarmiento en su Facundo ha tenido una larga trayectoria en la literatura hispanoamericana y se aplica -de modo paródico- en el "Cuento del canario, las pinzas y los tres muertos", para aludir al enfrentamiento entre propietarios y grupos marginales urbanos (cf. análisis espacial de dicho cuento).

En términos generales estos modelos se incluyen en LLM como eco -explícito o implícito- de textos ajenos y son manejados paródicamente por el narrador ironista.

Los relatos conservan, sin embargo, las convenciones propias del género: por ejemplo, todos tienen una presentación, un nudo y un desen-

lace; son breves; y presentan un mundo cerrado y finito en el que indagan y definen un hecho significativo para el sujeto de la enunciación que los narra. De modo que, como ocurre en el terreno ideológico, la visión irónica ataca, más la superficie que los fundamentos, del sistema o del género literario en que se inscribe el nuevo texto.

En cuanto a la inclusión del teatro en los cuentos de LLM hay que tener en cuenta que la formación primera de Ibarquengoitia fue como autor dramático y sus relatos remiten también a esa estructura dramática. No sólo por el acento puesto en el diálogo, sino también por la preferencia que da la presentación los hechos; más que contadas, las acciones, se presentan como para ser escenificadas.

En ciertos cuentos estas referencias a un código teatral son obvias: "Exeunt severaly (sic): él vase a la calle; yo , voyne a la cocina..." ("La mujer que no", p. 30); o, "lo que precipitó el telón del primer acto de este drama de costumbres literarias" ("La vela perpetua", p. 89). Ambos ejemplos están utilizados para subrayar la intención irónica.

La posición que adopta el narrador en los cuentos está vinculada, además, con una de las características teatrales que Novais Paiva señala como propias de la ironía: "La realidad sentida como teatro, o el autor desempeñando el papel de actor" (Ob. cit., p. 12). Es, en definitiva, la recurrente visión del mundo como un espectáculo; pero un espectáculo -en el caso de estos cuentos- donde se destacan -voluntariamente- los detalles disfémicos y graciosos, los hechos reveladores de hipocresías, debilidades y caídas en lo ridículo. Y, lo que es más importante para los fines de mi análisis, estas situaciones,

hechos o enunciados, son asumidas como propios por el sujeto de la enunciación que las narra y por el autor fuera del texto.

3.6.2.2. Los textos artísticos como modelos narrativos:

En la intertextualidad de LLM se alude, también, a otras manifestaciones artísticas relacionadas con un código visual y con un ritmo narrativo.

Estos textos artísticos se refieren al cine, la pintura, la danza y la música.

El lenguaje cinematográfico se ha incorporado sustancialmente a la narrativa contemporánea. Sería tedioso enumerar las obras literarias que tienen en el cine, basado en imágenes altamente masificadas, un modelo para captar el entorno y transformarlo en ficción.

Ibarquengoitia es -como la mayoría de los integrantes de su generación- un gran aficionado al cine. En "Falta de espíritu scout" el narrador actante afirma que él y su compañero Pernod eran "cineastas consumados" (p. 132). En casi todos los relatos aparecen menciones de películas o actores popularizados por Hollywood, divas como Carol Landi o Greta Garbo, o galanes como Fred Astaire o Rock Hudson; los inicios del famoso "Actor Studios" ("Un tranvía llamado deseo"); o un gran actor inglés: Charles Laughton.

La lista de películas y actores incluida en los relatos marcan toda una época del cine y también una preferencia personal que podemos adjudicar al narrador o al autor, indistintamente. Lo importante es que sirven para ridicularizar una manía "cinéfila" muy en boga, a partir de los años cincuenta, en los círculos intelectuales mexicanos.

Los actores y los papeles que representan no sirven, sin embargo,

para agigantar a los actantes que los asumen, ni para ahondar en sus características psicológicas, sino para ridiculizarlos de un modo más afectivo. El narrador ironista se vale de un código implícitamente compartido por su lector cómplice (y culto) para recrear situaciones y fijar comportamientos.

La industria cinematográfica nacional -pionera en América Latina- merece un cuento especial del volumen: "El episodio cinematográfico".

La improvisación, los intereses personales, la arbitrariedad, el gusto por el melodrama y la mistificación histórica, tan frecuentes en la industria cinematográfica comercial, quedan señalados burlonamente en el texto. La burla se extiende al narrador actante que -por presiones económicas- se presta a esas imposiciones.

El sistema de reparto estelar citado en el cuento copia el modelo importado: Arturo de Córdoba o Pituka de Foronda. Pero en la lista el narrador ironista hace un guiño cómplice, y junto al exótico nombre de la actriz mexicana coloca a "Amadís de Gaula", formando un mismo sintagma, y por lo tanto, mezclando nuevamente las fuentes en el "montaje".

También son utilizados en los cuentos ciertos trucos cinematográficos del cine mudo, como los ya analizados (Pampa Hash repitiendo acciones o gestos,) o el final del subcuento "El Canario": "Se despidió como siempre, quitándose el sombrero e inclinándose ligeramente se fue caminando muy despacito y nunca volvió" (p. 62). El lenguaje basado en imágenes es evidente; parece que el mendigo se fuera alejando lentamente del ojo de la cámara y de la mirada del narrador, hasta desaparecer y clausurar la historia.

La inclusión de un texto pictórico en algunos de los cuentos

de tema erótico tiene por finalidad visualizar para el lector, una imagen supuestamente conocida y, además, juega con un modelo culto y clásico para fines irónicos.

Es en esta perspectiva que debe leerse la alusión al cuadro de Boticelli ("El nacimiento de Afrodita") en dos cuentos (v. análisis de "La mujer que no" y "What became of Pampa Hash?"). Venus no está elegida en estos relatos como modelo culto que connota belleza, sino para subrayar la fijación sexual del narrador actante y ejemplificar, una vez más, la inversión que sufre el modelo al ser manejado irónicamente. En "La mujer que no" la referencia al famoso cuadro renacentista es explícita: "dentro de aquel mar de personas insignificantes [...] como Venus saliendo de su concha" (p. 27); en el otro cuento, que complementa a éste (como ya he señalado), la alusión es implícita: "una imagen que se volvería familiar más tarde, de puro repetirse: Pampa Hash saliendo de la letrina" (p. 35).

La insistencia en lo bajo y sexual para lograr una burla cómplice está dado aquí no sólo por la mención de Venus, sino también de "la concha" que sirve en muchos casos para simbolizar la vulva femenina⁸⁰.

