

Jorge Ibargüengoitia:  
Ironía, humor y grotesco.  
“Los relámpagos desmitificadores”  
y otros ensayos críticos

Ana Rosa Domenella



EL COLEGIO DE MÉXICO  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA





SERIE  
ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA  
LVII

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS



JORGE IBARGÜENGOITIA:  
IRONÍA, HUMOR Y GROTESCO.  
“LOS RELÁMPAGOS DESMITIFICADORES”  
Y OTROS ENSAYOS CRÍTICOS

M863.4

Ib12dme Domenella, Ana Rosa, 1944-

Jorge Ibargüengoitia : ironía, humor y grotesco.

“Los relámpagos desmitificadores” y otros ensayos críticos /

Ana Rosa Domenella. -- 1a ed. -- México, D.F. :

El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios :

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 2011.

259 p. ; 22 cm. -- (Serie de Estudios de Lingüística  
y Literatura ; 57).

ISBN 978-607-462-184-6

I. Ibargüengoitia, Jorge, 1928-1983 -- Crítica e interpretación.

I. t. II. Ser.

DDC-22

Primera edición, 2011

DR © El Colegio de México, A.C.

Camino al Ajusco 20

Pedregal de Santa Teresa

10740 México, D.F.

[www.colmex.mx](http://www.colmex.mx)

DR © Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

Av. San Rafael Atlixco 186

Col. Vicentina

Delegación Iztapalapa

09340 México, D.F.

[www.uam.mx](http://www.uam.mx)

ISBN 978-607-462-184-6

Impreso en México

JORGE IBARGÜENGOITIA:  
IRONÍA, HUMOR Y GROTESCO.  
“LOS RELÁMPAGOS DESMITIFICADORES”  
Y OTROS ENSAYOS CRÍTICOS

*Ana Rosa Domenella*



EL COLEGIO DE MÉXICO  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD IZTAPALAPA



*A la memoria de María Luisa Cresta de Leguizamón,  
entrañable maestra y amiga de varias generaciones.*

III. <i>Los relámpagos de agosto.</i>	
La parodia del género memorias. . . . .	174
IV. <i>Maten al león.</i> Concluye el ciclo revolucionario y comienza la visión grotesca . . . . .	178
CAPÍTULO 4	
De la ironía a lo grotesco. Otro modo de narrar amores y crímenes . . . . .	183
De <i>Maten al león</i> a <i>Las muertas.</i>	
Los escenarios de lo grotesco . . . . .	209
“América no invoco tu nombre en vano...”	
Jorge Ibargüengoitia, Andrés Rivera y Carlos Fuentes en el trazado novelístico de nuestras independencias. . . . .	217
Homenaje múltiple . . . . .	237
I. Ibargüengoitia, Rama, Scorza y Traba . . . . .	237
II. Jorge Ibargüengoitia. Diez años después. . . . .	242
Bibliografía. . . . .	249

## ÍNDICE

Introducción .....	11
CAPÍTULO 1	
Los relámpagos desmitificadores .....	19
I. La víctima y el ironista .....	20
II. Los núcleos narrativos .....	27
III. El tiempo de la historia y el tiempo del discurso .....	45
IV. El espacio del poder y los espacios ilegítimos .....	52
V. Intertextualidad en “Los relámpagos de agosto” .....	64
VI. Los mecanismos de la ironía .....	89
CAPÍTULO 2	
“La ley de Herodes” de la clase media .....	109
I. De la acción a la reflexión .....	109
II. “La ley de Herodes” o el albur elidido .....	112
III. “La mujer que no” o la aventura inconclusa .....	121
IV. “What became of Pampa Hash?” o la voraz enemiga .....	133
V. Texto biográfico y texto histórico-social en <i>La ley de Herodes</i> .....	146
CAPÍTULO 3	
Instrucciones para leer la historia de México .....	151
La presencia del año 1928 en la obra de Jorge Ibargüengoitia .....	169
I. 1928: Nace Jorge Ibargüengoitia y matan a Álvaro Obregón .....	169
II. <i>El atentado</i> , farsa histórica .....	170

## INTRODUCCIÓN

La lectura es un acto libre.

JORGE IBARGÜENGOITIA

Con la ironía no hay que bromear  
pues sus efectos pueden hacerse notar después  
de un tiempo increíblemente largo.

FEDERICO SCHLEGEL

Jorge Ibargüengoitia Antillón nació en Guanajuato el 22 de enero de 1928 y murió a consecuencia de un accidente aéreo en Madrid, el 26 de noviembre de 1983. Cuenta, en algunos de sus artículos autobiográficos, que sus padres cumplieron veinte años de noviazgo y sólo dos de casados, pues su padre —Alejandro Ibargüengoitia Cuming— murió, dejándolo huérfano a los ocho meses. A los tres años se mudan a México y comparte la casa con el abuelo materno que, a su vez, muere cuando el nieto tiene siete años. Desde entonces vive entre mujeres que “lo adoraron”, según su propia versión, refiriéndose a su madre, María de la Luz Antillón y a su tía Emma.

Jorge Ibargüengoitia comienza a publicar a mediados de los años cincuenta, al igual que algunos escritores de su generación, como Carlos Fuentes y otros de la llamada “Generación del Medio Siglo”, aunque no suelen incluir entre sus integrantes a Ibargüengoitia ni a Fuentes.

Cursa la carrera de ingeniería entre 1944 y 1947 y viaja a Europa para asistir a un *jamboree*, encuentro internacional de *scouts* en París; luego se dedica durante tres años (1950-1953) a las tierras heredadas por la zona de Irapuato en el rancho San Roque, que sufriera merma durante las leyes agrarias del cardenismo, lo que resulta ser una expe-



riencia frustrante para el futuro escritor. La decisión de inscribirse en la Facultad de Filosofía y Letras para cursar arte dramático, la toma luego de conocer a Salvador Novo en casa de su madre en Guanajuato y asistir a la puesta en escena de *Rosalía y los llaveros* de Emilio Carballido, en el teatro Juárez, en 1951. Los estudios de maestro en Letras, especializado en Arte Dramático en la UNAM, los concluye “sin pena ni gloria”, según sus palabras, en 1953. Su tesis, dirigida por su maestro Rodolfo Usigli, la presentará en 1956 con el drama de ambiente provinciano titulado “Ante varias esfinges”.

La última de sus obras dramáticas es *El atentado*, la cual gana el premio Casa de las Américas en Cuba en 1963; a partir de entonces se convierte en novelista, cuentista y autor de múltiples artículos periodísticos y ensayos. Su primera novela, *Los relámpagos de agosto*, también resulta ganadora del premio Casa de las Américas en su género el año siguiente, 1964. Desde entonces y hasta su muerte publica otras cinco novelas: *Maten al león* (1969), *Estas ruinas que ves* (1975), *Las muertas* (1977), *Dos crímenes* (1979), *Los pasos de López* (1982); un libro de cuentos, *La ley de Herodes* (1967). Reunió sus artículos, seleccionándolos con ajustes literarios en tres volúmenes: *Viajes a la América ignota* (1972), *Sálvese quien pueda* (1975) y *Textos profanos* (1979). De manera póstuma se publican: *Piezas y cuentos para niños* (1989), *Pantaleón y el elefante musical y otros relatos* (1989), un guión cinematográfico, *La prueba de la virtud* (2007) y un conjunto de libros que agrupan los artículos publicados entre diciembre de 1968 y julio de 1976 en el periódico *Excélsior*: *Autopsias rápidas* (1988), *Instrucciones para vivir en México* (1990), *La casa de usted y otros viajes* (1991), *Misterios de la vida diaria* (1997), *Ideas en venta* (1997) y *¿Olvida usted su equipaje?* (1997). Las obras dramáticas se compilan en tres volúmenes: numerados como: *Teatro I, II y III*, dentro del proyecto global de reedición de sus obras reunidas.

Leí por primera vez a Jorge Ibargüengoitia y a Carlos Fuentes durante mis estudios en la Universidad Nacional de Córdoba, Ar-

gentina, a finales de los años sesenta, gracias al entusiasmo de nuestra “mexicanista”, la maestra María Luisa Cresta de Leguizamón; más tarde surge mi interés por estudiar su obra debido a mi participación en el seminario de Narrativa Mexicana, dirigido por la doctora Yvette Jiménez de Báez en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (CELL) de El Colegio de México, donde cursé el doctorado en Letras hispánicas. Tras años de investigación y trabajo en equipo en torno a las aproximaciones teóricas sobre literatura y sociedad aplicados a narradores mexicanos contemporáneos, defendí una tesis doctoral sobre la narrativa de Jorge Ibargüengoitia en 1982 que luego se transformará en el libro *Jorge Ibargüengoitia. La transgresión por la ironía*, que fue anunciado como parte de la serie de libros del citado Seminario de Literatura Mexicana del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, pero que no se publica en El Colegio de México sino en la colección Cuadernos Universitarios de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa, en 1989; libro que no se ha reeditado y sólo se puede consultar en bibliotecas.

Mi interés por la obra del escritor guanajuatense no termina con la publicación de este libro dedicado fundamentalmente a sus dos primeras publicaciones, sino que continúa en ponencias, artículos y conferencias recogidas en diversas publicaciones universitarias. Con motivo de cumplirse el ochenta aniversario de su nacimiento y veinticinco años de su muerte, he decidido compilar mis ensayos cuya redacción debe tanto a la institución donde me formé académicamente en México, como a la universidad donde soy profesora-investigadora desde 1984, la UAM-Iztapalapa.

En términos generales, se puede afirmar que todos los libros de Jorge Ibargüengoitia presentan la peculiaridad de divertir al lector, lo cual ha llevado a los comentaristas de su obra a clasificarlo como humorista. Sin embargo, Ibargüengoitia ha rechazado este rótulo en más de una entrevista, diciendo que no le interesa hacer reír; sostiene que sus libros son el producto de su modo personal de ver la realidad.

Y en efecto, hay algo más subyacente en esa escritura aparentemente despreocupada y lúdica. Aunque el lector pueda quedarse en un primer nivel de comprensión y reírse de las malhadadas aventuras de un general revolucionario —*Los relámpagos de agosto*—, o con las aventuras eróticas de un joven clasemediero —*La ley de Herodes*—, o con las grotescas proyecciones del “caso Poquianchis” —*Las muertas*—, profundizando en su lectura se nota que esa escritura responde a una particular visión crítica del mundo. Visión que elige un “tono menor”, antitrágico y mordaz, para desenmascarar las mistificaciones históricas y los sentimentalismos patéticos.

Ibargüengoitia representa una modalidad atípica dentro del campo —mayoritariamente solemne— de la narrativa mexicana del siglo xx. Es la ironía como “visión de mundo” y como principio literario, la que otorga a la obra de Ibargüengoitia su coherencia y singularidad. Esta visión irónica dominante le permite presentar la realidad desde los ángulos menos propicios, o más soslayados; y, también, evadir la censura, escudado tras un tono ligero y burlón.

Intertextualmente, la narrativa de Jorge Ibargüengoitia se nutre sobre todo de dos tipos de materiales: el documental y el autobiográfico, que se entremezclan y retroalimentan de modo dinámico. La visión irónica dominante integra y subordina estos materiales y produce una escritura gozosamente divertida que solicita la activa participación del lector para ser interpretada correctamente.

Considero que los cuentos y novelas de Ibargüengoitia continúan entusiasmando a un público numeroso y heterogéneo, compuesto por jóvenes que lo descubren y disfrutan su lectura y por otros no tan jóvenes, que continúan releéndolo gracias a la publicación de su obra; así como sus textos dramáticos y artículos periodísticos, reunidos en la colección *Obras de Jorge Ibargüengoitia*, de la editorial Joaquín Mortiz. Todos los libros publicados después de su muerte, así como la reedición de sus novelas y cuentos, llevan como portada los espléndidos cuadros de la pintora inglesa Joy Laville, quien fuera su esposa desde finales de los años sesenta y lo acompañó en su etapa europea.

Sin embargo, los estudios académicos sobre su obra, que eran inexistentes a comienzos de los años ochenta, continúan siendo escasos al inicio del siglo XXI, aunque merezca destacarse como excepción el excelente trabajo realizado por Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega, en la edición crítica de *El atentado y Los relámpagos de agosto* para la Colección Archivos, editado por Conaculta y el FCE en 2002, la cual incluye una introducción de Sergio Pitol y reúne una treintena de artículos periodísticos y académicos.

He considerado pertinente rescatar el ensayo titulado *Los relámpagos desmitificadores*, que mereció el premio de ensayo José Revueltas (INBA/Estado de Durango) en 1981, incluido en el citado libro de 1989, así como el análisis de algunos de los cuentos de *La ley de Herodes* revisados, y otros trabajos posteriores de mi autoría, los cuales se encuentran dispersos en actas de congresos, revistas literarias y libros colectivos, para reunirlos en un solo volumen; aunque también puedan leerse como un conjunto de ensayos independientes que dialogan entre sí, retomando algunas propuestas teóricas iniciales sobre el problema de la ironía y el humor y explorando otros derroteros críticos, como lo grotesco y el erotismo. Finalmente, agradezco a la Dirección de Publicaciones de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM-Iztapalapa a cargo del doctor Gustavo Leyva y al Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México y a su directora doctora Luz Elena Gutiérrez de Velasco, por la generosa acogida de este proyecto de rescate de un largo proceso de investigación sobre la excepcional obra legada por un escritor “cuevenense”, mexicano y universal.

ANA ROSA DOMENELLA  
UAM-Iztapalapa



# CAPÍTULO 1



## LOS RELÁMPAGOS DESMITIFICADORES\*

La ironía es un discurso no asumido.

TZVETAN TODOROV

*Los relámpagos de agosto* presenta una división tradicional —como la mayoría de los cuentos de *La ley de Herodes*— en tres partes: una presentación, un desarrollo y una conclusión.

En el circuito de la comunicación interna de la obra aparecen dos narradores 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 Ibargüengoitia, 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 José Guadalupe Arroyo, a quien se dedican las “memorias”, y otro implícito en el prólogo del narrador protagonista, el cual corresponde a un lector “contemporáneo de José Guadalupe Arroyo”, 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. Éste se constituirá a partir de la visión irónica

\* Premio de Ensayo Literario “José Revueltas” 1981. Premio Bellas Artes de Literatura 1981, Instituto Nacional de Bellas Artes, Gobierno del estado de Durango, Casa de Cultura de Gómez Palacio. Miembros del jurado: Adriana Méndez, Renato Prada Oropeza y Bernardo Ruiz. Se presenta la versión revisada que se publicó en *Jorge Ibargüengoitia: La transgresión por la ironía*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Departamento de Filosofía, Área de Literatura Hispanoamericana, México, 1989, pp. 21-86, y que se encuentra agotada desde hace varios años.



que parodia las memorias castrenses, en tanto género literario y en tanto fuente histórica. La parodia pone 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 José Guadalupe Arroyo y el histórico de Jorge Ibargüengoitia. La estructura binaria se subraya en la conformación interna de las tres partes: la primera se divide en dedicatoria y prólogo; la segunda en veinte capítulos organizados a través de los núcleos narrativos (“El robo de la pistola” y “El robo del reloj”); y la tercera en epílogo y “nota explicativa”.

## I. LA VÍCTIMA Y EL IRONISTA

Inicio el análisis de *Los relámpagos de agosto* 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, a cuyo cargo está la mayor parte de *Los relámpagos de agosto* (la dedicatoria, el prólogo, los veinte capítulos de las memorias y el epílogo); y otro, presentado por el primero en el prólogo como Jorge Ibargüengoitia, a quien responsabiliza del título. José Guadalupe Arroyo se asume, tácitamente, como “personaje” de Jorge Ibargüengoitia y le adjudica a éste, nombre, profesión y nacionalidad. Jorge Ibargüen-

goitia 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 José Guadalupe Arroyo expresa, en primera persona, la ficción autobiográfica que constituye sus “memorias”; mientras que Jorge Ibargüengoitia expone, en tercera persona, su peculiar visión de un periodo de la historia de México. Esta visión se da a través de un recuento de militares y políticos reales, en términos históricos, que no incluyen ni al general José Guadalupe Arroyo, ni a los demás integrantes de la red actancial en la parte medular de la novela.

José Guadalupe Arroyo es el narrador protagonista, mientras que Jorge Ibargüengoitia 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 y 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 derivado.<sup>1</sup> En un

<sup>1</sup> Sobre este punto, véase el artículo de Beda Allemann “De l’ironie en tant que principe littéraire” (1973), traducido del alemán en *Poétique*, núm. 36 (1978), pp. 385-389. Allemann 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 *mentira*. Mientras el ironista es aquel 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

enunciado o texto irónico este segundo sentido 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”.<sup>2</sup>

En *Los relámpagos de agosto* el metanarrador se desdobra dentro del texto, como dije, en un narrador protagonista (el general José Guadalupe Arroyo), al que se le imputa tanto el enunciado literal de las memorias, como el ridículo inherente al mismo, y en un narrador secundario —Jorge Ibargüengoitia— que representa la visión dominante del “verdadero sujeto de la enunciación”, o sea, que es responsable del distanciamiento irónico y la burla.