La danza y la música aparecen vinculadas con el ritmo narrativo estructuralmente, y con las mujeres en lo temático. Ellas son las

80

La concha como símbolo del sexo femenino es universal aunque no se utilice con esa acepción en México (y sí en otros países hispanoamericanos). Así está vista en el cuadro de Boticelli al que alude el cuento (como principio de lo femenino). Esa misma versión de "la concha de Venus" como vulva, la cita Gastón Bachelard en su ensayo *La poética del espacio* (v. cap. V, p. 149). Un ejemplo anterior del mismo uso lo encontramos en "Canción V" de Garcilaso de la Vega: "Hablo de aquel cativo, /de quien tener sedebe más cuidado/, que está muriendo vivo /al remo condenado, / en la concha de Venus amarrado" (Obras, Ed. La Lectura, Madrid, 1924, p. 195. El subrayado es mío).

activas, las que bailan (como profesión o por exhibicionismo). Excepcionalmente aparece un bailarín en "What became of Pampa Hash": se trata del "Fred Astaire de la Colonia del Valle". El actor norteamericano que protagonizó tantas comedias ligeras de la post guerra y que se convirtió en uno de los ídolos juveniles de la época, es disminuido -por la mirada irónica que siempre degrada- a un ídolo de un barrio de clase media mexicana. Pero el juego burlesco con los modelos no termina allí sino que -por medio de la mención de Mata Hari- este bailarín colonizado se transforma en un dios (ya que así fueron vistos estos ídolos cinematográficos). Se transforma entonces en Shiva, uno de los dioses de la trinidad hindú encarnación de la "danza", cuya misión es la destrucción del universo. Obviamente el proceso reductivo continúa ya que a este falso Shiva no le corresponde tan magna tarea, sino simplemente marcar la ruptura de la relación entre el narrador actante y PampaHash y precipitar el final del relato.

En "La mujer que no" el narrador actante cronometra la danza de "ella" y su propio deseo, al ritmo de una melodía apropiada para la situación: los acordes seudosalvajes de "Le sacre du sauvage" de Chet Barker. La música es adecuada, además, para las pretensiones de "tigre" del seductor que, como el modelo zoomorfo elegido, acecha su presa.

Toda la escena funciona como ejemplo de una situación irónica.

La música marca pautas temporales en los relatos. El "Gran Finale" que precipita el desenlace de la aventura con Pampa Hash se une a otra mención: "como el tema recurrente de una sinfonía" (p. 39). Las dos alusiones pueden conectarse en el relato ya que la sinfonía generalmente precede a la ópera (y es la ópera el modelo que rige la

imagen de Pampa Nash como Brunilda ya que todas estas cantantes suelen ser obesas). En la tradición italiana (señalada en el texto por el uso de "gran finale") la sinfonía consta de tres secciones: un comienzo rápido, un desarrollo lento y un final nuevamente rápido. Estos tres momentos se vinculan con el propio ritmo narrativo de el inicio de la relación muy activo un desarrollo lento, repetitivo y un final abrupto.

El código musical es importante en los relatos de LLH porque sirve para introducir motivos, pautar acciones o marcar intervalos y, además, porque "en la música y por la música, hay un resurgimiento de las emociones y de los sentimientos desaparecidos, un recuerdo de los momentos acabados, una evocación de las ausencias de la existencias lejanas" (Lefebvre, ob. cit., p. 29).

3.6.3. Texto histórico-social:

El texto histórico-social en LLH incluye a ciertos sectores medios urbanos de México en un período determinado: la decáda de los cincuenta y comienzos de los años sesenta.

Este texto no está incluido por sí mismo, o sea que los cuentos no tienen pretensiones sociológicas, sino que sirve como telón de fondo para ambientar las anécdotas autobiográficas.

En los relatos aparece, voluntariamente, menos problematizado que el texto biográfico y -por ende- más alejado de los intereses vitales del sujeto de la enunciación que los narra. Este texto histórico-social gira en torno de dos polos básicos: la política, como manipulación ideológica y la religión, como lastre formativo. Sin embargo, la obsesiva preocupación por el dinero del sujeto desente (vista ya en texto biográfico) tienen su base social en una insegura-

ridad económica que proviene tanto del sector de la clase media al que pertenece y como de su propio quehacer laboral.

Tradicionalmente, la religión y la política, han jugado un papel importante como modeladores de coherencia y operatividad para la clase dominante. Como discursos emanados del poder han sido -y continúan siéndolo- discursos serios y monolíticos. Por lo tanto, en los cuentos de LLH, esos modeladores ideológicos serán atacados en su frágil seriedad por medio de la soterrada labor desenmascaradora de la ironía.

La radical insatisfacción frente a la realidad que manifiesta el narrador ironista (tanto en lo exterior y social, como en lo interno y subjetivo) lo lleva a adoptar esa actitud escéptica, burlesca y solitaria que le es característica en todos los cuentos. Esta actitud lo lleva a cuestionarlo todo y a no comprometerse con nada ni con nadie. La autoironía -que a veces desemboca en risa burlesca- se ejerce, entonces, sobre algo que se ha dejado de temer o de admirar (el compromiso político o la fe religiosa); y al mismo tiempo relativiza lo que aún admiran o temen los demás.

Cronológicamente, los cuentos de LLH que se publican en 1967, fueron escritos en una etapa de desarrollo económico y cultural del país; y bajo la influencia de la triunfante Revolución Cubana (1959). Son los años en que -como dice Carlos Monsiváis- "en medio de confianza, entusiasmo, colonialismo e ingenuidad, el sector ilustrado de las clases medias va declarando fuera de época a nacionalismos y chovinismos"⁸¹.

81

Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Historia General de México, IV, El Colegio de México, pp. 420-421.

En el terreno de la política, toda la fraseología izquierdista que aparece en ciertos cuentos de LLH (fundamentalmente en el cuento que da título al volumen) debe insertarse en ese contexto histórico preciso. Por aquellos años, la Revolución Cubana irrumpe en los países latinoamericanos agridizando contradicciones ideológicas y luchas reivindicativas; proyectando, además, innovaciones irreversibles en el ámbito cultural.

Gran parte de la intelectualidad mexicana pretendió, por entonces, vestirse con un ropaje verbal revolucionario; pero notodos confirmaron con sus actos esas declaraciones radicales, esta situación está presente en los cuentos "La ley de Herodes" y "Conversaciones con Bloomsbury".

Un ejemplo del manejo irónico que hace el sujeto crítico de esta "moda" es la mención de Carlos Fuentes en un mismo sintagma con Marx y Engels (v. "La ley de Herodes", p. 17); o la voluntaria confusión ideológica sobre ciertos organismos que en aquellos años surgieron para oponerse a la política cultural de Cuba.

Por otra parte debo confesar que nunca había oído hablar del Congreso por la Libertad de la Cultura. El talón tenía una dirección en París y, como todo lo que contiene la palabra "libertad", daba la impresión de que era un organismo antialgo. ¿Sería un organismo capitalista para combatir la opresión comunista, o un organismo comunista para combatir la opresión capitalista? ("Conversaciones con Bloomsbury", p. 119).

Por otra parte, las alusiones a la penetración de los EE.UU. y la CIA en México en los cuentos antes mencionados, responden a una realidad histórica y a un tópico de discusión dentro de ciertos círculos intelectuales de la época.

México entra en la "órbita del desarrollismo" y los grupos in-

telectuales más importantes cuestionan la pesada apoteosis del nacionalismo, que tuvo su auge más legítimo durante la etapa cardenista y luego fue debilitándose en huera retórica.

Los estratos medios, en general, se muestran fascinados por todo lo extranjero; en especial si tiene el sello publicitario de los Estados Unidos.

En la época del "auge de las clases medias y su terror ante la perspectiva de identificarse con el folclore y de naufragar en esquemas mentales carentes de glamour y de prestigio" (Monsiváis, ob. cit., p. 145).

La coincidencia, en el rechazo del nacionalismo oficial y de la visión telúrica del país, entre ciertos intelectuales y otros sectores medios está presente en los cuentos de LLH.

Las escasas alusiones a un pasado indígena son desvalorizantes en estos relatos urbanos con pretensiones cosmopolitas. Como ejemplo están los pelos "muy mexicanos" del ladrón de "El canario"; la Danza de los Viejitos que organiza el grupo mexicano scout en el Jamboree, en "Falta de espíritu Scout"; o los retratos de Blanca vestida con trajes regionales, en "¿Quién se lleva a Blanca?". O sea, que el pasado auge nativista aparece reducido al silencio, la marginalidad o el disfraz⁸².

La doctrina "izquierdista" recitada por el narrador actante es falsamente asimilada y transmitida (cf. "La ley de Herodes").

El divorcio entre una teoría mal aprendida y una praxis total-

82

La visión telúrica se encuentra vinculada con la Novela de la Revolución Mexicana, y con esa tradición rompió Ibarquengoitia a partir de Los relámpagos de agosto.

mente divorciada de aquélla marca el distanciamiento crítico de la visión irónica dominante; subrayando, una vez más, la oposición entre "apariencia" y "realidad".

El juego entre el mostrar y tapar, entre el desnudar y el ocultar, tan evidente en los cuentos de tema "erótico", se proyecta también en la visión que Ibarquengoitia da de su generación y de la época.

Los cuentos de LLH incluyen además alusiones a símbolos o advocaciones religiosas para ejemplificar situaciones ajenas, e incluso opuestas, a la intencionalidad del discurso original.

Las fórmulas religiosas de recitación oral provienen de ciertos modelos consagrados por el uso y la tradición. Por tal razón son propicios para el manejo irónico que busca establecer sobreentendidos con el lector; supone que éste los reconocerá aunque aparezcan transformados en un proceso de intensificación o transposición burlona.

Un ejemplo de lo dicho es la transgresión que sufre la letanía del rosario al ser aplicada a un proyecto de adulterio.

¡Oh, dulce concupiscencia de la carne! Refugio de los pecadores, consuelo de los afligidos, alivio de los enfermos mentales, diversión de los pobres, esparcimiento de los intelectuales, lujo de ancianos. ¡Gracias, Señor, por habernos concedido el uso de estos artefactos, que hacen más palatable la estancia en este Valle de Lágrimas en que nos has colocado! ("La mujer que no", p. 27).

La advocación de la Virgen se invierte para exaltar, precisamente, algo prohibido en la oración. Con la inclusión del adjetivo "dulce" se modifica, burlonamente, el sentido culpable que la frase hecha "concupiscencia de la carne" tiene en el discurso religioso.

La eficacia cómica del párrafo se refuerza por la mezcla de pa-

labras correspondientes al modelo original y otras que se apartan del mismo para transgredirlo: "pecadores", "afligidos" y "Valle de Lágrimas", junto a "enfermos mentales", "intelectuales" y "artefactos" (éste último utilizado como eufemismo de sexo).

El matiz de autoironía está presente con la inclusión de los "intelectuales" (sector supuestamente privilegiado al que pertenece el narrador actante) en este inventario de réprobos y marginados.

La letanía queda ridiculizada por el desfase de niveles y la adjetivación que recibe el heterogéneo grupo de beneficiados. La ironía cumple aquí, cabalmente, una función de degradación semántica.

Otro ejemplo del uso irónico de temas religiosos es el siguiente: "apretando contra mi corazón, como San Tarsicio Moderno, no la Sagrada Eucaristía, sino mi propia mierda" ("La ley de Herodes", p. 18).

La irreverencia religiosa, como en el ejemplo anterior, es obvia; este tópico tiene una larga tradición en los textos irónicos, pero también se une a los juegos verbales escatológicos del lenguaje popular.

El pasaje alude a un episodio de la vida de los santos y esto exige del lector un conocimiento "especializado" sobre el tema. El San Tarsicio original (y no el "moderno" encarnado por el narrador actante) fue un niño mártir romano que murió lapidado por esconder la hostia en su pecho durante la época de la persecución a los cristianos. La burla, provocada por el vituperio con pretendida forma laudatoria, se acentúa conociendo los detalles histórico-religiosos del modelo y la circunstancia trivial en que se cita.

En términos generales, la vida de los santos y las plegarias a la Virgen sirven para cuestionar valores exaltados por la ideología dominante. Pero la desmitificación religiosa alcanza también a la i:

glesia como institución; es decir, en tanto poder terrenal (y terrateniente), como en "Manos muertas", donde se desenmascaran los negocios de la Compañía de Jesús con bienes inmuebles.

Las alusiones a congregaciones religiosas se localizan en los jesuitas y los maristas, dedicados tradicionalmente a la educación y vinculados con la propia formación de Ibarquengoitia, como he señalado en el texto biográfico. Se trata de un tipo de enseñanza prestigiada dentro de ciertos sectores medios y burgueses.

El discurso religioso aparece pues cuestionado en todos los niveles en LLH, enfocado en el catolicismo vigente. La burla contra la iglesia recuerda el tono del anticlericalismo decimonónico.

3.6.4. Texto lingüístico.

La ironía implica una atenuación del ego (Jankólevitch, L'ironie).

Es cierto que todo texto literario es lingüístico, pero la razón para aislarlo es señalar el trabajo específico de la ironía sobre el lenguaje.

Este trabajo de la visión irónica dominante sobre el lenguaje otorga a los cuentos un tono característico y va creando campos de tensión que transparentan la oposición entre significados manifiestos y significados latentes. Al mismo tiempo, propone al lector una activa participación porque le pide que complete, rectifique y juzgue por sí mismo sobre cuál es el significado verdadero que el texto propone.

En LLH asume, además, una peculiaridad suplementaria: la ironía se ejerce, fundamentalmente, sobre el propio sujeto de la enun-

ciación que narra los cuentos, que provoca los equívocos y que se responsabiliza de los enunciados.

En los cuentos de LLM encontramos numerosos ejemplos de lo que he llamado "ironía verbal" y "situaciones irónicas"⁸³. Aparece la ironía como "eco de enunciados (más que de textos) ajenos" y como "antífrasis con función de burla", junto al empleo de ciertos recursos de lenguaje popular (por ejemplo, los albures), y de otras figuras retóricas muy cercanas a la ironía, como son las litotes.

Sin embargo lo dominante en estos relatos es el soliloquio autoirónico que opera en la totalidad de los cuentos y dinamiza todos sus niveles. Por tal razón destacaré en mi análisis del texto lingüístico este aspecto, que puede incluir a las otras modalidades del discurso irónico antes mencionadas. La selección de ejemplos no pretende ser exhaustiva, sino representativa de esta característica dominante.

En "La ley de Herodes" el sujeto de la enunciación en primera persona, se expresa como si fuera el narrador actante y dice así:

Sarita me sacó del fango, porque antes de conocerla el porvenir de la Humanidad me tenía sin cuidado. Ella me mostró el camino del espíritu, me hizo entender que todos los hombres somos iguales, que el único ideal digno es la lucha de clases y la victoria del proletariado; me hizo leer a Marx, a Engels y a Carlos Fuentes (...). No me atrevería a continuar si no fuera porque quiero que se me haga justicia. Necesito justicia. La exijo (p. 17).