El distanciamiento frente al contenido literal de los enunciados facilitará el desdoblamiento semántico que presenta la ironía 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 José Gua-

---

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”.

<sup>2</sup> La ironía remite, necesariamente, a una intencionalidad del autor, que como tal no interesa en el análisis, pero sí interesa a la instancia metodológica intermedia entre el autor y el texto producido, 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 José Guadalupe Arroyo) 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”. 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).

dalupe Arroyo hace en el prólogo de sus “memorias”: “Nunca me 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 Ibargüengoitia, un individuo que se dice escritor mexicano” (p. 9).<sup>3</sup>

Aquí se plantea un acertijo para el lector virtual que es a la vez un “guiño” o pista irónica.<sup>4</sup> ¿Por qué se clasifica 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.<sup>5</sup>

Al narrador José Guadalupe Arroyo el título le parece “soez” porque su forma de escribir es “formal” y “pudorosa”,<sup>6</sup> en oposición al narrador Jorge Ibargüengoitia que se toma libertades burlescas con el lenguaje, instalado en un sitio de superioridad. El protagonista no

<sup>3</sup> Jorge Ibargüengoitia, *Los relámpagos de agosto*, 2a. ed., Joaquín Mortiz, México, 1965. A partir de esta nota, sólo se pondrá entre paréntesis el número de página, correspondiente al libro.

<sup>4</sup> Wayne Booth dice en *A Rhetoric of Irony* 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*. Wayne Booth, *A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press, Chicago, 1974, p. 53.

<sup>5</sup> Este dato me fue proporcionado por el propio Ibargüengoitia en entrevista personal.

<sup>6</sup> “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 Ibargüengoitia a Margarita García Flores, en *Cartas marcadas*, Difusión Cultural, UNAM, México, 1979, p. 193.

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 Jorge Ibargüengoitia.<sup>7</sup>

Queda implícito, además, que José Guadalupe Arroyo 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 José Guadalupe Arroyo 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

<sup>7</sup> 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 del 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.

texto como irónicos. Por otra parte, el narrador José Guadalupe Arroyo 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 tejíó... el desgraciado de Vidal Sánchez”).

Pero si el narrador protagonista José Guadalupe Arroyo propone sus destinatarios, también el metanarrador apela a un destinatario o lector que puede plantearse como “ideal”: aquel 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,<sup>8</sup> no puede ser aliado de José Guadalupe Arroyo sino cómplice del “verdadero sujeto de la enunciación” que maneja los hilos de la narración, compartiendo con él su sitio 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 José Guadalupe Arroyo sólo le corresponde el papel de víctima dentro de la red actancial irónica, 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 tiene 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 narrador protago-

<sup>8</sup> 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 comme ironique) un texte ironique, sans l’avoir *déjà compris de prime abord comme ironique*” (*op. cit.*, p. 392).

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

El Prólogo presenta en sí un circuito de comunicación que incluye un emisor, un mensaje y un destinatario,<sup>9</sup> que facilitará la comprensión de las “memorias” (segunda parte) 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 Leon Surmelian: “first person is better for the sinner than the saint”.<sup>10</sup> El 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.

<sup>9</sup> Según el estudio de Alberto Porqueras, *El prólogo como género literario* (Madrid, CSIC, 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 (p. 114). El prólogo de *Los relámpagos de agosto* puede clasificarse desde esa perspectiva como “presentativo”, ya que su fin es presentar el libro o justificar su publicación. También en la picaresca (escritura que subyace en *Los relámpagos de agosto*, como comprobaré en el apartado de *Intertextualidad*), abundan los “prólogos presentativos” 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” (Joseph Laurenti, *Estudios sobre la novela picaresca española*, Anejos de Revista de Literatura, Instituto “Miguel de Cervantes” de Filología, Madrid, 1970, pp. 3-22).

<sup>10</sup> Leon Surmelian, *Techniques of Fiction Writing. Measure and Madness*, Anchor Books, Nueva York, 1969, p. 64.

Los registros de la autobiografía y del discurso histórico están emparentados por un común filtro irónico que permite contrastar las acciones de José Guadalupe Arroyo 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 expresado es cuando el narrador José Guadalupe Arroyo dice, en el prólogo, que ha sido “vilipendiado, *vituperado* y condenado al ostracismo”, y el narrador Jorge Ibargüengoitia, 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. 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 y se cierran en la tercera; 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 Jorge Ibargüengoitia.

## II. LOS NÚCLEOS NARRATIVOS

He organizado el análisis de la red actancial de *Los relámpagos de agosto* mediante dos núcleos narrativos que considero fundamentales en la obra por un principio de economía. Estos dos núcleos 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 José Guadalupe Arroyo. Este narrador actante es central en la novela porque es siempre a partir de él como vemos 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 ambos puedan equipararse desde una perspectiva semántica. Denominaré el robo de la pistola núcleo uno y el robo del reloj núcleo dos. El primero ocurre en el capítulo uno de las memorias (segunda parte del texto total) y el segundo en el capítulo dos. Ambas pérdidas se enlazan en el capítulo tres y se reparan en el cuatro (José Guadalupe Arroyo compra otra pistola y le restituyen el reloj); sin embargo, las acciones que desencadenan núcleo uno y núcleo dos culminan en el capítulo final.

Estos robos, en otro estrato del 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 estudio.

Toda la red actancial, que se hará más completa y matizada en el desarrollo del texto, está prefigurada desde la presentación, y está integrada por José Guadalupe Arroyo y por un actante que asume funciones de antagonista. 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 este actante antagonista al general Marcos González en la vertiente paternalista positiva y a Vidal Sánchez en la negativa.

Como pares de José Guadalupe Arroyo hay un grupo de compañeros de armas y de lid política, que agrupo bajo la denominación de “clan fraterno” y conforman un tercer actante. 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 (como es el caso de Macedonio Gálvez o Pérez H.).

El último actante de esta red son las mujeres, que tienen en común el ser marginales dentro del texto. Presentan dos vertientes: una de legitimidad (tanto tratándose de esposas como de la concubina “oficial”) y otra censurada (prostitutas).

Dentro de las mujeres aparece un aspecto conflictivo, conformado por las mujeres independientes: Ellen Goo, vista en forma positiva, y doña Cesarita, censurada por el mismo narrador protagonista.

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 José Guadalupe Arroyo, hay que tener en cuenta sus características particulares. Éste 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 narrativa; además tiene la posibilidad de seleccionar, significativamente, algunos elementos de un material mayor.

Sin embargo, José Guadalupe Arroyo inicia su relato como dudando sobre cuál ha de ser el corte preciso que deberá hacer de su pasado. Las memorias 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 origen.<sup>11</sup> 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 pisado una escuela puesto que terminé la Primaria hasta con elogios de los maestros”, cap. 1. 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), a cargo del segundo narrador, el que se dice “el escritor mexicano”, o sea Jorge Ibargüengoitia.

Los valores que José Guadalupe Arroyo exalta como propios son “la refinada educación”, “la honradez”, “la inteligencia despierta” y “la 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.

Es importante subrayar, además, el nombre de este narrador protagonista: 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*,<sup>12</sup> ya que en ambos casos son las mismas iniciales: JGA. Pero, por otra parte, puede leerse como un juego burlón del metana-

<sup>11</sup> 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 (E. Staiger, *Conceptos fundamentales de poética*, Rialp, Madrid, 1966, p. 106).

En épocas de la Revolución mexicana hubo un periodo de gran movilidad social, por eso José Guadalupe Arroyo alude a su origen como honorable, pero los datos que proporciona lo contradicen.

<sup>12</sup> Juan Gualberto Amaya, *Los gobiernos de Obregón, Calles y regímenes “peleles” derivados del callismo*, ed. del autor, México, 1947.

rrador, ya que el resto de los actantes llama al narrador protagonista 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 afirmar el machismo del general.

### *El “robo de la pistola”*

El primer núcleo narrativo se desarrolla en el viaje que José Guadalupe Arroyo 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, comunicada a José Guadalupe Arroyo por medio de una carta. Este nombramiento marca el paso de su vida privada a la pública y el comienzo de las acciones que narrará en sus memorias.

La víctima del robo será el propio José Guadalupe Arroyo y el responsable el general Macedonio Gálvez, antiguo compañero de armas del protagonista e integrante del llamado por mí “clan fraterno”.

En el momento del encuentro en el tren, el estado anímico que presenta el narrador 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 José Guadalupe Arroyo se siente un “ganador” y piensa que su carrera está en ascenso. Por el contrario, Macedonio Gálvez, 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”); *b*) desconfianza (trata de pasar inadvertido y no saluda), y *c*) al acecho (primero intenta un sablazo —pedir dinero prestado a José Guadalupe Arroyo— y luego lo engaña robándole la pistola).

Pero en el pasado militar de ambos —recordado 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 a correr como una liebre” y luego “anduvo echándose las y diciéndole a todo el mundo que él había derrotado a González”. En cambio, José Guadalupe Arroyo perdió la batalla de Santa Fe por culpa de González (“y nos pegaron y me echaron a mí la culpa”), y se calla soportando el “oprobio”. El general Marcos González, que es el personaje antagonista y representa el poder, castiga a Macedonio Gálvez cuando es nombrado presidente por primera vez (“el primer acto oficial que hizo fue correr a Macedonio del país”), y premia a José Guadalupe Arroyo 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 por González. 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, Macedonio Gálvez tiene una apariencia de deterioro. Aunque conserva algunos rasgos externos de masculinidad “con sombrero tejano y fumando un puro”,<sup>13</sup> carece de pistola y José Guadalupe Arroyo dice que “estaba más derrotado que su madre” (nótese la connotación machista y el tono burlón de la observación). Por eso decide robarle la pistola a José Guadalupe Arroyo que sí la tiene, y aparece como poderoso a los ojos del desposeído.

Al despojarlo del “signo” de la pistola, Macedonio Gálvez piensa adquirir el poderío del 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. Macedonio Gálvez adquiere lo que le falta a los ojos del otro: las insignias del poder

<sup>13</sup> “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 la que interiormente carece” (Santiago Ramírez, *El mexicano. Psicología de sus motivaciones*, Grijalbo, México, 1977, p. 62).

militar (de las que la pistola sería la más notable); para sí, adquiere el dinero que le producirá el empeño del valioso objeto.

Para José Guadalupe Arroyo —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, desde una perspectiva psicoanalítica, 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 Macedonio Gálvez con la pistola ajena.

Para José Guadalupe Arroyo, ser un “hombre íntegro” 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 desde una óptica machista.<sup>14</sup> Pero, sobre todo, esta perspectiva está subordinada a la mirada irónica dominante, que todo lo relativiza y cuestiona.

El olvido y abandono de la actitud de dureza de José Guadalupe Arroyo (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).

<sup>14</sup> 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. entre otros a 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]).

Su actitud 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 me dejan aterrado de la maldad humana. Ésta fue una de ellas. En la siguiente estación telegráficé [...] diciéndoles que si agarraban a Macedonio, lo pasaran por las armas”, pp. 15-16); *b)* se autorrecremina 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 haciendo sus necesidades fisiológicas” (p. 16). El narrador protagonista la observa desde la plataforma del tren, con la cara enjabonada 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” (*ibidem*). Esta escena (sobre la que volveré al analizar las situaciones irónicas) funge como metáfora de la situación que está viviendo José Guadalupe Arroyo ya que simultáneamente le roban su pistola, signo de machismo y de poder, y se queda sin el nombramiento, que significa mayor prestigio y poder. El texto censurado en la escritura y sugerido a través de la imagen es: “me cagaron” o bien “todo se ha ido a la mierda”.

Como José Guadalupe Arroyo conoce todas las circunstancias de su vida, va retrasando —o mejor parcializando— la información para crear suspenso 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 he sabido de un ejército que se mueva con donativos populares. El dinero tiene que venir o de las arcas de caudales de los ricos, o bien del gobierno de los Estados Unidos”, p. 68). Actúa como podría hacerlo un narrador omnisciente, 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 José Guadalupe Arroyo anticipa el futuro (prolepsis) y se coloca como narrador que cuenta, desde su presente, algo que ya conoce: “pues a veces las cosas se 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 Macedonio Gálvez por el robo de su pistola, porque ese hecho le salva la vida en el último capítulo de las memorias, en que éste es el encargado de fusilarlo y, por causa de la pistola que le robó, no lo hace.

Es decir, José Guadalupe Arroyo quiere reparar el robo de su pistola con la muerte del responsable Macedonio Gálvez, quien abusó de su confianza, pero no consigue hacerlo y debe conformarse con la compra de otra pistola (cap. 4) y con el deliberado silencio sobre el hecho para no vulnerar la propia reputación. Por su parte, Macedonio Gálvez debe “pasar por las armas” a José Guadalupe Arroyo, 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. O sea que ocurren sólo robos y no muertos, lo cual puede restarle importancia a lo sucedido; del mismo modo José Guadalupe Arroyo narra los acontecimientos ocurridos en el Casino durante el festejo de su nombramiento quitándole importancia: “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 protagonista sino otro tácito, latente, que adjudico a quien organiza todo el texto, o sea el metanarrador. Cuando José Guadalupe Arroyo y Macedonio Gálvez se encuentran, como ya dije, el primero es el triunfador y el otro el derrotado, papeles que se invertirán en el desenlace de los hechos narrados en el núcleo uno. Pero, además, Macedonio Gálvez anticipa la suerte que correrá José Guadalupe Arroyo en otros aspectos particulares: llega de un exilio de ocho años en San Antonio, Texas; 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 protagonista— puede estar regida por el azar (el encuentro fortuito con Macedonio Gálvez y el robo de la pistola) que desencadena acontecimientos ajenos a la voluntad de los actantes. En *Los relámpagos de agosto* “todos los proyectos concluyen inutilizados por la acción: sólo ella domina los hilos que rigen [...] no están bajo el control de los protagonistas”.<sup>15</sup> Este aspecto se relaciona con la falta de reflexión sobre los propios actos, debido al manejo irónico del metanarrador que abandona a los personajes a merced de sus acciones fallidas e inoperantes. Se acentúan, de este modo, el papel de víctimas y el 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).

<sup>15</sup> Roberto Diego Ortega, “Ibargüengoitia: estas muertas que ves”, en *La cultura en México* (Supl. cultural de *Siempre!*, 5 de dic. 1979).

*El “robo del reloj”*

El segundo núcleo narrativo se vincula con la muerte del general González que, como ya se ha dicho, 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 González, y en la lucha por la sucesión del poder. La víctima del robo es nuevamente José Guadalupe Arroyo y el supuesto responsable, Pérez H.; el objeto robado es el reloj de oro que González deja como herencia personal al general memorialista.

El estado de ánimo del narrador ante el “robo del reloj”, que él calificará como “el segundo mandoble” que le asestó “la pérfida y caprichosa Fortuna” (cap. 2), 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., integrante, al igual que Macedonio Gálvez, del tercer grupo actancial (el “clan fraterno”), 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 José Guadalupe Arroyo, y *b*) a la expectativa en cuanto a su futuro político (hace guardia de honor junto con el otro portavoz del poder: Vidal Sánchez, que representa también a la otra versión del antagonista).

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 es un actante femenino: la viuda del general González,

doña Soledad Espino de González. 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 José Guadalupe Arroyo (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 represalias que culminan en el juicio y la sentencia a muerte de José Guadalupe Arroyo, hecho que ocurre en el capítulo veinte.

Al igual que lo ocurrido con Macedonio Gálvez en el “robo de la pistola”, José Guadalupe Arroyo —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 privado de ese signo de poder.

La reacción inmediata de José Guadalupe Arroyo 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. 3) 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.

José Guadalupe Arroyo 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, 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. 5, p. 36). El robo en sí es intrascendente porque de todas maneras José Guadalupe Arroyo 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 falso.<sup>16</sup> Esta falsa acusación que José Guadalupe Arroyo hace a Pérez H. anticipa en el texto otro juicio: el que sufrirá José Guadalupe Arroyo, luego de su derrota, y que representa la venganza de Pérez H. desde lejos y tras un año de la afrenta:

Me la habían preparado gorda [...] Me acusaron de todo: de traidor de 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. 20, 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 las memorias, relativizando, una vez más en forma irónica, los mecanismos del proceso histórico.

El reloj es valioso para José Guadalupe Arroyo 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 contexto de robos menores ocurridos durante el velorio (robo de porcelana y cuchillería pertenecientes a la casa de González).