¿Qué notamos aquí, desde la primera lectura, en cuanto al tono empleado y el tema que aborda el discurso autodefensivo del narrador

⁸³ Para la definición de estas variantes que presenta el discurso irónico remito al texto lingüístico de LRA (2.4.6.).

actante?. Que emplea un lenguaje excesivo: "el fango" y "el espíritu", "la Humanidad" y "la victoria del proletariado", son frases muy cargadas de sentido y, enlazadas del modo en que lo hace, surgen como una especie de tic nervioso, como etiquetas demasiado llamativas. Puede hacerse el intento de leerlo en voz alta, dándole la entonación que el enunciado reclama; resultará, entonces, un discurso grandilocuente, ridículo, ya que está referido a un hecho tan "normal" como la solicitud de una beca y el habitual examen médico previo a su aceptación o rechazo.

Además hay otras pistas: ¿Por qué está Carlos Fuentes junto a Marx y Engels?; el desfase de niveles es sugestivo.

Hay que reconocer que esa encendida defensa, ese deslinde de responsabilidades, esconde una segunda intención. En este caso es el tono empleado por el narrador actante lo que nos lleva a pensar en un discurso irónico, porque la ironía forma parte del discurso persuasivo, pero lo hace por medio de la alusión y no de las evidencias. Debe buscarse, entonces, quién es el que hace hablar de ese modo al narrador y qué quiere decir con eso. Es por la risa que provoca el enunciado que sospechamos que existe otro narrador oculto y otro significado latente. Es el narrador ironista, burlándose de su propia situación, el que hace un guiño cómplice al lector para que no se tome en serio a ese otro narrador (que fue él, pero ya no lo es y se ha convertido en su blanco de ataque en el relato). Además el empleo del estilo indirecto libre por parte de NA para referirse a la prédica de Sarita explícita la "ironía verbal" como cita de enunciados ajenos.

Otro ejemplo de autoironía se ejerce sobre modelos prestigiados que el narrador actante se adjudica burlescamente, o que el narrador

ironista le adjudica al otro, a transformar la anécdota autobiográfica en cuentos.

En "What became of Pampa Hash?" NA dice:

La única imagen histórica que podía ilustrar nuestra relación es la de Sigfrido, que cruzó los siete círculos de fuego, llegó hasta Brunilda, no pudo despertarla, la cargó en brazos, comprendió que era demasiado pesada y tuvo que sacarla arrastrando, como un tapete arrollado (p. 38).

Aquí el juego autoirónico se realiza por medio de la introducción de un modelo cultural que se disminuye o transgrede al entrar a formar parte del nuevo texto de ficción, como ya he señalado al referirme a texto literario (v. 3.6.2.1.).

Lo que subyace a esta elección es posiblemente la versión de Wagner de "El anillo de los Nibelungos", donde Sigfrido es un personaje pasivo, como lo es el narrador actante, y olvida las promesas de amor hechas a Brunilda, como también ocurrirá en el relato.

Pero junto al modelo intertextual invocado para la visualización de la relación, está el modo en que la misma es presentada a los ojos del lector, el modo en que los actantes representan sus respectivos "papeles". Obviamente están ridiculizados, y con ellos, también el modelo elegido, a pesar de que se pretenda -tramposamente- exaltarlos con la analogía. La risa que provoca la escena va en aumento a cada paso; del mismo modo como se regularía una situación cómica en el cine. En un primer momento, NA-Sigfrido llega hasta donde está A2-Brunilda, luego de superar graves peligros ("siete círculos de fuego") y en vez de una recepción digna de tal hazaña, la encuentra dormida y, además, no puede despertarla; en un segundo momento, intenta

levantarla, pero el peso de la virgen guerrera es excesivo (como corresponde al personaje mítico que luchaba cuerpo a cuerpo con los hombres y los vencía, a casi todas las cantantes de ópera y a Pampa Hash en el cuento), y entonces debe arrastrarla. La escena finaliza en un tercer momento, con el detalle disfémico del "tapete arrollado", con lo cual culmina la burla contra A2 y contra sí mismo. Toda la escena está narrada brevemente y con un ritmo ágil compuesto de impulsos y paradas bruscas, que favorece a la interpretación irónica que solicita el párrafo.

El malestar o la humillación que sintió NA cuando debía cargar a su conquista después de sus frecuentes desmayos, y el malestar que le produce ese recuerdo a N1, está resuelto, o mitigado, presentándolo como situación irónica.

En el mismo cuento, el narrador ironista se vale de la mirada de otro (de A2) para presentar su propia caricatura.

En los meses que siguieron, durante nuestra tumultuosa y apasionada relación me llamó búfalo, orángután, rinoceronte... en fin, todo lo que se puede llamar a un hombre sin ofenderlo (pp. 36-37).

Lo primero que llama la atención en este párrafo son los adjetivos empleados para calificar la relación ("tumultuosa y apasionada") cuando el lector está enterado, por boca del mismo narrador, de que los unió "el caffard" (p. 35) y que la conquistó "casi por equivocación" (p. 36). Por lo tanto estos adjetivos exaltados y de raíz romántica resultan inadecuados y, a la vez, graciosos. Vuelve a percibirse la intención irónica en el desfase de los hechos narrados y sus enunciaciones, entre lo que se dice literalmente y lo que se o-

culta a medias.

En cuanto a los modelos zoomorfos elegidos para representar a NA, éstos sirven para subrayar-hiperbólicamente- los aspectos caricaturizados. Junto a la fealdad, tamaño y masculinidad manifiesta, estos modelos presentan contenidos latentes que acentúan la burla autoirónica.

Los animales mencionados son corpulentos y fuertes, tal como NA se presenta a sí mismo: "mi familia que siempre ha gozado de la salud propia de las especies privilegiadas" (p. 37). Algunos de ellos, como es el caso del rinoceronte, son solitarios, condición que comparte con el protagonista. Otros, como el búfalo, se caracterizan también por los cuernos y por lo tanto la connotación del cornudo está presente en el modelo. El orangután se elige por su similitud con el hombre y porque su nombre científico es "pongo o simio satyrus". Esta denominación se vincula a "lascivo" y funciona como burla a la fijación genital del narrador actante. Además, "sátiro" tiene la aceptación de mordaz o propenso a zaherir; ambos significados, entonces, son apropiados para las características de conquistador e ironista que presentan, respectivamente, NA y N1.

Otro ejemplo donde NA se burla de su apariencia de modo explícito es la escena (en el subcuento "El canario") donde un ladrón lo golpea: "me miré en el espejo. Tenía la cara como la de Charles Laughton..." (p. 58). El modelo cinematográfico al que alude es probablemente la versión que filmara dicho actor inglés de "El jorobado de Notre Dame".

Otras marcas textuales del trabajo de la ironía sobre el lenguaje están presentes a lo largo de los cuentos de LLH: alusiones, reticencias, parcializaciones, concretizadas -en algunos casos- en albu-

res y litotes. Daré algunos ejemplos,

El título del volumen es un dicho fragmentado: "La ley de Herodes, o te chingas o te jodes". Este dicho, conocido en el ámbito citadino mexicano, funciona como albur y exige de un lector "iniciado" (el que lo sabe) para completarse. Lo dicho en el título es el enunciado manifiesto y literal, lo elidido, el enunciado latente negativo que conlleva la verdadera significación del dicho.

El "guiño" de complicidad con el lector está presente, entonces, desde el propio título, anunciando un "tono" y proponiendo una lectura determinada.

El título de otro cuento, "La vela perpetua", tiene las mismas características; pero no está fragmentado, sino que sugiere una interpretación distinta a la que tiene en su uso habitual. Se refiere a una congregación religiosa existente en México. El narrador actante del relato tiene problemas religiosos por su relación con una mujer casada, e incluso cumple "Ejercicios de Encierro". Sin embargo, el adulterio nunca se concreta y el narrador actante mantiene su deseo insatisfecho a lo largo de la conflictuada y prolongada relación. Por lo tanto, "la vela perpetua" se refiere a ese estado de excitación constante por la no concreción de sus propósitos, y no al nombre de la congregación. El título juega ambiguamente, con el sentido literal y el derivado.

La litote siempre se opone al énfasis, tiene la función de amortiguar ciertas verdades o situaciones y, por lo tanto, es también alusiva. Pero, como dice un proverbio ruso, "una fina alusión tiene una gruesa circunstancia". Por tal razón en determinados contextos

esa humilde disminución de la litote es una estratagema para ocultar la burla. Es el caso de "¿Por dónde crees, tonta?" (p. 20) del cuento "La ley de Herodes", o "Y le dije dónde estaban" (p. 36) de "What became of Pampa Hash"?, ya analizadas, (cf. 3.2.2.1. y 3.4.2.2.).

Tanto los albures como las litotes citadas están conectadas con el sexo o la agresión física, y se inscriben en la dialéctica del decir y no decir en el manejo de la reticencia como activa colaboración entre el silencio y la palabra disminuida. En estos casos la ironía sabe que puede decirlo todo, pero lo evita porque renuncia a ser exhaustiva o explícita.

4.0. CONCLUSIONES



4.0 Conclusiones:

La narrativa de Jorge Ibarquengoitia se nutre de dos tipos de materiales que se entremezclan y retroalimentan de modo dinámico. Por una parte ingresa a la obra el cúmulo de información y modelos que conforman su acervo cultural (documentos consultados, libros leídos, teatro, cine, música y obras de arte conocidas). Este material tomado del contexto social por el autor está presente, con mayor o menor fuerza según los textos, pero siempre transformado y mediatizado por la visión irónica y la voluntad lúdica. Por otra parte ingresa a su obra -de modo explícito- su propia biografía, a través del principio de particularización de las anécdotas. Este material vivencial se recorta de ciertas zonas de su autobiografía (aventuras eróticas juveniles o sucesos triviales de la vida cotidiana), que permiten ejercer con mayor eficacia la autoironía, a la vez deformadora y reveladora de ciertas verdades existenciales.

La visión irónica dominante, que integra y subordina estos materiales, estructura un peculiar tipo de discurso narrativo con una temática adecuada a dicha intencionalidad y da a la obra su coherencia formal y semántica.

El resultado es una escritura ágil, y divertida para el lector, que se basa en un discurso fragmentado por marcas tales como albrures truncos, litotes, paréntesis, puntos suspensivos y signos de exclamación que van configurando el trabajo de la ironía sobre el lenguaje. Ironía que presenta distintos rasgos estilísticos (entre otros, las antifrasís con función de burla, las citas o menciones de textos ajenos y situaciones que se visualizan como irónicas.) y que suele estar acompañada por rasgos de humor, juegos paródicos, chistes tenden-

ciosos y esbozos caricaturescos. Esta escritura incluye, además, recursos del lenguaje popular (albures, insultos), extranjerismos y matices de un lenguaje culto ya desplazado (giros cortesés, referencias clásicas) pero utilizados de modo irónico, porque en este discurso narrativo está presente la voluntad de ser moderno, cosmopolita y desenfado. Este tipo de lenguaje debe vincularse con el ascenso de un nuevo tipo de intelectual: el de la clase media urbana.

En los dos textos analizados hay un sujeto de la enunciación que ejerce la visión irónica dominante (el metanarrador en la novela y el narrador irónico en los cuentos). Esta visión dominante focaliza su mirada crítica y desapasionada en un blanco de ataque social y particular, al mismo tiempo: la clase media en dos momentos históricos (sus orígenes revolucionarios y su etapa desarrollista), y encarnada en dos tipos representativos (un militar derrotado y un aspirante a intelectual), ambos desplazados de la esfera real del poder.

En los relámpagos de agosto (1964) la clase media está representada por estratos de la capital y provincia, productos de la Revolución Mexicana y semillero de futuros líderes políticos y de capitalistas posteriores. Están vistos como una especie de "advenedizos" que comienzan a tener peso en la vida institucional y económica del país a partir del movimiento insurreccional de 1910.

La visión que predomina en el texto sobre el período posrevolucionario (concretamente el levantamiento "escobarista" de 1929) es el antitremendismo: el robo y la ineficacia de las acciones en vez de la violencia trágica, violencia que es característica recurrente de toda la llamada "Novela de la Revolución Mexicana".

Si libros fundamentales de esta temática revolucionaria -como El

Águila y la serpiente, Los de abajo, El luto humano e incluso La muerte de Artemio Cruz—constituyen la épica y/o la tragedia (desilusionada y crítica) de ese suceso, Los Relámpagos de agosto es la versión desacralizante por medio de la comedia, ya que tarde o temprano a toda literatura épica le sucede su propia parodia.

Esta versión atípica de un hecho tan importante y tan mitificado como lo es la Revolución, supone la necesidad de mirar el propio pasado nacional con ojos distintos y supone, además, una distancia histórica y determinadas condiciones políticas: como señala Monsiváis, en los años sesenta los resortes del poder y el partido oficial están tan consolidados que se permite a los intelectuales el disentimiento. Disentimiento que puede utilizarse de distinto modo, pero casi nunca para el verdadero compromiso político. Ibarquién goitía opta por el camino transgresor y marginal de la ironía.

Los relámpagos de agosto pone en evidencia el origen corrupto —más que temible— del estado mexicano y de quienes detentan el poder en nombre de la Revolución. La novela centraliza su ataque y su labor desenmascaradora en ciertos militares enriquecidos y/o promovidos a partir de dicho movimiento social. Estos militares medios son los que protagonizan las acciones y usufructúan sus beneficios (no los líderes populares, ni la masa anónima que participó mayoritariamente; ni tampoco los caudillos principales, aunque se los mencione, de modo tácito, en el caso de Obregón y Calles).

El paradigma ironizado de dichos militares es el general memorialista José Guadalupe Arroyo que de conspirador fracasado pasa a "escritor" y próspero hombre de negocios.

En La ley de Herodes (1967) la crítica burlona contra la clase media

se circunscribe a un ámbito y una situación histórica concreta: la ciudad de México en la década de los cincuenta y comienzos de los sesenta, cuando se inicia el despegue desarrollista, se acentúa la dependencia económica con los Estados Unidos y se aspira a hacer de México una ciudad moderna y cosmopolita. Es la época, también, en que se abandona la pasada apoteosis nacioanalista, y el indigenismo o la versión telúrica de México queda confinada -oficialmente- a la huera retórica de los discursos o al monumentalismo turístico de los museos.