Aunque ya me he referido a ciertas características que asume en la novela la figura del antagonista, 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

<sup>16</sup> Ramírez, *op. cit.*, p. 75. 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 José Guadalupe Arroyo.

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 en cuanto figura masculina fuerte es idealizada, sobrevalorada e inalcanzable. Sin embargo, dado que todo es cuestionado por la mirada irónica, José Guadalupe Arroyo 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 “llevará 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 mexicano.<sup>17</sup>

El general González vive cerca de la embajada española (que representa al pasado poder). Durante el velatorio, el único miembro del “Honorable Cuerpo Diplomático” que se menciona es Jefferson, el Embajador de EE.UU. (representante del nuevo poder extranjero). En la esfera nacional se destacan los nombres de Vidal Sánchez

<sup>17</sup> El ataque al “padre” español puede ejemplificarse con lo que José Guadalupe Arroyo llama “El caso Pereira” (cf. cap. 5), 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; el episodio concluye con el ajusticiamiento del gachupín ordenado por el protagonista de *Los relámpagos de agosto*. Pero si al español lo manda a matar aunque lo acusen de “sanguinario”, al otro “padre”, al embajador de Estados Unidos (más cercano temporal y territorialmente), se le halaga y obedece. En la fiesta en casa de Valdivia (cf. cap. 10) 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 José Guadalupe Arroyo— provocó un entendimiento de hostilidad hacia 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. 15); y a pesar de que José Guadalupe Arroyo desea “pasarlos por las armas” (como al español), termina firmando las condiciones impuestas por aquél.

(presidente y poder real) y Pérez H., futuro presidente interino (la apariencia de poder o el poder títere).

Queda por analizar el poder 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, del metanarrador.

En *Los relámpagos de agosto* 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 distancia 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), ya no sólo marginadas, sino simplemente ignoradas en el texto como lo está todo el mundo indígena.<sup>18</sup>

Como se ha indicado, *Los relámpagos de agosto* se inicia con la dedicatoria que el narrador 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 son elogios desde la perspectiva de José Guadalupe Arroyo 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

<sup>18</sup> La única presencia del indio en *Los relámpagos de agosto* 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.

memorias asume un papel totalmente secundario, casi inexistente (se despide 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 el general memorialista 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 generales 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 José Guadalupe Arroyo 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 José Guadalupe Arroyo ya no vive sino vegeta (“yo me reuní con Matilde y los niños en San Antonio, Texas, 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 el narrador protagonista 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 es la del 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 deberán también conducir a los recién llegados hasta el féretro y luego la viuda es la que lleva a José Guadalupe Arroyo 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.

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 el general memorialista. Las demás concubinas del general González, como ya dije, sólo aparecen en el velorio, enlutadas y acompañadas de sus hijos.

La otra cara de este grupo actancial femenino son las prostitutas, que José Guadalupe Arroyo menciona al pasar y sin calificarlas como tales; la “señorita” Eulalia Arozamena que “saltó por la ventana desnuda” durante el festejo en el Casino (cap. 1, p. 13) o la casa de doña Aurora Carrasco, donde los generales pasan una noche “en sano esparcimiento” (cap. 8, p. 50).

La línea que llamaremos de la mujer independiente 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 su dinero: “Me quedé espantado de lo inteligente que puede ser una mujer en cuestiones de dinero” (cap. 11, 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 José Guadalupe Arroyo porque esta “mujer no vale seiscientos mil pesos en ningún lado” (*ibidem*).

Pero si el narrador protagonista ve negativamente a doña Cesarita, en oposición, la extranjera Ellen Goo es calificada de “una da-



ma” 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, José Guadalupe Arroyo 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. 18, 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 *Los relámpagos de agosto* es fundamental para una novela en que predomina la brevedad y el dinamismo en las acciones. Esta peculiaridad se basa, por su parte, en la concepción dramática que tiene el autor sobre su obra; y, por la otra —la de más importancia para 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, como surge el mecanismo ironista-víctima, subdividido a su vez en ironistas y víctimas inferiores. Esta estructura actancial corresponde a la estructura actancial básica de la ironía 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 adecua a la realidad social y política que plantea la narración.

### III. EL TIEMPO DE LA HISTORIA Y EL TIEMPO DEL DISCURSO

En términos generales, la temporalidad de *Los relámpagos de agosto* puede desbrozarse en dos grandes líneas: el tiempo de la *historia* con un desarrollo lineal, y el tiempo del *discurso* 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 José Guadalupe Arroyo y que abarca su vida hasta el momento en que deja de ser militar y se convierte en escritor, 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.

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*.

El narrador protagonista 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 se trata de un tiempo histórico individual y abarca catorce meses, enmarcados en un *antes* y un *después* en la vida del narrador. El antes corresponde al origen (cap. 1) y el después a su destierro y posterior regreso al país (“Epílogo”).

José Guadalupe Arroyo inicia el relato de sus memorias a la edad de 38 años.

La segunda vertiente del tiempo histórico está dada por el meta-narrador y corresponde a la historia general de México. Abarca el tiempo histórico individual y lo supera en un corte cronológico que va desde el porfirato hasta la “actualidad” (medio siglo, teniendo en cuenta que la novela está escrita a comienzos de la década de los sesenta).

Este tiempo histórico nacional queda explícito en la “Nota explicativa” que incluye, como ya dije, una serie de nombres y fechas “reales” en términos históricos, mientras que los personajes y batallas mencionados en el tiempo individual 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 discurso.<sup>19</sup>

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 realidad*”.<sup>20</sup> 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 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 escritas por militares reales, el discurso histórico o la Historia

<sup>19</sup> Roland Barthes, “El discurso de la Historia”, en *Estructuralismo y literatura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970, pp. 37-50.

<sup>20</sup> Jenaro Taléns, *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Júcar, Barcelona, 1975, p. 172.

subyace en la novela como un modelo mayor que dicta la construcción lineal de las memorias del narrador protagonista 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 al referirme a la intertextualidad. También facilitan 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”, también se bifurca en el de la ficción autobiográfica de las memorias y el que corresponde al narrador Jorge Ibargüengotia que organiza todo *Los relámpagos de agosto* (no sólo las memorias) y representa *la conciencia dominante* del metanarrador.

El tiempo del discurso de José Guadalupe Arroyo 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”.<sup>21</sup>

El narrador protagonista escribe, como se ha señalado, 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, dos de exilio, por lo tanto podría ser a finales de los treinta o al comienzo de la década de los cuarenta, aunque el epílogo no está fechado. En cuanto al tiempo del discurso del narrador Jorge Ibargüengotia, también “terminó la Guerra de los Boeros” [...] “Obregón derrotó en Celaya a Pancho Villa”, como para ubicar al lector en el panorama histórico nacional e internacional.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Jean Pouillon, *Tiempo y novela*, Paidós, Buenos Aires, 1970, p. 50.

<sup>22</sup> Según Roland Barthes, la función del pretérito indefinido “es concentrar la realidad en un punto y abstraer de la multiplicidad de tiempos vividos y superpuestos un

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 *Los relámpagos de agosto* no se explica. 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 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”.<sup>23</sup>

O sea que entre el tiempo del discurso de las memorias y el tiempo del discurso de la novela total existe una perspectiva de treinta dos años aproximadamente, lo que permite una distancia crítica y una mirada burlona. Visión desacralizadora que no hubiera podido ser

---

acto verbal puro, limpio de las raíces existenciales de la experiencia y orientado hacia una relación lógica con otras secciones 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 indeterminado se esconde siempre un demiurgo, dios o recitante...”, en *El grado cero de la escritura* (1953), seguido de *Nuevos ensayos críticos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973, pp. 36-37.

<sup>23</sup> “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.

escrita entre los treinta y los cuarenta, 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”, según afirma Carlos Monsiváis.<sup>24</sup>

### *El robo de la hombría y del tiempo*

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

José Guadalupe Arroyo parte de un pasado o pre-historia personal (analepsis) que abarca su origen y vida militar hasta negar a la verdadera “historia”, que será la que constituye el cuerpo de las memorias. Éstas están escritas 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, y del metanarrador en un nivel subyacente. En ambos casos la acción desarrollada anuncia el desenlace final de la ficción autobiográfica.

Los acontecimientos enmarcados en el primer núcleo ocurren en dos jornadas: 1) el día en que José Guadalupe Arroyo 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 Macedonio Gálvez y el robo. El desenlace (capítulo 20) también abarca dos jornadas: 1) el

<sup>24</sup> Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en la década de los sesentas”, en *Cultura y dependencia*, Bellas Artes, Jalisco, 1976, p. 202.

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 el segundo núcleo —“el robo del reloj”— corresponde al mes de julio de ese mismo año. Intertextualmente, el referente histórico es el asesinato del general Álvaro 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 orden 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. 1) 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”, *ibidem*. El otro dato temporal que aparece en este primer núcleo —junto a las referencias a batallas pasadas, ya mencionadas— son los ocho años que Macedo-

nio Gálvez pasó en el exilio y que se repetirán en el destierro de José Guadalupe Arroyo, como hace constar en el “Epílogo”.

Sobre el epílogo quiero señalar que el punto de vista sincrónico relacionado con el narrador protagonista se transforma —en el plano temporal— en una especie de punto de vista universal, ya que lo que le pase a José Guadalupe Arroyo puede ocurrirle —o le ocurrió— a muchos militares que actuaron en la época. A este respecto hay que subrayar que la “precipitación”, que es la condensación específica del tiempo dentro del epílogo está también en relación con el extenso movimiento temporal que da forma al final del relato.<sup>25</sup> El epílogo es el encargado de rematar la acción principal y hacer alusión al futuro de la historia, que es el presente desde donde se escriben las memorias.

En cuanto al ritmo narrativo concreto de *Los relámpagos de agosto*, quiero señalar que los dos núcleos descritos se inician con deteni-miento 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 reflexi-va que ya he mencionado. Se suceden los viajes de José Guadalupe Arroyo 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 castigo: el exilio.<sup>26</sup>

En *Los relámpagos de agosto* la temporalidad se maneja irónica-mente porque se juega con un tiempo histórico extratextual, que surge cuestionado por el tratamiento desacralizado y cómico; con

<sup>25</sup> Boris Uspenski, “Poétique de la composition”, en *Poétique*, núm. 9 (1972), p. 133.

<sup>26</sup> 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 querido 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. *Uno más uno*, 31 de dic., 1977).



el tiempo individual de las memorias del protagonista, 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 autorreivindicarse.

El manejo irónico del tiempo en *Los relámpagos de agosto* 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 irreflexivo de los actantes.

#### IV. EL ESPACIO DEL PODER Y LOS ESPACIOS ILEGÍTIMOS

En *Los relámpagos de agosto* las acciones se desarrollan en el ámbito geográfico de México con la capital como centro, y en un espacio exterior, fronterizo: Estados Unidos. Además, las escenas principales tienen lugar en espacios cerrados que corresponden a casa o trenes.

En términos generales, propongo la siguiente estructuración espacial para la novela: los espacios relacionados con el Poder, que se presentan de dos maneras: uno interno o nacional, que incluye la ciudad de México como epicentro y los recintos donde habitan o trabajan los representantes legítimos del poder; y el otro un espacio externo y extranjero, Estados Unidos, relacionado con cónsules y embajadores, sus representantes legales y con el exilio. El primer espacio se relaciona con los actantes que actúan como antagonistas de José Guadalupe Arroyo y que a su vez detentaban el poder político efectivo.

El segundo espacio que propongo corresponde a José Guadalupe Arroyo y sus pares —el “clan fraterno”— 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. También se bifurca en: 1) un espacio exterior, donde se desarrollan las batallas y los actos políticos de la campaña

electoral; y 2) otro interior, en el 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, quienes se trasladaban en trenes y automóviles.

Aíslo los espacios destinados a las mujeres —cerrados, interiores— que a veces pueden corresponder o superponerse con los ámbitos del poder o de los que aspiran al poder. Configuran un tercer espacio subdividido en: 1) oficial o legítimo, es decir los hogares de los generales, sus casas de descanso, como la hacienda de Santa Ana; y 2) los ilegítimos o transgresores, correspondientes a “leoneros” y prostíbulos.

Por último, tendré en cuenta también en el análisis el espacio textual —espacio cuatro— 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”. Estos son contruidos con datos parciales significativos, eficaces para servir de encuadre a los mismos y también para caricaturizar situaciones y actantes.

### *Los espacios teatralizados y lejanos*

*Los relámpagos de agosto* se inicia en un ámbito provinciano en el que reside José Guadalupe Arroyo. Es un espacio relacionado con el origen, la paz y el hogar. El núcleo narrativo uno marca el pasaje de este espacio interior hacia otro —la capital— centro del poder y de la acción política. 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, Viey” (p. 11), pero que

conserva el mismo sistema de nomenclatura y abreviatura de muchos sectores de la provincia mexicana: Oaxaca, Oax.; Veracruz, Ver., etc., mientras que el espacio del poder mantiene su nombre real: la ciudad de México, con lo que se subraya la verosimilitud del relato y el epicentro de las acciones.

Antes de emprender el viaje para hacerse cargo del puesto de Secretario del Presidente, José Guadalupe Arroyo se detiene a festejar en el Casino: lugar público de diversión y reunión masculina. Después aborda un tren, donde se produce el robo de la pistola, sitio coherente con las memorias de un militar, ya que es un medio de transporte íntimamente ligado a la historiografía —escrita e iconográfica— de la Revolución mexicana. Otras escenas importantes de las memorias tienen lugar en un tren o están vinculadas a éste: por ejemplo, la del vagón Zirahuén cargado de dinamita o el episodio del “juego de cartas” (caps. 15 y 17).

José Guadalupe Arroyo resalta la importancia estratégica del ferrocarril cuando comenta la redistribución de las zonas militares después de la aparición del testamento apócrifo 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” (*ibidem*).<sup>27</sup> 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). A propósito de esa decisión del poder central, José Guadalupe Arroyo enumera las zonas militares bur-

<sup>27</sup> 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 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 la vía del Sur-Pacífico, respectivamente, destruyendo las comunicaciones ferrocarrileras”, en “La consolidación del poder. 1928-1934”, *Historia de la Revolución Mexicana*, vol. 12, El Colegio de México, 1973, p. 81.

lonamente: “Artajo a Chiapas, en donde no había tropas, Trenza a Quintana Roo, en donde no había ni gente, Canalejo a Puruándiro, 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 y, también, la degradación del poder real de estos generales rebeldes.

Otro espacio geográfico fundamental, mencionado a partir del núcleo uno, es Estados Unidos, país desde donde regresa Gálvez cuando se produce el encuentro con el narrador protagonista. En tanto poder externo, Estados Unidos está presente 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.

En síntesis, del mismo modo que ocurre 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.

Territorialmente las memorias describen un ir y venir constante entre el interior, espacio propio y seguro y la capital, espacio peligroso y anhelado desde donde se imponen premios y castigos. Más tarde se narra un avance hacia el norte. Y éste se transforma en franca huida cuando José Guadalupe Arroyo es apresado en el “Cañón de la Ánimas” por los representantes de ese poder central.

Si Estados Unidos, y concretamente Texas, ex territorio mexicano, significan 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 Texas. Esta serie de conspiraciones 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 José Guadalupe Arroyo, sino al metanarrador. De Estados Unidos el narrador protagonista piensa: “Siempre han sido un país muy egoísta”, en oposición a México que generosamente habría luchado por “la Justicia Social” (*ibidem*), 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 del espacio del poder ya que José Guadalupe Arroyo se encuentra solo y en actitud de reposo, al igual que en el compartimento del tren. La diferencia es que ahora los papeles han cambiado y el general es un hombre derrotado que espera ser fusilado, mientras Macedonio Gálvez es el que tiene a su cargo ejecutar el castigo impuesto por el poder central contra el militar golpista.

Recordemos que en la escena inicial del primer núcleo narrativo, Macedonio Gálvez llega de incógnito desde Estados Unidos; en la escena de clausura José Guadalupe Arroyo 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: Ciudad Rodríguez —que probablemente corresponde a Ciudad Juárez, antes Paso del Norte— “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. La residencia es amplia y lujosa. El narrador menciona varios cuartos: el féretro está colocado —a manera de nota exótica— en el “Salón Chino”; el reloj es supuestamente sustraído en 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 suce-

sión 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 José Guadalupe Arroyo 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 billar en residencias de fin de semana, mientras que Vidal Sánchez cita a José Guadalupe Arroyo 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 la ya mencionada copia del comedor.