Los sectores de la clase media que aparecen en los cuentos de La ley de Herodes son rezagos-empobrecidos-de la vieja clase terrateniente desplazada por la Revolución (como es el caso de la propia familia de Ibarquengoitia). Viven inmersos en una alienante cotidianidad, plena de prejuicios clasistas que tiene como meta el éxito personal y, como realidad, la frustración. Estos sectores viven, además, acosados por las deudas, los usureros y los grupos marginales que emigran desde el interior a la periferia de las grandes ciudades. Tanto los representantes de los estratos medios, como los marginados, se presentan como improductivos económicamente. No están incluidos en el proyecto desarrollista de un rápido enriquecimiento que permita la instauración posterior de una voraz sociedad de consumo, lo cual ahondará -a su vez- la dependencia económica y la desigualdad social.

Todos los valores institucionalizados por la ideología dominante son cuestionados o desmitificados en los relatos, a través del accionar del joven protagonista que aspira a convertirse en intelectual y vive obsesionado por el sexo y el dinero. Este sujeto deseante (frustrado en sus proyectos) deja paso a la mirada reflexiva y madura de un sujeto crítico, que es el narrador ironista. En los cuentos,

estos dos momentos (temporales y vitales) son rescatados por medio del soliloquio autoirónico.

Tanto el narrador actante de Los relámpagos de agosto, como el de La ley de Herodes, están inseguros de su lugar en el mundo aunque lo nieguen con discursos grandilocuentes^o pedantes; se sienten amenazados (de ser avasallados o devorados) y oscuramente robados (en sus derechos o en su propiedad). Esta inestabilidad y temor se vincula con los sentimientos de los sectores sociales que representan y que, en el caso de los relatos, son los sectores a los que pertenece Ibarquengoitia. El detonador para el tratamiento de la gesta revolucionaria (que se percibe como ajena) y la propia biografía (en gran medida superada) es la propia clase social del autor.

En los dos textos analizados la estructura de monólogo es un principio básico. Ambos parten de un sujeto de la enunciación en primera persona que no entabla nunca un diálogo afectivo con los demás integrantes de la red actancial. Esta estructura de una voz rectora se convierte en memorias o soliloquios, en los cuales el verdadero sujeto de la enunciación asume el papel de ironista (papel que tiene el metanarrador en la novela y el narrador ironista en los relatos) y se instala en un sitio privilegiado (intelectual y topográfico).

Desde allí urde los hilos de la narración y maneja a los actantes que eventualmente cumplen la función de víctimas o los enunciados y acciones que constituyen su blanco de ataque.

Los actantes víctimas, que a veces son presentados como falsos sujetos de la enunciación, o sea como máscaras del ironista, tienen a su vez sus propias víctimas o blancos de ataques, lo que hace de la

red actancial una estructura de poder verticalista. Desde la cúspide, el ironista más que interlocutores, solicita cómplices que acuerden con su visión crítica e intelectualizada de la realidad y descubran los significados latentes que él propone.

El dinamismo de las acciones y la brevedad de la narración son básicas en los textos analizados, así como en el resto de la producción de Ibarquengoitia. Esta característica responde a dos razones fundamentales: 1) la concepción dramática que tiene de su obra el autor (legado de su experiencia teatral) y 2) a la visión irónica que siempre tiende a la concreción y al fragmentarismo para subrayar mejor los detalles desvalorizantes.

En el manejo temporal, la Historia se despoja de mistificaciones retóricas y acentúa, así, la trivialidad de los acontecimientos y la hipocresía de los discursos y de las acciones. Este peculiar manejo irónico de la temporalidad impone a la narración un ritmo basado en la vertiginosa sucesión de escenas divertidas y acciones irreflexivas que se concretan en impulsos rápidos y paradas bruscas, lo cual favorece el efecto cómico.

También los espacios son tratados como escenografías teatrales para visualizar mejor las situaciones narradas y fijar a los actantes en sus papeles. Estos espacios suelen relacionarse con la propiedad o el poder. El mismo cuerpo de los actantes se especializa, fragmentándose para destacar los ángulos más propicios a la caricatura. En estos casos las alusiones a las "zonas erógenas" y la boca devoradora son constantes, y se conectan con toda una tradición de la fama y la literatura popular que divide de ese modo el cuerpo grotesco.

El juego y el desfase entre aparición y realidad es permanente

a lo largo de la novela y cuentos analizados. Este juego entre apariencia y realidad está inscripto en una disléctica del decir y el no decir, del desnudar y tapar, que también es constante en la obra de Ibarquengoitiá.

Dicha dialéctica se vincula con el "arte de ser claro sin ser evidente"; o con la reticencia, siempre a mitad del camino entre el silencio y la alusión directa; o con el pasaje de lo tácito a lo explícito; todo ello vinculado con el discurso irónico.

En la obra la oposición entre apariencia y realidad se presenta, además, como oposición "transparente" entre el sentido literal (patente y manifiesto) y el sentido derivado (latente y soterrado), también intrínseco en la ironía. La apariencia, entonces, queda descalificada, degradada, frente a la realidad oculta que se produce como el verdadero significado que el texto quiere transmitir.

Y como la ironía o las situaciones irónicas no son fenómenos que se den por azar, es necesario que intervenga un lector que interprete correctamente esos significados latentes para que se cumpla plenamente el circuito actancial básico de la ironía: 1) el emisor ironista, 2) la víctima o blanco de ataque, y 3) el receptor cómplice. Si el lector no se alía al ironista y toma como verdaderos los enunciados literales, se convierte en un "ingenuo" y pasa a formar parte del segundo grupo, es decir el de las víctimas.

Éstas son, entonces, las reglas del juego que propone el texto. Pero, si bien es "lícito" que en una primera lectura el lector quede atrapado por la eficacia del ritmo narrativo y la empatía gozosa con el texto, y -más adelante- por el "orgullo" de comprender significados ocultos y por lo tranquilizador que resulta burlarse de los pro-

plos vicios como si fueran ajenos, es necesario dar un paso crítico más allá y cuestionar esas reglas del juego propuestas por la escritura irónica. Hay que hacer el esfuerzo de comprender y gozar el texto y -sin embargo- no convertirse en cómplice dócil del ironista.

La crítica literaria debe, a partir del análisis riguroso de los textos, llegar a la inscripción ideológica que supone esa visión irónica dominante y, por lo tanto, comprometerse con una interpretación.

He dicho, al comienzo de mi trabajo, que la ideología presenta una autonomía relativa y por tal razón debe relacionarse -pero no necesariamente confundirse- con la ideología del autor, en este caso la ideología de Jorge Ibarquengoitia.

La visión del mundo irónica, que emana de los dos textos analizados, significa -en el campo ideológico y social en que se inserta- un irreductible individualismo (de raíz liberal) que elige siempre el camino de la soledad y el no compromiso.

Ahora bien, Jorge Ibarquengoitia, como escritor, también pretende ser un solitario (al margen del erario público y de los voceros oficiales del régimen); alguien que tampoco se ha comprometido con una actividad política de oposición (aunque se vea a sí mismo como un hombre "progresista").