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 prehispánica.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> *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 semiderruido 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 (épocas históricas que enmarcan a *Los relámpagos de agosto*) prefirieron

Por lo tanto resulta un espacio privilegiado, 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 segundones 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 pesar de su profesión, no viven en cuarteles, sino en hoteles, haciendas prestadas, “leoneños” o trenes. No sorprende, por eso, que la única vez que se nombra el “despacho” del general memorialista 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 José Guadalupe Arroyo, parado en la plataforma del tren, ve “un espectáculo que era apropiado para el momento” (p. 16). En otra oportunidad 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 en sus características de comedia y como escenario apropiado para producir situaciones irónicas.

A las mujeres les están reservados espacios domésticos y cerrados. Entre los legítimos está la casa del propio José Guadalupe Arroyo

---

habitar el edificio contiguo, que originalmente fue residencia del director del Colegio Militar (véase *Enciclopedia de México s. v.*).

a la que alude, al inicio de sus memorias, con el comentario: “las delicias de la paz hogareña” y en el capítulo 8: “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, connota 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 que la casa fue construida “con dinero de procedencia desconocida” (p. 59) Y que “nadie supo nunca cuántas habitaciones tenía, pero eran muchas” (*ibidem*).

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 del narrador protagonista.

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 “legítimos”, surge la hacienda de Santa Ana cuya dueña es Ellen Goo. El nombre de la hacienda, junto a la condición de extranjera de la dueña, hace pensar en una alusión a Estados Unidos. Ya dije que se trata de una mujer independiente que puede invitar a una tropa a su propiedad y compartir la mesa de juego con los generales. Sobre este espacio, José Guadalupe Arroyo hace la única referencia histórica extranacional de sus memorias: comparándose con el gran guerrero cartaginés derrotado por los romanos por pasar un invierno dedicado a la molicie 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 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 José Guadalupe Arroyo) 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 *Los relámpagos de agosto* 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 Estados Unidos; también los lugares conectados con éstos: los accesos a la capital mexicana (Cuernavaca, Cuautla, Puebla y la estación Leche-

ría) y las ciudades ajenas (San Antonio, Amarillo). Por su parte, las ciudades de provincia alternan nombres reales con ficticios: Vieyra y Guadalajara, Apapátaro y Celaya, Cuévano y Tamaulipas. Los nombres inventados corresponden a una peculiar geografía nacional que Jorge Ibargüengoitia superpone a la oficial en la obra posterior a *Los relámpagos de agosto*.<sup>29</sup>

Desde otro punto de vista, el texto conforma en sí un espacio —el espacio textual— porque escribir es ya una forma de espacialización y distribución del texto.

En *Los relámpagos de agosto* la ficción remeda el modelo reconocido de las memorias en la distribución de las partes. No obstante, la “Nota explicativa” marca la diferencia o la trasgresión al modelo original y —como ya dije— subraya el tono irónico general de la obra.

En *Los relámpagos de agosto* se incluyen otros textos que son destacados dentro del cuerpo de las memorias. Se trata de otros espacios que se abren en el texto: cartas, circulares y titulares periodísticos. 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 sirve para parodiar formas de escritura estereotipadas.<sup>30</sup>

La carta que el narrador recibe del general Marcos González en el primer capítulo, se transcribe entre comillas y se destaca dentro de la página como un modo de usar el estilo directo. Pero la respuesta

<sup>29</sup> 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*.

<sup>30</sup> La parodia, sobre la que volveré más adelante, 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.

de José Guadalupe Arroyo aparece fragmentada y sin destacar dentro del texto, como para constatar la importancia de cada una. Otra diferencia subrayada es el tono autoritario y familiar del jefe: “Querido Lupe [...] Vente a México” y su respuesta ceremoniosa y retórica:

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 este 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 protagonista 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.

Constantemente 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 Apapátar? Porque salió en los periódicos” (p. 82).

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

MURIÓ EL GENERAL GONZÁLEZ DE APOPLEJÍA (p. 16); Y CONFABULACIÓN DE GENERALES. LOS GENERALES (aquí decía nuestros nombres) SE LEVANTARON EN ARMAS Y FUERON APRESADOS EN CUERNAVACA POR FUERZAS FEDERALES EN TODA LA REPÚBLICA REINA LA PAZ Y 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 veré más adelante. Ambos titulares se relacionan con hechos básicos en la existencia del general, como lo son 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 transformados 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 dándole por fusilado. El propio José Guadalupe Arroyo se encarga de desmentir la información y aporta los elementos para descubrir la falsa objetividad de la prueba fotográfica; el truco o montaje de la nota periodística. La foto se usa como testigo de lo que ocurrió, que es una manera de plantear lo real como auto-suficiente; pero el texto lo desmiente y vuelve a marcar la diferencia entre apariencia y realidad. En la novela se lee como una señal que los enunciados asumidos por el narrador protagonista no deben tomarse en su sentido literal.

Para finalizar, la espacialización en *Los relámpagos de agosto* está subordinada, como ocurre en menor medida con el tiempo, a la red actancial. El espacio geográfico está dado por elementos suficientes, que lo acercan a una escenografía teatral, más bien sugerente que detallista. Hay, en general, desplazamiento de un lugar “propio” y “seguro” a otros “ajenos” y “peligrosos” vinculados al poder.

Por lo tanto, 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”.<sup>31</sup> Pero la razón fundamental, estructural, debe buscarse en la ironía que recorre la obra; ironía que tiende siempre a la parquedad y al fragmentarismo. La mirada irónica busca siempre el detalle propicio a la caricatura o a 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”.<sup>32</sup>

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

## V. 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 jamás es anodina. Cualquiera que sea el soporte ideológico declarado, el uso intertextual de los discursos responde siempre a una vocación crítica, lúdica y exploratoria.*

LAURENT JENNY, “La stratégie de la forme”.

Dos grandes líneas escriturales confluyen, entre otras menores, en *Los relámpagos de agosto*: la Historia y la Literatura: la realidad “ob-

<sup>31</sup> A. Polidori, entrev. cit.

<sup>32</sup> “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, París, 1964, pp. 100-101).

jetiva”, basada en acontecimientos verídicos, y la realidad “subjetiva” filtrada por la ficción verosímil.

Estas dos líneas no entran en la novela “como una suma confusa y misteriosa de influencias”, 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 para 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 en la gesta revolucionaria mexicana de 1910, junto a otras referencias históricas más generales; 2) textos de la “picaresca”, o afines a 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— del 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.

### *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*".<sup>33</sup> 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 al propio sujeto de la enunciación en objeto de análisis, dando al relato la falsa naturalidad de una confidencia.

A partir de estos elementos caracterizadores de 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 "subjetivismos"; y tamizado por la visión irónica de un metanarrador, aparece deformado y/o transformado en un texto de ficción —la novela—, que recoge ese discurso original para presentarlo en forma distanciada, disfémica y cómica, pero al mismo tiempo verosímil.

Se debe dejar en claro, que *Los relámpagos de agosto* no es una "novela histórica clásica", aunque utilice documentación histórica; su propósito principal no es tomar la historia —o un periodo histórico— para comprender mejor el presente. No se encuentran en *Los relámpagos de agosto* 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 irónica— incurriendo, deliberadamente, en uno de los defectos que Lukács considera capital para este subgénero: la "privatización de la historia",<sup>34</sup> privatización que, sin embargo, es característica de la novela "histórica" moderna.

<sup>33</sup> Jean Pouillon, *Tiempo y novela*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>34</sup> Para caracterizar el subgénero de la *novela histórica* recurro a la obra de George 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

*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, parodiada; 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 materializa.<sup>35</sup>

---

histórica (propia 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 Ibargüengoitia); que cultive el “color local” —como hacen los románticos—, o que presente 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).

<sup>35</sup> La risa, que siempre ha estado ligada con la cultura popular, está presente en el estudio de Bajtín 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 tememos. 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), PUF, París, 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).



La obra es una farsa de los escritos autobiográficos producidos 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 —también incluidos en *Los relámpagos de agosto*—. Se trata del caso concreto de las memorias escritas por los propios actores de los acontecimientos, los guerreros que se destacaron con 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 en 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 Álvaro Obregón. Ibargüengoitia retoma esta tradición, ridiculizándola, a través de estas memorias ficticias. 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 lúcido y eficaz trabajo intertextual, y de este modo proponer otra lectura del periodo pos-revolucionario. Estas memorias apócrifas —que ya tienen carácter novelístico— marcan una distancia entre los textos históricos utilizados como modelo y el nuevo texto literario; distancia que en el caso de *Los relámpagos de agosto* se consigue, básicamente, con la ironía.

Las memorias que sirven como modelo son: *Ocho mil kilómetros en campaña*, ya citadas, y *Los gobiernos de Obregón, Calles y regíme-*

*nes peles derivados del callismo* del general Juan Gualberto Amaya.<sup>36</sup> *Los relámpagos de agosto* es una novela que parodia estos textos y los incluye, parcialmente, a manera de *collage*. La parodia, al igual que la caricatura 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 bitextual”.<sup>37</sup> Bitextualidad que corresponde a una intertextualidad “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 Ibargüengoitia— es lo que se hace tradicionalmente. 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 aquélla 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

<sup>36</sup> Para ejemplificación de la intertextualidad histórica, utilizo las siguientes ediciones: Juan Gualberto Amaya, *Los gobiernos de Obregón, Calles y regímenes peles derivados del callismo*, ed. del autor, México, 1974, y Álvaro Obregón, *Ocho mil kilómetros en campaña* (1917), FCE, 1970.

No he podido conseguir otras memorias como las del licenciado Santamaría, *La tragedia de Huitzilac y mi escapatoria célebre*, que influyeron también en *Los relámpagos de agosto* 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.

<sup>37</sup> Linda Hutcheon, “Ironie et parodie: stratégie et structure”, en *Poétique*, núm. 36 (1978).

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 de los modelos históricos. Comenzaré con el general Amaya, ya que Ibargüengoitia lo considera “el príncipe de los memorialistas de aquella época”,<sup>38</sup> y porque las iniciales del narrador protagonista (José Guadalupe Arroyo) son las mismas que las de dicho autor: JGA.

La dedicatoria a Matilde, como señalé en la red actancial, 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 compartir a mi lado las vicisitudes de mi accidentada caída 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 erguido y sublevado contra el abuso y el poder de los dictadores y tiranos.

EL AUTOR

Incluso la edad de José Guadalupe Arroyo 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 considerara culpable de que Zacatecas no se hubiese tomado en 72 hrs.”.<sup>39</sup> Además, Ibargüengoitia declara,

<sup>38</sup> Cf. “Memorias de novelas”, ya citada.

<sup>39</sup> Juan Gualberto Amaya, *Los gobiernos de Obregón, Calles y regímenes peleles derivados del callismo*, op. cit., p. 235.

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 habían sido la causa de la mayoría de sus desgracias”, como le ocurre al narrador protagonista de *Los relámpagos de agosto*. 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 *Los relámpagos de agosto*.

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 y la “jugada” en el carro de ferrocarril.

Cuenta Amaya:

Después de estas primeras medidas, los jefes en cuestión, premeditadamente, organizaron una partida de póker en el carro del mismo general Urbalejo, diversión que éste aceptó, como todo lo que le proponían, con una bisonería 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 el carro hecho una criba. La sorpresa de Urbalejo fue mayúscula...<sup>40</sup>

En *Los relámpagos de agosto* se parodia el pasaje del siguiente modo:

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 259.

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 “jugada” en un carro de ferrocarril. (Cuando digo jugada me refiero a la reunión de varias personas con el objeto de dedicarse a los juegos de azar.) Y en éstas estaban, a la juegue y juegue [...] en un carro comedor, cuando de buenas a primeras y sin decir agua 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 enganchara y se los llevara para el norte (cap. 12, pp. 101-103).

No es necesario forzar demasiado el modelo, sino más bien resaltar los detalles ridículos con aclaraciones obvias —escritas entre paréntesis— y utilizar más burlescamente el lenguaje coloquial. Las dos jaulas rumbo al norte las cita también Amaya, pero Ibargüengoitia agrega el dato absurdo de que iban cargadas de marihuanos. Una operación similar se efectúa con los insultos, como se verá luego.

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”.<sup>41</sup> Por tal razón, José Guadalupe Arroyo llama al general Marcos González —personaje que lo representa— “héroe de mil batallas”. Pero el propio discurso del narrador protagonista 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 la adjudica luego a

<sup>41</sup> Álvaro Obregón, *Ocho mil kilómetros en campaña*, p. XXIX.

José Guadalupe Arroyo. 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 lo tanto, más vulnerable.

En las memorias de Obregón se incluye una foto suya vestido de charro; en *Los relámpagos de agosto* 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. 10, 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 estrategia 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 *Los relámpagos de agosto*: “Emisario de paz” lo llamó Obregón, mientras que Ibargüengoitia lo bautiza con el nombre de un lago: “Zirahuén”, más cercano a la denominación posterior de los vagones de ferrocarril con 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 19 se invirtieron en alistar la tropa para dar el asalto por la noche [...] A las tres de la mañana fue lanzado el “Emisario 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, pude observar que el carro se había detenido entre el kilómetro 5 y 6. El “Emisario” fue recogido y se dieron las mismas órdenes para esa noche [...] A las 3:30 a.m. personalmente lancé 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.<sup>42</sup>

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 49-50.

En la versión novelesca se 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. Vimos el reloj y esperamos.

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 4½. Nunca he podido explicarme por qué se detuvo allí, porque la vía seguía cuesta abajo y no había obstáculo, ni nada (cap. 16, 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 *Los relámpagos de agosto* se cierra el episodio: José Guadalupe Arroyo cuenta cómo explota inexplicablemente: “Nadie sabe por qué”, el famoso vagón con su inventor, Benítez dentro.

Aunque la injerencia directa de las memorias de Obregón en *Los relámpagos de agosto* es menor que las de Amaya, en el contexto mayor de la producción global de Ibarguengoitia 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 *Maten al león* (1969) se desarrollan en ese periodo histórico porque ese asesinato es un hecho “que me fascinaba y que

me sigue fascinando”, declara Ibargüengoitia en su ya citado artículo “Memorias de novelas”.

*Texto literario: reminiscencias de otras obras*

El trabajo intertextual con las “memorias” es explícito, voluntario y dominante en *Los relámpagos de agosto*; sin embargo, pueden rastrearse huellas de otras escrituras ya que —como he dicho— todo texto es absorción y transformación de una multiplicidad de otros. 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 Ibargüengoitia —dentro de un Estado que ha institucionalizado y congelado la Revolución y ha organizado un poderoso aparato cultural que la estudia y exalta— es un “relámpago” vivificador.

Si la conexión antitética, con los narradores canónicos 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 mnésicas. Por ejemplo, con la *picaresca*. Pero ¿qué hay de picaresca en *Los relámpagos de agosto* y en qué medida puede verse como “pícaro” a un general mexicano revolucionario? La relación es soterrada; sin embargo, he hallado ciertos nexos particularmente sugerentes dentro del propósito de hacer un análisis más global de la novela. Se trata de un aspecto que probablemente no confesaría el propio autor, pero que se justifica en el concepto de *intertextualidad* que estoy aplicando.



Alejo Carpentier, en un comentario sobre el paso del llamado “pícaro” de España a tierras americanas, lo describe como “El hombre sin oficio que busca las maneras de vivir. 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”.<sup>43</sup>

En *Los relámpagos de agosto* 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 geográfico.<sup>44</sup>

Sin embargo, las novelas de Ibargüengoitia 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 *Los relámpagos de agosto*, sino ciertas características de los protagonistas, algunas coincidencias técnicas

<sup>43</sup> “Habla Alejo Carpentier”, en *Alejo Carpentier*, Casa de las Américas, La Habana, 1977, p. 35.

<sup>44</sup> *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 Belaunzarán. Los hechos ocurren en 1926, o sea, cercanos cronológicamente a los acontecimientos de *Los relámpagos de agosto*. 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 antihéroe. El complot organizado por la burguesía para derrocarlo está encabezado por una especie de “dandy” aviador —Cussirat— y resulta infructuoso. El magnicidio lo lleva a cabo, finalmente, un oscuro maestro —Pereira— que resulta víctima e instrumento involuntario de intereses ajenos: muere fusilado sin que la situación cambie en Arepa. Belaunzarán es sustituido por su segundo —Cardona— que asume el poder como “Presidente Vitalicio”.

y —fundamentalmente— una cercana “visión de mundo” que las emparenta subterráneamente, más allá de las obvias diferencias de motivación 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”.<sup>45</sup> Por lo tanto, el “género” estaría limitado a un ámbito y época precisos: los siglos de oro de la literatura española.

Al hablar de la picaresca en la intertextualidad de *Los relámpagos de agosto*, 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 Ibarguengoitia, apunta ya las coincidencias con el discurso picaresco:

Puede ser casualidad, pero cualquier tipificación de los recursos técnicos de Ibarguengoitia coincide con la hecha, en 1927, por Américo Castro de las novelas picarescas en un prólogo a la *Historia de la vida del Buscón*: una 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.<sup>46</sup>

La cita es necesaria para introducir mis propias observaciones sobre el particular. Efectivamente, el principio autobiográfico es básico

<sup>45</sup> *Op. cit.*, p. 39.

<sup>46</sup> Gustavo García, “Jorge Ibarguengoitia: la burla en primera persona”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 12 (1978), p. 20.

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 suelen ser “presentativos” (v. nota 8) y se dirigen a un “lector discreto” (el aliado que afanosamente solicita José Guadalupe Arroyo para desautorizar otras versiones de los hechos), con el fin de presentar el libro y justificar su publicación. El narrador protagonista de *Los relámpagos de agosto*, a la manera de Lazarillo, escribe para explicar un “caso particular”. El “caso” explica cómo y qué escribe Lázaro o José Guadalupe Arroyo 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 protagonista de *Los relámpagos de agosto* 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 esos 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 la primera persona permite resumir otras voces. Prefieren dirigirse a un lector virtual, antes de entrar en diálogo con sus pares. 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 re-

sumidos por la primera persona del pícaro o del general memorialista, sino como señala Carlos Blanco Aguinaga,<sup>47</sup> 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 protagonista de *Los relámpagos de agosto*, 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 *Los relámpagos de agosto* —el metanarrador—, quien también le atribuye a su víctima ese carácter ya que el mismo narrador protagonista ocupa, a su vez, el papel de ironista con respecto a los personajes. 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”.<sup>48</sup>

Las memorias de José Guadalupe Arroyo se inician del siguiente modo:

¿Por dónde empezar? A nadie le importa en dónde nací, ni quiénes fueron mis padres, ni cuántos años estudié [...] 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

<sup>47</sup> Carlos Blanco Aguinaga, “Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos formas de realismo”, en *NRFH*, núm. 11 (1972), p. 330. Blanco Aguinaga plantea en este artículo que el pícaro es un “antihéroe opuesto al ideal imaginativo, puro y noble de la épica de la novela de caballería y de la novela pastoral”. Comparando la picaresca con *El Quijote* califica a la primera de “realismo dogmático” y al segundo de “realismo objetivo”.

<sup>48</sup> María Elena Novais Paiva, *Contribuição para uma estilística da ironia*, Centro de Estudos Filológicos, Lisboa, 1961, p. 14.

República, me lo ofrecieron en consideración de mis méritos personales, entre los cuales se cuenta 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 también se marcan 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*, lo cual, remite a un contexto histórico preciso: los dirigentes del convulsionado periodo 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 Lazarillo* y *El Buscón*— y en *Los relámpagos de agosto*.

Otro aspecto a tener en cuenta es el hecho de que José Guadalupe Arroyo se postula como víctima de las maquinaciones o intereses personales de otros y, en reiteradas oportunidades, de la “fatalidad” o mala estrella personal. El sentirse víctima de los hombres o del destino también está presente en el discurso picaresco y —al margen de la intertextualidad concreta de *Los relámpagos de agosto*— en el ironista y el humorista, que lo viven como “enfermedad profesional”, según Escarpit.<sup>49</sup>

<sup>49</sup> “L’humoriste retrouve les terreurs de l’homme primitif devant les menaces d’un monde incompréhensible qu’il attribue á des entités mystérieuses et malveillantes... Au

En términos generales, hay una visión parcial que es adecuada para la primera persona con que narra su vida. De igual modo, el narrador protagonista de *Los relámpagos de agosto* enfrenta a la sociedad que lo rodea en forma “fragmentaria y deliberadamente limitada”.<sup>50</sup> Este fragmentarismo, muy utilizado por Mateo Alemán, está subordinado en *Los relámpagos de agosto* 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 evidente tanto en el *Lazarillo* como en *Los relámpagos de agosto*. Sobre *El Lazarillo de Tormes* dice Francisco Rico que es un “libro tremendamente divertido” —también *Los relámpagos de agosto* lo es— 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

---

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, París, 1972, p. 110.

En relación con 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 al humorista como al ironista, este 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 Rethoric 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 tono y de grados, que va desde la simpatía a la burla dicha con tono neutro y desapasionado.

<sup>50</sup> Samuel Gili y Gaya, “Introducción”, en *Guzmán de Alfarache*, Espasa-Calpe, 1942, p. 9.

imperativos éticos y los convencionalismos sociales”.<sup>51</sup> 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 *Los relámpagos de agosto* y que en una obra como *El Buscón* pasa al tono más pesimista de la sátira.

### *El mundo como espectáculo*

Analizaré ahora cómo el discurso dramático está también presente en el tejido intertextual de *Los relámpagos de agosto*, hecho que se repite en el resto de la narrativa de Ibargüengoitia.

El autor reconoce que en su obra todos los elementos que no son conflictivos están descartados porque lo conflictivo es la base de la acción dramática. Pueden relacionarse 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”.<sup>52</sup>

En la producción de Ibargüengoitia 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”.<sup>53</sup> Ibargüengoitia sostiene también que su novela *Los relámpagos de agosto* no es “una sátira de la Revolución sino una *comedia* de la Revolución” (*loc. cit.*), con lo cual acepta un

<sup>51</sup> Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona, 1970, p. 53.

<sup>52</sup> E. Staiger, *Conceptos fundamentales de poética*, p. 204.

<sup>53</sup> Jorge Ibargüengoitia, *Los narradores ante el público*, vol. 1, Joaquín Mortiz, México, 1967, p. 130.

principio teatral básico y un componente cómico.<sup>54</sup> En *Los relámpagos de agosto* 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”,<sup>55</sup> en vez de involucrarse en los acontecimientos como ocurre en la tragedia o el drama.

Es interesante recordar, además, que desde la época de Aristófanes aparece en la comedia un “personaje” —en este caso José Guadalupe Arroyo— 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 José Guadalupe Arroyo desde el *Prólogo*. La apelación a un público también es evidente al final del primer capítulo, cuando el narrador protagonista se dirige a una especie de coro y marca un pasaje del espacio intratextual al extratextual.

Ibargüengoitia 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 *Los relámpagos de agosto*, como en el resto de su producción, se refiere a un tono ligero, burlón, que elude el compromiso y que generalmente provoca 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

<sup>54</sup> 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 la excelsas 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).

<sup>55</sup> Staiger, *op. cit.*, p. 197.



espectáculo; y es sobre este último aspecto que quiero citar otras palabras de Iburgüengoitia:

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. Aun así, hay cierta identificación, una comprensión hacia lo que es y siente el personaje.<sup>56</sup>

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.

### *El caudillo, el padre y el tótem*

Hay otro nivel de la intertextualidad de *Los relámpagos de agosto* 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 descartable; 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 política.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Entrevista con Ambra Polidori, en *Sábado*, 31 dic. de 1977.

<sup>57</sup> Arnaldo Córdova, *La ideología de la Revolución Mexicana*, Era, México, 1978, p. 263.

En *Los relámpagos de agosto* 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, pero ahora me interesa referirme a un trazo latente —no explícito— de la novela. Se trata de la escena del velorio del general González, en que pueden detectarse ciertos elementos que remiten a una obra importante: *Tótem y tabú* de Sigmund Freud.

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 su necesidad de poderío y a sus exigencias sexuales, pero al mismo tiempo lo 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 culpabilidad.<sup>58</sup> Aunque entre los trabajos antropológicos de la época (1913) había estudios que desvirtuaban la concepción de Freud en términos históricos, *Tótem 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.

<sup>58</sup> Sigmund Freud, *Tótem y tabú*, en *Obras Completas*, vol. 11, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, pp. 1745-1851.

Curiosamente, en la escena del velatorio del general Marcos González surgen algunas semejanzas inquietantes con el citado estudio de *Tótem 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 protagonista 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, la bebida predilecta de estos generales revolucionarios, según el texto, también proveniente de la vid. El ambiente es de “fiesta”, como “un exceso permitido y hasta ordenado, violación solemne de una prohibición”.<sup>59</sup>

Al llegar a 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 está prohibido, y la trasgresión 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 revolu-

<sup>59</sup> Freud, *op. cit.*, p. 1495.

cionarios se eliminaron —“se devoraron”— unos a otros, informa la nota histórica final de *Los relámpagos de agosto*. El general González, que en el texto muere de apoplejía, es asesinado en la realidad extratextual 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.

Psicoanalíticamente, 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 fraterna 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 (1° de septiembre de 1929) éste habló 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 *Los relámpagos de agosto* 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 generalmente segundones que, a pesar de pasar sus existencias urdiendo planes para apoderarse del poder, o de partes del mismo: 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 *Los relámpagos de agosto* no será el narrador protagonista 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, en 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, aunque aquí el enfrentamiento no se da entre pares, pues José Guadalupe Arroyo se enfrenta a 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 tenía varias mujeres —hecho históricamente cierto entre la casta dirigente— porque, “como suele ocurrir a los que se dedican a la azorada, 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” (*ibidem*).

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 truncado 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 Ibargüengoitia 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” (ed. cit., p. 32).

Para finalizar, hay que tener en cuenta que esos episodios fundamentales en *Los relámpagos de agosto*: 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.

## VI. LOS MECANISMOS DE LA IRONÍA

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 Muecke.<sup>60</sup> En términos generales, se la ha considerado como una peculiar actitud intelectual de un determinado tipo de hombre y, por lo tanto, ha recibido tratamiento de carácter filosófico.

Aquí me interesa destacar la función literaria específica de la ironía, sin olvidar que está determinada por la intencionalidad del autor y la actitud que asume frente a su obra y el mundo: hipercrítica, distante y escéptica. Es decir, me interesa comprender el modo en que la ironía transforma el tejido intertextual y crea el nuevo mundo de ficción mediante un trabajo específico con el lenguaje.

En primer lugar, *la ironía verbal* consiste en “ligar a una secuencia significativa dos niveles semánticos más o menos antinómicos”.<sup>61</sup>

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 como juegos entre distintos puntos de vista, se revela al lector la verdadera significación,<sup>62</sup>

<sup>60</sup> D.C. Muecke, “Analyses de l’ironie”, en *Poétique*, núm. 36 (1978), p. 478.

<sup>61</sup> 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.

<sup>62</sup> Para interpretar correctamente un enunciado irónico, el lector o receptor debe percibir estas casi imperceptibles señales textuales. Además, debe compartir con

se cuenta con su adhesión para burlarse de la 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 *Los relámpagos de agosto* ya que se trata —como he señalado— de un trabajo paródico con las “memorias” históricas. Utilizando palabras o discursos de otros, la ironía logra explicitar ciertas verdades sin riesgo de censura y, al mismo tiempo, realiza una trasgresión de los modelos elegidos como arquetípicos —las “memorias” de militares revolucionarios—; trasgresión 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.<sup>63</sup> Como ironizar es siempre una manera de descalificar, poner en duda o burlarse de algo o de alguien, 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 cita-

---

el ironista un determinado “contexto” que incluye, según el citado trabajo de Kebrat 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 vrais semblance et leur systèmes d’éventuellement susceptibles d’intervenir dans le décalage d’un trope quel qu’il soit” (*op. cit.*, p. 115).

<sup>63</sup> Kebrat Orecchioni, *op. cit.*, p. 121.

cional (*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— distinguirlas 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 representa, 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.

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 trasgresión de modelos consagrados del género en situaciones castrenses y nacionales.

En el caso de las memorias del general José Guadalupe Arroyo, la ironía se entrelaza con la parodia y tiene como blanco de ataque



no sólo al narrador 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 irónicas, 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 del narrador protagonista, 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 José Guadalupe Arroyo con respecto a otros personajes, lográndose así una peculiar dinámica que integra el conjunto de la red actancial desde una perspectiva irónica, y acentúa la comicidad de la novela.

El general 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 apagó mi estrella”, “la paz hogareña”, “la pérfida Fortuna”, o “más vale no menear el bote” ejemplifica 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 libre.<sup>64</sup> En

<sup>64</sup> “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

*Los relámpagos de agosto* se utiliza a veces una cita en 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 podré colaborar de manera más efectiva para alcanzar los fines que persigue la Revolución” (p. 12).

El comentario que hace José Guadalupe Arroyo sobre sus propias palabras marca el juego irónico y —desde la perspectiva global del texto— desvaloriza un estilo discursivo superficialmente retórico. Otras veces cita las palabras de otro actante secundario con anotaciones 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 de la figura ígnea del general González, contempla un porvenir nebuloso, poblado de fantasmas apocalípticos, etc... etc. (p. 22).

Tanto la aclaración de que Valdivia 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

---

á 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”, Dan Sperber y Deidre Wilson, “Les ironies comme mentions”, en *Poétique*, núm. 36 (1978), p. 409.

etcéteras finales, logran ridiculizar 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 José Guadalupe Arroyo recuerda la segunda intervención de Valdivia:

—¡Compañeros! —dijo— 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 el narrador 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 mover 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 rehúsa caer en la res-

baladiza 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 *ígnea*”, “el porvenir *nebuloso*” y los “fantasmas *apocalípticos*” del discurso de Valdivia, así como la “*refinada* educación”, “el *torvo* asesino” o “la *pérfida* y *caprichosa* Fortuna” que emplea el propio José Guadalupe Arroyo, van jalonando las memorias del fatuo y rencoroso general.

El abuso de *la hipérbole*, tan común en el discurso político institucionalizado, está también matizado por la ironía. Si la hipérbole no irónica es expresión natural de exaltación o exageración, cuando se emplea de forma indiscriminada 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, responde por lo general a un sentimiento admirativo, estos valores en *Los relámpagos de agosto*, por el contrario, están parodiados 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, como “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”; 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, como ocurre con la picaresca.

Siguiendo con el peculiar uso de los elogios que hace la ironía, puede leerse desde el comienzo de las memorias la proclividad del narrador 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 concreta en los retaceos que estos autoelogios han recibido por parte de otros y que el general apunta rencorosamente 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 José Guadalupe Arroyo 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 su estrecha e ingenua perspectiva no se oponga la “refinada educación” con la excepcionalidad de haber cumplido el ciclo primario y la escasa propensión a la lectura, es evidente 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 José Guadalupe Arroyo y el plano referencial, o sea los dos niveles semánticos más o menos antinómicos que subyacen en el enunciado literal.

Claro que el general 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 ininterrumpida e inevitable caída.

Otras señales irónicas que aparecen en *Los relámpagos de agosto* 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 hiperbólicos ya mencionados y también para referirse a agrupaciones genéricas. Por ejemplo, los asistentes al velorio del general González son enumerados del siguiente modo: “los Burocratas [...] 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.

Ciertas omisiones son obvias en el caso de las agresiones verbales y/o físicas. José Guadalupe Arroyo dice con respecto a Pérez H.: “Arrastrado por un impulso generoso de romperle, como se dice vulgarmente, el hocico, al tantas veces mencionado con antelación” (p. 20). La sustitución zoomórfica 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 “ge-

neroso” 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 y la acción aludida.

El insulto elidido se relaciona con una particularidad irónica: el decir cosas entre líneas o en forma reticente. He aquí otros ejemplos: “Aquí intervino Trenza para decir por qué parte del cuerpo se pasaba la opinión pública”, y, como si no fuera suficiente el sobreentendido, agrega José Guadalupe Arroyo: “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.<sup>65</sup>

La prosa de *Los relámpagos de agosto* 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” del segundo capítulo sobre “la manera

<sup>65</sup> En el “modelo” histórico básico de *Los relámpagos de agosto* (*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”.

Como se ha visto, en *Los relámpagos de agosto* se emplean fórmulas más eficaces para subrayar la comicidad del texto: se usan alusiones fragmentadas en vez de omisiones.

en que la pérfida y caprichosa Fortuna le asestó el segundo mandoble del día”, no se resuelve allí, sino en el siguiente capítulo. El hecho es subrayado por el propio narrador, 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 periodo, y puede reforzar la oposición irónica señalando datos obvios e insólitos. Por ejemplo: “Acompañado de mi señora esposa [Matilde]” (p. 11); la aclaración parece innecesaria ya que desde la dedicatoria el lector conoce el nombre de su esposa, pero debido a que otros generales aparecen en las memorias con esposas “legítimas” y concubinas que aspiran a serlo como el general González, el narrador se siente obligado a especificar el nombre, hecho que resulta gracioso para el lector. Otras veces se trata de comentarios que hace José Guadalupe Arroyo 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 45° Regimiento a Secretario de la Presidencia hay un buen paso), pues siempre me he distinguido por mi desinterés” (p. 12). Dentro del texto, estos paréntesis actúan como guiños de complicidad, junto al supuesto desinterés del general.