Se trata de una especie de franco-tirador intelectual, nunca de un revolucionario. Su posición solitaria -y en cierta medida marginal dentro de la literatura mexicana- se debe, en gran medida, a la insatisfacción que siente -como todo buen ironista- frente a la sociedad y a su época. Por eso puede declarar públicamente su escepticismo (latente en todo ironista) frente al ser humano ("una bestia peligrosísima... más perverso y más antipático que la mayoría de los animales") y sobre

los cambios radicales, aunque los sienta necesarios.

El no-compromiso se debe al temor de caer en el "gregarismo" o en la sumisión; por esa razón escamotea los problemas de fondo y la burla corrosiva esconde su falsa "neutralidad" política y social ("aborrezco mi clase social... creo que estoy por encima de la lucha de clases").

La soledad y el no compromiso -presentes en la construcción y en la temática de sus textos y coherentes con declaraciones del autor- desembocan, indefectiblemente, en actitudes antisolidarias. En este sentido hay que estar de acuerdo con Jankélévitch cuando afirma que ironizar es abstenerse.

En el espacio extratextual de producción y consumo de la literatura, es la clase media, a la que pertenece Ibarquengoitia, la que permite la aparición de un escritor de sus características, como transgresión autocrítica. Las limitaciones, temores y ambivalencias de esa clase media aparecen, además, desenmascaradas en los textos. Y es también esa misma clase, convertida en blanco de ataque del discurso irónico, la que provee el público lector que consume dicha literatura.

Ese discurso irónico ataca ciertos resortes del poder (mitificación histórica, demagogia, falsos valores institucionalizados como verdaderos...) y, sin embargo, puede mediatizarse y asimilarse a la cultura dominante: Ibarquengoitia recibe premios oficiales, se reeditan sus libros y ha colaborado en órganos periodísticos tan "prestigiados" como el diario Excélsior (antes de la ruptura con el régimen de Echeverría) o la revista Vuelta (dirigida por un intelectual tan comprometido con el estado mexicano, como lo es Octavio Paz).

Sin embargo, y a pesar de todas estas características cuestionables


(desde mi punto de vista), creo que la obra de Jorge Ibargüengoitia es válida y revitalizadora dentro del contexto específico de la literatura mexicana contemporánea.

Pienso que la autonomía relativa que tiene siempre la ideología de una obra transgrede en cierta medida las limitaciones de sus orígenes y de los propósitos de su autor y cumple una crítica social eficaz utilizando la ironía como arma y como artificio.

Es revitalizadora porque con agudeza y sentido lúdico ataca la "frágil seriedad" tan cercana siempre del dogmatismo y del poder; porque desacraliza las falsas solemnidades y la hipérboles patéticas del discurso oficial; y porque censura -burlonamente- la corrupción, los lugares comunes y las cursilería presentes en casi todos los ámbitos de la sociedad.

Pienso que es válida porque promueve en el lector una participación activa y una saludable independencia moral y afectiva; porque usando la persuasión, el resedo o la sutileza revela y descalifica los errores (colectivos e individuales) con más certeza que las disertaciones paternalistas o los anatemas trágicos.

Y, por último, creo que es revitalizadora y válida, producida en un contexto tan solemne como el de la cultura mexicana, porque enseña que para librarnos de las trivialidades rutinarias y de la pedantería defensiva, es necesario que aprendamos a reirnos de nosotros mismos.



1.0 Bibliografía Consultada

1.1. Textos de Jorge Ibaranguoitia

1.1.1. Narrativa:

Los relámpagos de agosto (1964), 2a. ed., Mortiz, México, 1965.

La ley de Herodes 1a. ed., Mortiz, México, 1967.

Maten al león 1a. ed., Mortiz, México, 1969.

Las muertas 1a. ed., Mortiz, México 1977.

Dos crímenes 1a. ed., Mortiz, México 1979.

Los pasos de López 1a. ed., Océano, México, 1981.

1.1.2. Teatro:

"Susana y los jóvenes", en Teatro mexicano contemporáneo, Aguilar, Madrid, 1958.

"Ante varias esfinges", en La palabra y el hombre (Universidad Veracruzana), núm. 15 (1960).

Clotilde, el viaje y el pájaro, Universidad Veracruzana, 1964.

"La conspiración vendida", en Sálvese quien pueda, Novaro, México, 1975.

El atentado, Mortiz, México, 1978.

1.1.3. Artículos:

Viajes en la América ignota (1972), 2a. ed., Mortiz, México, 1975.

Sálvese quien pueda, 1a. ed., Novaro, México, 1975.

"Dos aventuras de la dramaturgia subvencionada", en Vuelta (México), núm. 27 (1969).

"Memorias de novelas", en Vuelta (México), núm. 29 (1979).

"La vida en México en tiempos de Hank González", en Vuelta (México), núm. 33, (1979).

1.1.4. Entrevistas y conferencias:

"De lo que uno escribe a lo que se entiende hay un

abismo siempre", entrevista de Ambra Polidori, en Sábado (supl. cultural de Uno más Uno), 31 de dic.^o 1977.

"¡Yo no soy humorista!", entrevista de Margarita García Flores, en Cartas marcadas, UNAM, México, 1979. (Col. Textos de Humanidades, 10).

"Jorge Ibarguengoitia", en Los narradores ante el público, v. IV, Nortiz, México, 1967. (Confrontaciones), pp. 127-134.

1.2. Teoría y crítica

Alleman, Beda, "De l'ironie en tant que principe littéraire", en Poétique, núm. 36 (1978), 385-398.

Bachelard, Gaston, La poética del espacio (1957), 2a. ed., F.C.E., México, 1975 (Breviarios, 183).

Báez, Yvette Jiménez de, Diana Morán y Edith Negrín, Ficción e Historia. La narrativa de José Emilio Pacheco, El Colegio de México, México, 1979.

Barthes, Roland, "El discurso de la historia", (1967) en Estructuralismo y literatura, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

-----, El grado cero de la escritura (1953), (Seguido de) Nuevos ensayos críticos (1972), Siglo XXI, Buenos Aires, 1973.

Bataillon, Marcel, Pícaros y picarescas, Seix Barral, Madrid, 1969.

Benveniste, Emile, "La blasfemia y la eufemia", en Problemas de lingüística general (1974), v. II, Siglo XXI, México, 1977.

Bergson, Henri, Le rire. Essai sur la signification du comique (1899), 375 ed., P.U.F., París, 1978.

Blanco Aguinaga, Carlos, "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos formas de realismo", en NRFH, núm. 11 (1957) 313-342.

Booth, Wayne, A rhetoric of irony, The University of Chicago Press, Chicago, 1974.

Bourneuf, Roland y Réal Ouellet, La novela (1972), Ed. Ariel, Barcelona, 1975.

Escarpit, Robert, L'Humour (1960), 5a. ed., P.U.F., París,

1972. (Col. "Que sais-je?", 877).

Faye, Jean Pierre, Théorie du récit, Ed. Humanin, París, 1972. (Col. Savon).

Ferrater Mora, José, "Tres mundos: Cataluña, España, Europa", en Obras Selectas, v. I, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1967. [Sobre ironía].

Freud, Sigmund, "El chiste y su relación con el inconsciente" (1905), en Obras Completas, v. I, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, pp. 819-930.

Gans, Eric, "Hyperbole et ironie", en Poétique, núm. 23 (1975), 488-493.

García, Gustavo, "Jorge Ibarquengoitia: la burla en primera persona", en Revista de la Universidad de México, núm. 12 (1978), XXXII, 19-23.