El uso de los dos puntos es similar y sirve para romper la monotonía del periodo, 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”.<sup>66</sup>

Como he anticipado, analizaré ahora algunas *situaciones irónicas* que en *Los relámpagos de agosto* tienen una base teatral, y en este sentido pueden vincularse con lo que suele clasificarse como “ironía dramática”.

<sup>66</sup> Novais Paiva, *op. cit.*, p. 313.



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 José Guadalupe Arroyo 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 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 supone que, tras el tono solemne de la despedida familiar parta, inmediatamente, al nuevo y prestigiado destino que le han ofrecido en México. Sin embargo, la secuencia se rompe con un elemento imprevisto y gracioso, aunque coherente con la psicología 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 José Guadalupe Arroyo da sobre los acontecimientos en que ha participado, este párrafo es representativo de juegos irónicos verbales y de una situación irónica concreta: 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, 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 José Guadalupe Arroyo elimina de su versión de los hechos las obvias connotaciones licenciosas.

Las dos situaciones irónicas apuntadas presentan matices de chistes tendenciosos<sup>67</sup> y se vinculan con la euforia triunfalista de José Guadalupe Arroyo 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 respondió 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 su carrera política. 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).

<sup>67</sup> 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 sitial de superioridad del ironista y desde allí actúa como cómplice en la burla que se ejerce sobre la víctima o blanco de ataque (Freud, “El chiste y su relación con lo inconsciente”, en *Obras completas I*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, pp. 1029-1169).

La escena —ya citada— funciona como eufemismo 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: José Guadalupe Arroyo 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 convertir la escena resuelta risiblemente burlona (hay que recordar aquí la citada idea de Bajtín de que la risa “degrada y materializa”). José Guadalupe Arroyo ha perdido su pistola, a su paternal jefe y, lo que es peor desde su perspectiva, su espléndido puesto. Queda, pues, como desnudo y desamparado. Esta serie de fiascos y desgracias se concentran en la situación 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, José Guadalupe Arroyo 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 disminuye o rebaja la magnitud de la escena destacando hechos parciales y significativos: “rostros malhumorados” y “niños alegres”. José Guadalupe Arroyo pretende resolver la contradicción entre lo oficial y lo individual afirmando: “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 José Guadalupe Arroyo nos informa a continuación: “juro que nunca vi a un cadáver tan desfigurado” (p. 19). La viuda —en franca contradicción con la conducta que se esperaría frente a los hechos que le afectan— arrastra al narrador 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 José Guadalupe Arroyo, cuando quiere dirigir la mirada “a un lugar menos impuro”, es testigo de otro robo: “descubrí a Baltazar Mendieta guardando en su bolsa una figurilla de porcelana” (*ibidem*). 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, quizá por ser el más pesado, quizá también por tener a sus órdenes siete mil hombres, con cuatro regimientos de artillería (tenía un ejemplar de la Constitución en la mano) (pp. 22-23).

Esa observación sobre 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; 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 ansiosos de escalar posiciones. Todo “el clan fraterno” olvida al muerto 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. Ninguno de los presentes manifiesta algún sentimiento de dolor por la situación pues 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 engolados 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 oficiosas y el de los acontecimientos cotidianos que van conformando el contexto histórico social de *Los relámpagos de agosto*.

En conclusión, *Los relámpagos de agosto* puede incluirse en una especie de “coda” de la muy exaltada y estudiada Novela de la Revolución mexicana en la década de los sesenta, junto a otras novelas de escritores de su generación, como Carlos Fuentes con *Las buenas conciencias*, y la muy premiada obra *La muerte de Artemio Cruz* (1962). Sin embargo, la originalidad de la primera novela de Ibargüengoitia reside en el tono elegido, que no sólo se aparta de “La fiesta de las

balas” de la etapa testimonial, sino también de la denuncia solemne a una revolución corrupta y “congelada”.

La visión que predomina en *Los relámpagos de agosto* sobre el movimiento revolucionario es *antitremendista*: el robo y la ineficiencia de las acciones, en vez de la trágica violencia que es recurrente en toda la llamada “Novela de la Revolución mexicana”: Martín Luis Guzmán, Rafael Muñoz, Mariano Azuela e incluso Nellie Campobello.

Ibargüengoitia escribe una versión diferente, atípica y regocijante de la primera revolución social del siglo xx y su mirada es resuelta, desmitificadora y vigente.



## CAPÍTULO 2





## “LA LEY DE HERODES” DE LA CLASE MEDIA\*

*Ironizar es abstenerse.*

JANKÉLÉVITCH

### I. DE LA ACCIÓN A LA REFLEXIÓN

El segundo libro que publica Ibargüengoitia en su etapa narrativa es *La ley de Herodes* (1967) y en él predomina una visión autoirónica sobre anécdotas y vivencias, autobiográficas del sujeto de la enunciación que los narra y que coinciden con datos de la vida del propio autor en un plano extratextual.

Del único libro de cuentos publicado de Jorge Ibargüengoitia, *La ley de Herodes*, analizaré tres cuentos: “La ley de Herodes”, “La mujer que no” y “What became of Pampa Hash?”.<sup>1</sup>

La presencia dominante de la ironía en este texto se muestra —fundamentalmente— por el juego de puntos de vista. Este juego es más o menos evidente, o más sutil en la novela, característica que lo convierte en un texto irónico y literario más valioso, según el crítico especializado sobre el tema, ya que —como dice Beda Allemann— “el texto irónico ideal será aquel en que la ironía pueda presuponerse en la ausencia completa de toda señal”.<sup>2</sup>

\* Versión editada del artículo publicado en *Jorge Ibargüengoitia: La transgresión por la ironía*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Departamento de Filosofía, Área de Literatura Hispanoamericana, México, 1989, pp. 87-116.

<sup>1</sup> Jorge Ibargüengoitia, *La ley de Herodes*, 1a. ed., Joaquín Mortiz, México, 1967.

<sup>2</sup> “Le plus ironique de tous les textes ironiques présente lui aussi certains signaux d’ironie, sur lesquels il este possible de mettre la main avec l’interprétation convenable

En una primera aproximación, el *sujeto de la enunciación* de todos y cada uno de los relatos de *La ley de Herodes* 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. El sujeto en primera persona aparece desdoblado en: 1) *un narrador actante* que protagoniza los hechos de la “historia”, y 2) *un narrador ironista* que es el dueño del discurso.

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

No se trata, entonces, de que el narrador actante sea una “máscara” del ironista, como lo es el general José Guadalupe Arroyo del metanarrador de *Los relámpagos de agosto*, sino de un soliloquio autotórnico del sujeto de la enunciación con dos momentos o etapas vitales: 1) El pasado donde ocurrieron los hechos narrados, que el narrador actante vivió con escasa perspectiva crítica y con ingenua intensidad; 2) un 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,

---

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 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”. Véase el artículo de Bella Alleman, *De l'ironie en tant que principe littéraire* (1973), traducido del alemán en *Poétique*, núm. 36 (1978), p. 393.

la mirada de *superioridad* (intelectual y cronológica) la que rige los relatos y marca las distancias existentes entre el ironista y el protagonista de aquellos acontecimientos pasados.

Profundizando en el análisis, el narrador ironista es un *sujeto crítico* porque, al vehiculizar los valores sociales institucionalizados de ciertos estratos medios de la ciudad de México 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, éste vive sus aventuras, proyectos y fracasos como un apasionado *sujeto deseante*.<sup>3</sup>

El blanco de ataque que siempre aparece —como he dicho— en el esquema actancial básico de la ironía presenta una variante en el libro de cuentos con relación a la novela: por tratarse de relatos construidos 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".<sup>4</sup>

Uno de los motivos del cambio está dado por el material narrativo que alimenta a uno y otro texto. En *Los relámpagos de agosto* se parte de un material escrito preexistente (las memorias militares), sometido a un trabajo paródico; allí predomina entonces —como he demostrado— la *ironía citacional*. En *La ley de Herodes* el material que nutre los relatos son las anécdotas autobiográficas del sujeto *de la enunciación* desdoblado y predomina el *soliloquio autoirónico*.

<sup>3</sup> Desde una perspectiva psicoanalista —que amerita un trabajo más detenido que lo que aquí se esboza—, el *sujeto deseante* estaría instalado en el tambaleante "principio del placer", mientras que el *sujeto crítico* narra desde el terreno más firme del "principio de la realidad".

<sup>4</sup> Kebrat Orecchioni, *op. cit.*, p. 123.

## II. “LA LEY DE HERODES” O EL ALBUR ELIDIDO

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 “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, un nudo o clímax, y un desenlace. La presentación abarca la solicitud de beca para Estados Unidos presentada por el narrador actante y un actante femenino. 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 un tercer actante que asume funciones de antagonista en el relato. El relato concluye 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.

*Los premios ponen a prueba la amistad*

En “La ley de Herodes” el juego de puntos de vista entre los dos narradores está centrado —aparentemente— en una visión de los hechos del protagonista, sin nombre en el cuento. Sin embargo, la distancia temporal que separa la “historia” de su exposición denota un deslizamiento del punto de vista del narrador actante al narrador ironista.

El relato aborda una anécdota de su vida de estudiante y 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, el narrador actante. De este modo se convierte en blanco de ataque de un narrador más maduro y reflexivo, el ironista, quien en definitiva organiza el discurso.

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

Invocando el nombre de Sarita (compañera de estudios y concientizadora política), 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 parejas funcionales. El narrador actante y Sarita compañeros de proyectos y de estudios, son mexicanos, jóvenes, y desean proseguir sus estudios en el extranjero con una beca y para lograrlo aceptan las condiciones que les impone la fundación estadounidense que las otorga.

La otra pareja actancial está formada por el doctor Philbrick (el antagonista) y la enfermera (su auxiliar), extranjeros, presumiblemente de mayor edad, profesionales y empleados de la Fundación Katz. Los primeros se relacionan con el área de estudios sociales y humanísticos y los segundos con la ciencia y la técnica. Desde la presentación se atribuye a los actantes un papel ideológico y laboral, y se indica la función que desempeñarán en el conflicto.

El narrador actante es presentado, desde la perspectiva presente del narrador ironista, como un joven pasivo y maleable a la prédica de Sarita y a todos los registros del poder, tanto culturales como científicos, en aras de lograr el ansiado premio. Aunque el discurso que asume el protagonista pretende persuadir al lector de que es un sujeto honesto que ha sufrido un injusto castigo a causa de la

indiscreción de su ex amiga y aliada, el mismo tono de 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 el otro. Por su parte, Sarita presenta características similares a su compañero durante la primera parte del cuento.

En la segunda parte, o sea, el clímax del relato, la acción principal recae en el antagonista (Philbrick), 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 de la primera pareja actancial y hará evidente —por medio del narrador ironista— la poca solidez de la formación ideológica de “la maestra” y “del alumno”.

Por lo tanto, el papel que cumple el antagonista 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. Philbrick es, pues, un actante con gran poder; reafirmado en la narración por una serie de datos anexos: es representante de la poderosa Fundación extranjera, vista como *dadivosa* por los jóvenes estudiantes; es médico y, además, vive en una zona privilegiada, Las Lomas.

La enfermera es aliada y colaboradora de éste en los requisitos 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. El narrador actante la asimila en su alegato al ámbito despótico que impera, según su perspectiva, en el laboratorio-consultorio, adjudicándole, además, una traición política arbitraria.

En el desenlace, la figura fundamental es Sarita, quien asume la función de *juez* y sentencia un castigo ejemplar para su compañero: 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 de manera alusiva y elusiva al mismo tiempo, por el narrador actante, 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.

Éste, 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 Sarita. Pero, para la mirada superior del narrador ironista, ambos se doblegaron ante "el imperialismo yanqui", atraídos por el canto de sirenas de sus becas.

En "La ley de Herodes" los actantes femeninos son traidores, tanto a la amistad como a los principios; poseen cierto poder y logran que los demás acepten sus ideas, indicaciones y 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".<sup>5</sup> Son más maleables a las presiones externas que las mujeres. Entre médico y paciente se establece una relación de dominador-dominado. Sin embargo, el mismo antagonista que ejerce su poder contra el narrador actante acata la absurda amenaza que le lanza Sarita para que no la revise.

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

Es en la persona del protagonista, como actante degradado y ofendido, donde 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 el ironista desde el presente del discurso, cuan-

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



do ha saldado —en cierta medida— esa antigua deuda de juventud ensayando una justificación literaria en tono de farsa.

El narrador actante, como sujeto deseante asume “ingenuamente” la literalidad del alegato defensivo; el narrador ironista, 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 ellos, 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.

### *Espera y violación*

Como ya he anticipado, en “La ley de Herodes”, hay dos momentos temporales relacionados con el desdoblamiento del narrador auto-irónico: *a)* un presente de la enunciación o *tiempo de discurso*, desde donde el narrador ironista escribe el relato; *b)* un pasado de enunciado o *tiempo de la historia*, constituido por los hechos protagonizados por el narrador actante y que abarca todo el relato.

El ritmo del cuento es ágil porque el narrador actante acumula argumentos que, aunque “serios” desde su perspectiva parcializada, resultan “cómicos” desde la perspectiva global del narrador ironista. 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 aburrido.<sup>6</sup>

Los cambios de escena sirven para encuadrar distintos momentos del *tiempo de la historia*. Las únicas pausas están dadas por los

<sup>6</sup> Dice Leon Surlmelian: “A dull narrator in first person story 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 Fiction Writing, Measure and Madness*, p. 79).

paréntesis; éstos sirven para introducir elementos marginales que actúan como pausas irónicas dentro del discurso.

En la primera parte, a partir del pasado general en que ocurrió la *historia*, el cuento presenta un movimiento restrospectivo (análisis de la situación del protagonista antes de conocer a Sarita y de presentarse al examen médico). En el clímax, el narrador actante pierde sus referencias cronológicas, sumergido en una especie de presente atemporal.

Por último, el desenlace está narrado en forma prospectiva: una proyección hacia el futuro de esas acciones pasadas (el posterior desprestigio debido a la traición). Este desenlace está narrado desde el presente del discurso a cargo del narrador ironista o sujeto crítico.

Las escenas y 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 está condicionada por la espera: se espera lograr una beca, el protagonista pasa la noche en vela "esperando el momento oportuno", al día siguiente espera a Sarita "más de la cuenta" y, al separarse de ella, ésta permanece en "la sala de espera" aguardando su propio turno.

Se crea de este modo un ambiente de expectativa que prepara la escena nodal de la segunda parte y aumentará el placer posterior en la distensión cómica. En el clímax, tercera parte, queda eliminada toda referencia cronológica. Debido a la presión y violencia que el antagonista ejerce sobre el protagonista, éste pierde la noción del tiempo que transcurre en la minuciosa revisión, porque priman las sensaciones físicas por sobre las digresiones mentales y porque deja de ser el sujeto de la acción para convertirse en objeto manipulado por el médico. Perdidas para el narrador actante las referencias cronológicas, relata la escena como una pesadilla en la que el tiempo se hubiera detenido.

El desenlace tiene un ritmo rápido. Es breve e incluye un diálogo y una lillote que atempera o apacigua la revelación que el narrador actante hace de la *prueba* a su compañera:

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

El sobreentendido burlón lo asume 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.

El sujeto crítico 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”.<sup>7</sup> De este modo, la supuesta gravedad de la *prueba* se relativiza irónicamente desde la perspectiva del tiempo del discurso.

En “La ley de Herodes” pueden distinguirse cuatro espacios presentados en una línea reductiva y de concreción. 1) Un espacio figurado y metafórico. Éste incluye un arriba (el “camino del espíritu”) frente a un abajo (“el fango” del que parte el protagonista para elevarse-cultivarse y al que es finalmente arrojado por la traición de Sarita). 2) Un espacio geográfico, que incluye el escenario de los hechos y la residencia de la primera pareja actancial (México) y otros países, denominados en el relato “Estados Unidos” y “Europa Libre”, relacionados con la pareja actancial antagónica. 3) Un espacio escenográfico, constituido por recintos cerrados donde se desarrollan las acciones narradas allí. Hay dos escenarios que se presentan también como antagónicos: la casa del narrador actante y el laboratorio-consultorio donde trabaja el médico y la enfermera. 4) Por último, un espacio no sólo concreto sino también personalizado que es el cuerpo del protagonista en relación con la *prueba*; este espacio también está

<sup>7</sup> 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’évidence des proportions réelles [...]” (R. Escarpit, *L’Humour*, p. 98).

divido entre un *arriba* frente a un *abajo* que puede verse también respectivamente como un *afuera* 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 el narrador actante, a pesar de haber recibido las enseñanzas marxistas materialistas de Sarita. El sujeto crítico relativiza irónicamente "el camino del espíritu" o sea, lo alto y prestigiado, al que accede el narrador actante a través de las prédicas de Sarita. Así describe este camino ascendente con una serie de lugares comunes del marxismo tomadas de la doctrina materialista que le sirven al protagonista para salir de su ignorancia primera, que es el fango, lo biológico o lo bajo y que usará Sarita para hacerlo regresar al espacio original difamándola.

El espacio geográfico incluye la cosmopolita ciudad de México, donde viven los jóvenes aspirantes a becas y los extranjeros empleados de fundaciones extranjeras.

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

Los espacios geográficos 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 adecuada, 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 el narrador actante se detiene —morosamente— en la enumeración de los objetos y la disposición espacial de los mismos. Esto ocurre porque necesita precisar el contexto exacto donde es exhibida y violada su intimidad física. Toda la escena del examen queda velada por los ojos ajenos tras la “cortina” del cubículo del médico, pero se “abre” para el receptor del relato a través del discurso memorioso del narrador ironista. El espacio del consultorio-laboratorio es presentado como opresivo y regido por el autoritarismo.

En oposición, un espacio abierto de tránsito —como es la calle— actúa como liberador. Allí el protagonista emplea un lenguaje más espontáneo, atreviéndose a decir “mierda”, que es un *existente-prohibido* como otros tabúes lingüísticos que analiza Emile Benveniste.<sup>8</sup>

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

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

<sup>8</sup> 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* [las cursivas son mías] como hay que plantear igualmente el nombre divino...” (“La blasfemia y la eufemia”, en *Problemas de lingüística general*, II, p. 257).

El binarismo expuesto al analizar el primer espacio se repite en éste cuando el narrador actante asegura que es un individuo "robusto y saludable física y mentalmente" (p. 19), o sea, en cuerpo y espíritu.

El cuerpo está descrito 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 el narrador actante, "las hernias en el abdomen" y "las úlceras en el recto", que especifica la hoja médica de la Fundación.

Este espacio corporal presenta también un *adentro* y un *afuera*, relacionado con una actitud de apertura o cierre del cuerpo del protagonista 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 polarizaciones, o que las vivencias importantes pasan primero por el cuerpo y luego se rescatan — se transforman en literatura— a través de una memoria rencorosa y burlescamente crítica.

### III. "LA MUJER QUE NO" O LA AVENTURA INCONCLUSA

"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 reconstruye —como narrador actante—, 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 parte de la fotografía del actante femenino, que cumple funciones de antagonista dentro del relato; esta imagen desencadena el recuerdo del narrador ironista del propio relato. El cierre o epílogo, también a cargo del narrador ironista, consiste en una reflexión general sobre el destino de todos los “seductores”. Las otras tres partes del cuento: desarrollo de la acción, entreacto o paréntesis, y clímax o nudo, son protagonizadas por el narrador actante. Junto a la pareja central están presentes otros actantes cuya función básica consiste en entorpecer, posponer o evitar la consumación del adulterio.

### *Los seductores pobres no tienen suerte*

Como he anticipado (*cf. supra*), “La mujer que no” tiene por protagonista a un narrador actante —llamado Jorge en el texto— y como antagonista a una mujer casada, denominada genéricamente “ella”. Junto a esta pareja actancial central, están el testigo o censor de la relación, integrado por los familiares de “ella”, y un actante femenino fortuito llamado “la joven N”, que en un pasado más remoto al de la historia narrada fue “el amor de [su] vida” para el protagonista. 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, el narrador ironista, que se burla de este modo de una aventura autobiográfica.

Este cuento debe relacionarse con otro que también incluyo 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.

El narrador ironista recupera de su memoria una experiencia amorosa mediante la contemplación de una fotografía. La imagen impresa de "ella" lo retrotrae 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..." (*ibidem*).

*El narrador ironista o sujeto crítico* marca una distancia con respecto a su propio pasado sentimental; distancia ahondada por la perspectiva irónica que separa a este *sujeto crítico*, que narra desde el presente del discurso, del *sujeto deseante* que actuaba en el pasado de los hechos. 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 un objeto de burla para el sujeto crítico; también quedan cuestionadas en el relato otras zonas de la personalidad del joven protagonista. Por ejemplo, la formación religiosa de la que obviamente se ha apartado ya el narrador ironista, mientras que el narrador actante discute con unos borrachos sobre la divinidad de Cristo y el narrador ironista invoca la letanía del rosario —adjudicándosela al otro— para referirse a la "dulce concupiscencia de la carne" (p. 27). También se burla del manejo pedante que hace el protagonista de los tres idiomas en los que puede citar frases.

Otras características van apareciendo para ir completando la configuración del sujeto deseante; por ejemplo, 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 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 la antagonista llama al sujeto deseante 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, 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 del narrador actante y una señal tangible en la fotografía que atesora el narrador ironista en su archivo erótico personal.

La descripción del rostro femenino 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).

Su imagen 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” (*ibidem*), “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 más adelante. El protagonista ve a la mujer como un objeto sexual deseable; al mismo tiempo, sus atractivos aumentan por pertenecer a otro hombre y tener dinero. “Ella” 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.

El narrador ironista, en tanto sujeto crítico, reconstruye los avatares de la aventura señalando las oposiciones entre los personajes centrales. "Ella" lo posee todo: familia, madre, marido, hijos; trabajo —es bailarina—; medio de transporte propio: "su poderoso automóvil"; casa con numerosos espacios; 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, el protagonista 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" por el comentario de su madre lo sabemos los lectores y tuvo un amor encarnado en la "Joven N", porque el narrador lo menciona, en el presente de la aventura está solo y no puede cumplir con su actual proyecto amoroso. "Ella" 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. 27) o está acompañada por su familia. Los *otros* no parecen crearle conflictos.

La actividad del narrador actante se conduce a sus infructuosos intentos por conquistarla, se presenta como solitario, salvo cuando se emborracha en la cantina, acompañado contra su voluntad o por equivocación. Desprecia a los otros porque son un obstáculo para sus proyectos: son "insignificantes" o se trata de la "chingada madre" de "ella"; sus hijos son insoportables y el marido conversa "tonterías". Los actantes secundarios están presentados de modo negativo o tangencial porque es la óptica del sujeto deseante 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 el narrador actante intenta ocultarse frente a ella, mientras espera la supuesta llegada de su nueva obsesión amorosa, la llama “el Amor de mi vida” (p. 29). La risible oposición entre el calificativo y las acciones que genera su presencia en el narrador actante nos señala, una vez más, la representación de otra 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 injerencia 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 como impedimentos, como lo son la falta de medios, la interferencia de terceros o los obstáculos inesperados, son excusas que ocultan el peligro que significa asumir una relación afectiva real y no sólo a nivel de fantasía. Repite obsesivamente sus intentos encaminados —aparentemente— a la satisfacción del deseo; sin embargo, las renunciadas y desplazamientos hacia el displacer y la frustración son constantes y muestran a la antagonista como ajena y peligrosa.

“Ella” oscila entre ser un sujeto deseante libre o un sujeto atado a las convenciones sociales. El sujeto crítico señala esta oscilación valiéndose de la reconstrucción que sobre los hechos hace el sujeto deseante: “puse mi mano sobre la suya y la apreté hasta que noté que se le torcían las piernas” (p. 26); “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 evidencia la óptica irónica del sujeto crítico al despojarlos de todo matiz sentimental.

El adulterio no llega a cometerse: "ella" no logra escapar de sus prejuicios y el "seductor" carece de habilidad. Y, en el contexto del cuento, puede predicarse 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, como ocurre en "Pampa Hash", el cuento complementario. Desde la perspectiva del sujeto crítico, 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: "Ella" que todo lo posee, accede legítimamente a ellos, mientras que el narrador actante 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 Jankélévitch, "es una suerte de prudencia egoísta que nos inmuniza contra toda exaltación comprometedora y contra los desgarramientos del extremismo sentimental".<sup>9</sup>

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, la infructuosa búsqueda del protagonista por satisfacer su deseo y los fracasos que sufre resultan graciosos, no por sí mismos, sino por el tono burlón y antirromántico con el que se narran.

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 automatis-

<sup>9</sup> Jankélévitch, *op. cit.*, p. 34.

mo”,<sup>10</sup> esta rigidez que no admite consejos ni pausas es evidente en el protagonista, 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 Ibargüengoitia— “La mujer que no logré cogerme”.

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

### *El tiempo del deseo y el de la escritura*

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*, a cargo del sujeto crítico, y el pasado del enunciado o *tiempo de la historia*, protagonizado por el sujeto deseante.

En la división textual del cuento, el tiempo del discurso abarca la presentación y el epílogo, y el de la historia, el desarrollo de la acción, el entreacto y el clímax. Obviamente, el *tiempo del discurso* se proyecta también sobre el de la *historia*, ya que esa aventura es recuperada de la memoria y transformada en escritura por el narrador ironista. 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 y el *tiempo del discurso* se constituye a partir de la visión crítica e iróni-

<sup>10</sup> Bergson, *op. cit.*, p. 14.

ca. El deseo está enlazado temporalmente con la *historia* 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, acaecida entre la pareja protagonista es un acicate para avivar el deseo del protagonista —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. Éste cuenta con todo el tiempo necesario para sus propósitos, pero esa disponibilidad temporal no le sirve en el logro de su meta. Hay una paradójica 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".<sup>11</sup>

El tiempo de la historia comienza en una mañana cercana a la Navidad, fecha que alude al nacimiento y, por lo tanto, a principio, y finaliza en una noche con un cierre que no se abre. De ese 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 mide el paso 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"

<sup>11</sup> Jankélévitch, *op. cit.*, p. 36.

(*ibidem*), que “regresaría en un cuarto de hora [...]” (p. 30), “habían pasado cuatro minutos [...]” (p. 31), “pasaron tres cuartos de hora” (*ibidem*). 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”.<sup>12</sup>

Cuando el sujeto deseante ha renunciado a la empresa, deja de preocuparle la temporalidad: “hubiera podido regresar al día siguiente... o al siguiente del siguiente o cualquiera de los mil y tantos que han pasado” (p. 31).

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* ha dejado paso al moroso *tiempo del discurso*, donde el sujeto crítico dispone de un 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 “Ella”: “espérate”. El relato se construye cuando esta espera ha concluido, pero se elige para titularlo una frase cercenada, inconclusa, como el propio deseo insatisfecho.

### *El espacio del recuerdo y el espacio erotizado*

La espacialización de “La mujer que no” se relaciona, también con el juego de narradores y con la temporalidad. El primer espacio pertenece al narrador ironista: 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 es el *espacio de las acciones*: está a cargo del narrador actante 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

<sup>12</sup> Staiger, *op. cit.*, p. 201.

ligan. El primer espacio tiene su vertiente objetiva en el cajón del escritorio del narrador ironista y en la fotografía de "Ella": la subjetividad es la transformación que sufren esas vivencias autobiográficas —los recuerdos— al convertirse en cuento, en escritura.

La vertiente objetiva del espacio de las acciones son los escenarios públicos o interiores y la subjetividad 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 del sujeto deseante, por tratarse de espacios ajenos o con testigos.

El angustioso cronometraje del tiempo que realiza el narrador actante en la parte del clímax, se corresponde con una detallada enumeración de las habitaciones de la casa de "Ella". El sujeto deseante sigue o persigue a la antagonista por los lugares a los que tiene acceso como visitante, acrecentando en cada uno de ellos sus ansias y su frustración: desde la puerta del vestíbulo, de allí a las escaleras, luego al patio, a la sala, donde la mira bailar interminablemente. De modo que en este agitado periplo doméstico —narrado por el sujeto crítico 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 este segundo espacio incluyo además otra zona erotizada por la subjetividad del sujeto deseante: los cuerpos de la pareja protagónica. Estos cuerpos constituyen el escenario de la lucha amorosa y se presentan dinamizados por el ritmo del deseo.

La *historia* comienza cuando el protagonista se pasea con sus pantalones de dril "recién lavados" y predispuerto 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 Laurente 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”.<sup>13</sup> Por eso, en la primera fase de la relación, predominan los pantalones del protagonista, pero al finalizar se destacan los de “Ella”, quien en definitiva ha dictado las reglas del juego.

El cuerpo de la antagonista es el que prevalece por ser el objeto deseado y —en su fantasía— 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 realidad no acaba con su erotización; al contrario, la refuerza”:<sup>14</sup> “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* está presente para abrir el relato aludiendo al cajón del escritorio y a la fotografía que desencadena el recuerdo. Con ese retrato, lo único que “Ella” accedió a darle, comienza y acaba el cuento y queda encuadrada —como otra imagen impresa— la narración de la aventura. Ese espacio solamente le pertenece al sujeto

<sup>13</sup> Laurente Aubague, “Antropología del vestido”, en *Territorios* (UAM-Xochimilco). núm. 12 (1980), p. 37.

<sup>14</sup> Aubague, *op. cit.*, p. 38.

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 de búsqueda del placer provocó frustración en el narrador actante, ¿por qué la rescata de la memoria el narrador ironista? Porque lo que es displacer en un sistema —el modo en que la vivió el sujeto deseante— puede convertirse en satisfacción en otro sistema —el modo en que lo transforma el sujeto crítico en literatura—. La anécdota autobiográfica convertida en el cuento le permite acceder —de cierto modo— a la lejana urgencia del deseo. Es en el *espacio de la escritura* donde se efectúa la transformación porque, como dice Lefèbvre: “la esencia de lo imaginario se sitúa en la evocación, en la resurrección del pasado, es decir, en una repetición”.<sup>15</sup>

Sin embargo, en la satisfacción —desplazada y postergada— del deseo continúa presente lo reprimido, lo no realizado, lo que finalmente no fue. Por esa razón el sujeto crítico construye el relato de forma irónica, intentando transgredir, lúdica y burlescamente, las coerciones sociales causantes de la represión del deseo y —en el mismo movimiento de piezas—, cierra el cajón y el recuerdo “ella”, la “mujer que no” .

#### IV. “WHAT BECAME OF PAMPA HASH?” O LA VORAZ ENEMIGA

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* por el narrador actante con una extranjera de nombre Pampa Hash. Desde el presente de la enunciación, la anécdota está relatada bur-

<sup>15</sup> Henri Lefèbvre, *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, p. 29.

lonamente por el narrador ironista y se funda sobre una irreversible incomunicación afectiva. Junto a la pareja protagónica aparece un actante secundario 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, desarrollo y deterioro de la misma, desenlace y separación definitiva.

### *El ironista y su víctima*

En un primer nivel de lectura, el cuento parece narrado por el propio protagonista de los hechos. Sin embargo, el relato, como en los otros cuentos, presenta pistas —poco evidentes— que llevan a percibir otro narrador manejando los hilos de la *historia*.

Este narrador se reserva un sitio superior y distanciado, lo que le permite manipular el material que alimenta el relato, hace recortes e hiperbolizaciones y, por último, convertir en blanco de ataque no sólo a la grotesca enemiga del protagonista, 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 del narrador actante— y el sentido latente —asumido por el narrador ironista. La distancia entre un narrador y el otro pasa por el modo en que vivió la aventura el primero y el modo en que la rescata del recuerdo el segundo 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. El narrador actante inicia el relato de su aventura con preguntas retóricas sobre

el origen y destino de Pampa Hash que simulan ignorancia y con exclamaciones falsamente nostálgicas. Ese enunciado manifiesto y no asumido por el protagonista oculta los verdaderos sentimientos que los marcaron durante la relación: el temor y el hastío.

Por el relato sabemos que si no supo más sobre Pampa Hash es porque no quiso, porque concluyó la relación con una huida. En cuanto al "dueño de la narración", el sujeto crítico o narrador ironista, ensaya una máscara sustituta, ser el joven conquistador y un tono aparentemente ligero y lúdico, que esconde, sin embargo, una venganza. Tras la mirada irónica se oculta, en este cuento, el rencor.

El narrador ironista 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 del protagonista y al propio cuento vaya precedida por un objeto desvalorizado que la representa: sus calzones. Esta prenda, que es lo último que de ella ve al narrador actante, el narrador ironista o que recuerda, sirve no sólo para caracterizar a Pampa Hash, sino también para encuadrar la *historia* y para enmarcar el núcleo semántico del cuento.

Todos y cada uno de los elementos y modelos que sirven para caracterizar a la pareja protagónica están elegidos por el sujeto crítico para lograr la complicidad del lector en su tarea demoledoramente burlesca. La cosificación de la antagonista continúa con alusiones irónicas y obsesivamente repetitivas sobre su gran tamaño y peso.

El nombre de Pampa Hash se vincula a la vez con una gran extensión y con la tierra.<sup>16</sup> El uso irónico se hace explícito cuando el protagonista llama "mi *extensa* Pampa" (p. 38), o cuando desea con-

<sup>16</sup> "Pampa" es una voz quichua, incorporada al español y al inglés, que significa "gran extensión de tierra". El apellido "Hash" significa en inglés "mezcolanza", 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.

quistarla: “Poseído de ese impulso que hace que el hombre quiera desposarse con la Madre Tierra de vez en cuando [...]” (p. 35).