-----, "Jorge Ibarquengoitia: La vida en broma", pról. a la ed. de "Los relámpagos de agosto" y "La ley de Herodes", Impresora y Editora Mexicana, México, 1979, VII-XIX.

Grimes, Larry M., El tabú lingüístico: su naturaleza y función en el español popular de México, Tesis, El Colegio de México, México, 1971.

Gullón, Germán y Agnes, Teoría de la novela, Taurus, Madrid, 1974.

Hutcheon, Linda, "Ironie et parodie: strategie et structure", en Poétique, núm. 36 (1978), 467-477.

Jankélévitch, Vladimir, L'ironie (1936), 2a. ed., Flammarion París, 1964.

Jenny, Laurent, "La stratégie de la forme", en Poétique, núm. 27 (1976), 257-281.

Kebrat-Orecchioni, Catherine, "L'ironie comme trope", en Poétique, núm. 41 (1980), 108-127.

Laurenti, Joseph, Estudios sobre la novela picaresca española, Anejos de Revista de Literatura, Inst. "Miguel de Cervantes" de Filología Hispánica, Madrid, 1970.

Kris, Ernst, Psicoanálisis de lo cómico, Paidós, Buenos Aires, 1964.

Kristeva, Julia, El texto de la novela (1970), Ed. Lumen, Barcelona, 1974.

-----, La revolution du langage poétique, Seuil, Paris, 1974.

Lázaro Carreter, Fernando, "Lazarillo de Tormes" en la picaresca, Ed. Ariel, Barcelona, 1972.

Lejeune, Philippe, "El pacto autobiográfico", en Poétique, núm. 14 (1973), 137-162.

Mauron, Charles, Psychocritique du genre comique. Aristophane, Plaute, Terence, Molière (1964), Libraire José Corti, Paris, 1970.

Muecke, D.C., "Analyses de l'ironie", en Poétique, núm. 36 (1978), 478-494.

Novais Paiva, Maria Helena, Contribuição para uma estilística da ironia, Publicações do Centro de Estudos Filológicos, Lisboa, 1961.

Ortega, Roberto Diego, "Ibargüengoitia; estas muertas que ves", en La Cultura en México (Supl. cultural de Siempre!), 5 dic^e. 1979.

Pirandello, Luigi, On Humor (1908), University of North Carolina, New York, 1960.

Porqueras, Alberto, El prólogo como género literario, C.S.I.C., Madrid, 1957.

Pouillon, Jean, Tiempo y Novela, Paidós, Buenos Aires, 1970.

Rico, Francisco, La novela picaresca y el punto de vista, Seix Barral, Barcelona, 1970.

Saettele, Hans y Noé Jitrik, "Problemas del discurso". Cur-
sillo dictado en El Colegio de México, septiembre-fe-
brero 1978-1979.

Scholberg, Kenneth, Sátira e invectiva en la España medie-
val, Ed. Gredos, Madrid, 1971.

Searle John, "A classification of illocutionary acts", en Language in Society, núm. 1 (1976), Cambridge University Press, 1-23.

Sperber, Dan y Deidre Wilson, "Les ironies comme mentions", en Poétique, núm. 36 (1978), 399-412.

Surmelian, Leon, Techniques of fiction writing, Anchor Books, New York, 1969.

Taléns, Jenaro, Novela picaresca y práctica de la transgresión, Ed. Júcar, Barcelona, 1975.

Todorov, Tzvetan, "El simbolismo textual". Cursillo dictado en El Colegio de México, mayo-junio 1978.

Uribe, Basilio, "Jorge Ibarguengoitia, o el verdadero humor", en supl. cultural de La Prensa (Buenos Aires), 20 mayo 1979.

Uspensky, Boris, "Poétique de la composition", en Poétique, núm. 9 (1972).

Victoria, Marcos, Ensayo preliminar sobre lo cómico, Losada, Buenos Aires, 1941.

1.3. Otros textos

Alvarez, José Rogelio, et. al, Enciclopedia de México (1968), v. III, 4a. ed., Impresora y Editora Mexicana, México, 1978.

Anaya, Juan Gualberto, Los gobiernos de Obregón, Calles y regimenes "poleles" derivados del callismo, ed. del Autor, México, 1947.

Aubague, Laurent, "Antropología del vestido", en Territorios (UAN, Xochimilco), núm. 12 (1980), 32-37.

Bajtín, Mijail, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento (1965), Seix Barral, Barcelona, 1974.

Careaga, Gabriel, Mitos y fantasías de la clase media en México (1974), 8a. ed., Mortiz, México, 1980.

-----, "Un retrato colectivo de la clase media", en Revista Mexicana de Ciencia Política, núm. 65, (1971), 93-98.

Carpentier, Alejo, "Habla Alejo Carpentier", en Alejo Carpentier, Casa de las Américas, La Habana, 1977. (Valoración Múltiple).

Castilla del Pino, Carlos, La incomunicación (1969), 5a. ed., Península, Barcelona, 1972.

Córdova, Arnaldo, La ideología de la Revolución Mexicana. La formación de un nuevo régimen (1973), 6a. ed., Era, México, 1978.

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Siglo XXI, México, 1974.

Freud, Sigmund, "Totem y tabú", en Obras completas, v. II, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, pp. 419-507.

-----, "Más allá del principio del placer", en Obras completas, v. I, ed. cit., pp. 1089-1118.

Gili y Gaya, Samuel, "Introducción" al Guzmán de Alfarache, Espasa Calpe, Madrid, 1942.

Laplanche, Jean y Jean Bertrand Pontalis, Diccionario de psicoanálisis, Labor, Barcelona, 1971.

Lefebvre, Henri, La vida cotidiana en el mundo moderno (1968), Alianza Editorial, Madrid, 1972.

Leenhardt, Jacques, Lectura política de la novela (1973), Siglo XXI, México, 1975.

Lukács, George, La novela histórica (1937), 1a. ed. en esp., Era, México, 1966.

Meyer, Lorenzo, et. al, "Los inicios de la institucionalización", en Historia de la revolución mexicana (1928-1934), v. 12, El Colegio de México, México, 1978.

Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en la década de los setentas", en Cultura y dependencia, Bellas Artes, Jalisco, 1976.

-----, "Notas sobre la cultura mexicana en el Siglo XX", en Historia general de México, v. IV, El Colegio de México, México, 1977.

Obregón, Alvaro, Ocho mil kilómetros en campaña (1917), F.C.E., México, 1970.

Paz, Octavio, El laberinto de la soledad (1950), 7a. ed., F.C.E., México, 1969.

Ramos, Samuel, El perfil del hombre y la cultura en México (1934), 3a. ed., Espasa Calpe, México, 1965.

Ramírez, Santiago, El mexicano. Psicología de sus motivaciones, Grijalvo, México, 1977.

Sánchez Vázquez, Adolfo, "La ideología de la neutralidad ideológica en las ciencias sociales", en La filosofía y

las ciencias sociales, Grijalbo, México, 1976.

Staiger, Emil, Conceptos fundamentales de poética, Rialp, Madrid, 1966.

Taibo, Ignacio, "La risa loca", en Enciclopedia del cine cómico, v. I, UNAM, México, 1975.