Luego, el narrador ironista utilizará modelos culturales para ir señalando éstas y otras características de la antagonista, 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 siente el protagonista en ese momento que corresponde a la escena de la búsqueda de las *panties* y luego cuando Pampa Hash 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 protagonizara 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 más adelante— son predominantemente visuales y le sirven al narrador ironista para corporizar y materializar a Pampa Hash a partir de un peculiar diseño caricaturesco. Además estos modelos, al igual que los aplicados al protagonista, 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 Pampa Hash 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” del narrador actante, hecho que resulta risible para los lectores. Más risible aún por la supuesta fijación genital de “todas” las mujeres filósofas, generalización que se inscribe en una tradicional visión masculina de la mujer como animal lujurioso.

En definitiva, la antagonista es presentada como una especie de *ogra* 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 del narrador actante y la venganza literaria del narrador ironista.

Pero el protagonista también es vulnerable; el narrador ironista recuerda su propia actuación en aquella lejana aventura en forma hipercrítica. Subraya el punto débil del narrador actante como sujeto deseante: su vanidad de macho conquistador: "Me miró[...] ignorándolo todo[...] menos mi poderosa masculinidad" (p. 35).

Esta fijación sexual del narrador actante, 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 del propio protagonista: "Habíamos nacido el uno para el otro: entre los dos pesábamos ciento sesenta kilos" (p. 36).

De modo que los rasgos y características que el narrador actante descalifica en el *otro*, son los que trata de ocultar en sí mismo. Los aspectos negativos de Pampa Hash sirven para descalificar también a su pareja en un juego de burlas y descalificaciones mutuas que dinamizan el juego actancial y engloba a todos en el papel de víctima del sujeto crítico.

El narrador ironista recuerda caústicamente los apodos o hipocorismos que Pampa Hash 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).<sup>17</sup> Estos animales representan superlativamente los aspectos cari-

<sup>17</sup> Dice Kebrant Orecchioni que los *hipocorismos* (antífrasis desvalorizantes) 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'hypercortisme serait-il un universel du discours amoureux (sitant est que ce discours soit lui même universel [...]?)" (*op. cit.*, p. 124).

caturizados en el narrador actante, su tamaño y masculinidad, entre otros latentes que también analizaré.

Valiéndose de la mirada y las palabras de la antagonista, el sujeto crítico logra desvalorizar al narrador actante y utiliza para ello uno de los modos que suele presentar el tropo irónico: “un vituperio que asume forma laudatoria”.

En este juego de equivalencias y oposiciones, el narrador ironista también adjudica al protagonista modelos culturales usándolos del mismo modo que lo hizo con Pampa Hash.

Por su esfuerzo para levantarla de sus frecuentes síncope, se le llama Brunilda y entonces él es 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 ampolla las manos al inflar una balsa, 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 el sujeto crítico para representar, burlescamente, ciertas actitudes del sujeto deseante. Cuando mira “fascinado” cómo Pampa Hash 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 resulta adecuado para ejemplificar el temor que siente 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, el narrador actante 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.

No puede, por tal razón y no por lo que manifiesta, formar una relación estable con Pampa Hash, como tampoco pudo concretar una relación con "Ella", en "La mujer que no".

*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 erradicado 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 la visión irónica que le imprime el sujeto crítico, esta aventura no puede tomarse en serio —o sea trágicamente—, sino en forma cómica, desenmascaradora, y solicita la compli- cidad del lector para desacreditarla definitivamente.

He dicho al comienzo de este análisis que el cuento como la relación entre la pareja protagónica consta de tres partes. Veré ahora cómo estas características se van configurando en cada una de ellas.

Desde el presente de la enunciación, el narrador ironista rechaza, con tono falsamente indignado, la versión de que fue un "amor a primera vista" el que unió a 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. Pudo elegirla, también, por el juego fónico con "azar" y de ese modo estaría aludiendo —irónicamente— a otro lugar común como el que parece negar.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> "Cafard", se escribe en francés con una sola f y no con dos como aparece en el texto; tiene también la acepción de "camandulero o hipócrita", dato que lo acercaría —de modo negativo— al propio ironista que es "aquel que dice una cosa que no pien-



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

En la misma escena del río aparece un actante secundario compuesto por tres excursionistas, que presencian el rechazo de la antagonista ante el primer intento de violación. En el cuento, estos acompañantes del narrador actante no vuelven a mencionarse, por lo tanto, su función se limita a ser testigos de la agresión sexual, y sirven para presentar la escena como un chiste tendencioso.<sup>19</sup>

En el transcurso de la relación y su deterioro, así como en el desenlace, la figura fundamental es la antagonista, que asume dimensiones y facultades grotescas.

Durante esta etapa aparece otra versión del actante testigo: los meseros que reprueban la tacañería de Pampa Hash y las dependientes de la tienda que sufren las exigencias absurdas de ésta. En ambos casos, este actante secundario recrimina —tácitamente— al narrador actante por acompañar a semejante mujer y refuerza el sentimiento de vergüenza de éste.

---

sa, o aquel 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.

<sup>19</sup> 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 tomó 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 propia libido, conseguida sin esfuerzo ninguno por parte suya, actúa a modo de soborno” (S. Freud, “El chiste y su relación con lo inconsciente”, en *Obras completas*, vol. I, p. 1071).

El protagonista decide huir de la amante-enemiga al final de la *historia* y el relato concluye con una exclamación del narrador ironista falsamente apenado, recuperando así el papel hegemónico en la narración.

Surge en esta etapa la tercera versión del actante testigo: representada por el administrador del hotel que, como autoridad subalterna, se opone al reinicio del ciclo amoroso. Frente a su negativa, la antagonista se enoja e intenta oponerse infructuosamente, mientras que el narrador actante observa la escena con pasividad y alivio.

De este modo el sujeto crítico refuerza, una vez más, la intrascendencia de la aventura, ya que todos los temores y angustias del protagonista 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.

La pareja es presentada por el narrador ironista 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.

### *El ritmo del hastío*

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

El *tiempo del discurso*, como ya lo había dicho en el análisis ac-tancial, está implícito en el cambio de perspectiva que existe entre la actuación del sujeto deseante y protagónico y el modo en que narra los hechos el sujeto crítico, ubicado en un sitial superior que corres-

ponde al del presente de la enunciación. Este tiempo del discurso se infiltra en el relato por medio de las frases exclamativas que lo abren y lo cierran.

Las etapas en que se divide el relato se proyectan también en el eje temporal a partir de la actuación del sujeto deseante. En la conquista, predomina la euforia y abarca tres escenas precisas 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 al movimiento como el río que corre y por acciones puntuales que exigen una gran tensión, a las que se califican de “proezas”.

El desarrollo y deterioro de la relación, por el contrario, adopta un ritmo continuo y repetitivo, conectado con el relajamiento del deseo y con el hastío que va dominando al protagonista. Este lapso abarca “varios meses” y, para ejemplificarlo, el narrador ironista 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 Pampa Hash: 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 espectador.<sup>20</sup> En el relato están presentadas por tiempos verbales que implican iteración, continuidad, 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).

<sup>20</sup> “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, sin cansarlo, 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*, vol. 1, UNAM, México, 1975, p. 221).

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 quiebra el ritmo narrativo y favorece la lectura irónica del cuento. El ritmo dominante en el relato es el *fluir* 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 es precipitado y ocurre en una sola jornada nocturna: la fiesta y la escena en el hotel. El sujeto crítico la denomina "gran finale". La separación definitiva de la pareja protagónica está dada por dos acciones simultáneas: mientras Pampa Hash asciende por el elevador, el narrador actante huye presuroso con la maleta.

### *El espacio de la burla*

La red espacial del cuento está estructurada sobre tres líneas básicas: un *espacio natural* y agreste que corresponde al encuentro y a la conquista; un *espacio urbano* donde se desarrolla la mayor parte de los acontecimientos de la "historia" y que abarca la segunda y tercera parte del relato. Por último, un espacio personalizado, el *espacio del cuerpo*, que recorre todo el cuerpo y se encuentra en la pareja protagónica. Esta espacialización va señalando un progresivo *reduccionismo* y un binarismo topográfico entre un *arriba* y un *abajo*.

La aventura 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 Pampa Hash. Esta prenda, íntimamente relacionada con el espacio corporal, servirá de relativa barrera o *censura* para referirse al sexo de la protagonista y a sus diarreas.

Bajo el mecate se presenta al narrador actante sentado ante la mesa comiendo sardinas, y se anuncia la presencia —aún oculta para

éste y los lectores— de Pampa Hash sentada en la letrina. Toda la escena está narrada como para escenificarla teatralmente.

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

Esta división entre *arriba* y *abajo* está vinculada con el binarismo corporal del actante femenino donde lo alto —títulos, conocimientos— está supeditado a lo bajo —sexo, diarreas—.

Sin embargo, en la escena final, la distribución se invierte y Pampa Hash y sus calzones quedan *arriba*, subiendo por el elevador y el narrador actante *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, está marcada por lo voluminoso; y en el relato, por la profusión de hipérboles que se correlacionan con el ritmo temporal (*cf. supra*). Se destaca el “formidable” cuerpo de Pampa Hash en traje de baño, la balsa inflada a reventar, los troncos descomunales, para exhibir mejor a la pareja y sus pasiones.

Relacionado con lo anterior, el *espacio natural* es apropiado para la grandilocuencia verbal para vincularlo con los modelos culturales elegidos y las acciones o las “proezas” del sujeto deseante. Estos *espacios naturales*, por ser ajenos a la actividad del narrador actante, se nombran de modo genérico: “el mar que nos rodea” (p. 35), “la orilla del río” (*ibidem*), “Una roca [...] un rápido” (p. 36), o “en la sierra” (p. 38). En cambio, su espacio habitual, el urbano, recibe nominaciones precisas: 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 y sus dispares comportamientos: cohibido y culpable él; desinhibida y exigente ella. En un espacio urbano, cerrado y sin testigos, culmina la conquista con el equívoco voluntario entre “zonas postales” y “zonas erógenas”. La burla del narrador ironista 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 propia del amor.

Nuevamente, como en el caso de "La mujer que no", la posesión no ocurre en un dormitorio. La escena está contada como un chiste tendencioso que atrae —de antemano— la complicidad del lector.<sup>21</sup>

"¿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" —la postal y la erógena— se vinculan en una línea asociativa con la escritura (postal, carta, relato); y en otra, con sexo y *espacio corporal*. 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 protagónica, se realiza en otra "sala", esta vez concurrida por invitados que sirven como testigos del bochorno de él y del papel ridículo de ella.

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 Pampa Hash, a

<sup>21</sup> "El chiste verde 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, "El chiste y su relación con lo inconsciente" (1905), en *Obras Completas*, v. I, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, p. 1070.

En el relato, como lo dominante es el tono irónico, en vez de decirse abiertamente lo censurado, sólo se sugiere por medio de la litote.

la inestabilidad del sujeto deseante y a la transitoriedad de la relación amorosa.

A pesar de que el sujeto crítico se burla tanto del narrador actante como de su pareja y —metafóricamente—, de la mujer ante los ojos del lector, también 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 Pampa Hash 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.

Por tal razón, Pampa Hash devora filetes con papas, mangos y —en el registro de lo imaginario— al propio narrador actante; y sus calzones, de “un tamaño vergonzoso, por lo grande” (p. 39), se convierten en *leit-motiv* del cuento.

Tanto los albures como las litotes citadas están conectados 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.

## V. TEXTO BIOGRÁFICO Y TEXTO HISTÓRICO-SOCIAL

### EN *LA LEY DE HERODES*

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 JANKÉLÉVITCH

Las anécdotas que nutren todos los cuentos del volumen *La ley de Herodes* pertenecen, en el plano textual, a un sujeto de la enunciación en primera persona que las asume como propias y en el terreno extratextual al propio narrador Jorge Ibargüengoitia.

La afirmación responde al cotejo de los cuentos con datos biográficos del autor, quien a veces da pistas precisas: el narrador "Jorge" en "La mujer que no", el "Ibargüengoitia" en "Manos muertas"; datos generacionales o su experiencia como scout —compartida con Manuel Felguérez— y la participación en un *yamboree* en 1947. Además, junto con su amiga y compañera en la Escuela de Arte Dramático de la UNAM, Luisa Josefina Hernández, ganaron la beca Rockefeller para estudiar teatro en Nueva York en 1955 que remiten a "La ley de Herodes" y "Falta de espíritu scout".

Colaboró en revistas literarias como otros escritores del llamado "Medio Siglo": *Revista de la Universidad de México* y *Revista Mexicana de Literatura*, ganó concursos y escribió guiones cinematográficos. Construyó, tras muchos esfuerzos, una casa en Coyoacán donde vivió con su madre y su tía y, años más tarde, con su esposa Joy Laville como consta en *Instrucciones para vivir en México* (1990) y en otros artículos reunidos —como *La casa de usted y otros viajes* (1991)— tras su muerte. Allí vivió entre 1953 y 1979, año en que la vende para viajar a Europa.

En líneas generales Jorge Ibargüengoitia ha confesado haberse reído de sí mismo en los cuentos y en sus artículos. Esta risa autocrítica se extiende a su clase social: "¡Me he reído de mí! Aborrezco mi clase social [...] la clase media es aborrecible".<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Ibargüengoitia. Entrevista citada en *Cartas Marcadas*, p. 200.





## CAPÍTULO 3



## INSTRUCCIONES PARA LEER LA HISTORIA DE MÉXICO\*

México es el único país que realmente conozco[...]. Es mi país, me parece interesantísimo y me fascina.

JORGE IBARGÜENGOITIA

### I

A mediados de los años sesenta, en medio de utopías que los jóvenes defendíamos como realizables y en el límite sur del continente, topé literariamente con Guanajuato o Cuévano desde otra ciudad universitaria, conservadora y construida también por los españoles en un pozo rodeado por montañas: Córdoba o La Docta.

Después de haber leído infinidad de páginas y artículos sobre la Novela de la Revolución, nuestra infatigable “mexicanista” local, María Luisa Cresta de Leguizamón, nos propuso obras más recientes como *Las buenas conciencias* de Carlos Fuentes y *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibargüengoitia, que traía el aura del Premio Casa de las Américas.

En los primeros años de los setenta, fijé mi residencia en México y en mi laborioso trasplante vital redescubrí a Ibargüengoitia en sus artículos periodísticos, obras de teatro y novelas, encontrándolo atípico entre sus contemporáneos. El ácido guanajuatense era uno de los pocos escritores mexicanos antiolemnes y sabía ejercer su oficio con implacable agudeza. Su audacia y libertad para recrear la historia

\* Artículo publicado en *Ibargüengoitia a contrareloj*, Ediciones de la LVI Legislatura del H. Congreso del estado de Guanajuato, México, 1996, pp. 63-84.

nacional y su propia biografía me impresionaron; más tarde el estudio detenido de sus textos me obligó a replantear los caminos viables para cuestionar el discurso oficial, siempre serio y monolítico, y algunos aspectos sacralizados o mitificados por la cultura “dominante”. Existe un viejo adagio que pregona: “riendo se castiga más”. Después supe que para Mijaíl Bajtín la risa nunca tuvo un carácter oficial porque tiende a rebajar y materializar las abstracciones. Los géneros cómicos han sido tradicionalmente los más libres, los menos sometidos a reglamentación.

En un artículo titulado “Revitalización de los héroes”, Iburgüengoitia afirma que “si la Historia de México que se enseña es aburrida, no es por culpa de los acontecimientos, que son variados y muy interesantes, sino porque a los que la confeccionaron no les interesaba tanto presentar el pasado, como justificar el presente”.<sup>1</sup> También aseguraba que podía recitar de memoria, después de treinta años, un libro de Historia Universal que leía en “ratos de ocio”: “La mezcla de español e indígena produjo en México una raza nueva que se ha distinguido por sus virtudes y por el aborrecimiento que le inspira todo lo europeo”,<sup>2</sup> y a continuación se hacía un recuento de hitos históricos desde la Independencia hasta la Revolución; épocas y héroes que han obsesionado a Iburgüengoitia en sus novelas y en alguna obra de teatro como *El atentado*.

En efecto, la historia de México se funda en el mestizaje según la versión oficial, pero en la zona del Bajío, en particular en Guanajuato, la raíz indígena ha sido opacada por una fuerte presencia criolla, por tal razón los indios casi no aparecen en la literatura de Iburgüengoitia, del mismo modo que son inevitables en la narrativa

<sup>1</sup> “Revitalización de los héroes”, en *Obras de Jorge Iburgüengoitia. Instrucciones para vivir en México*. Selección y prólogo de Guillermo Sheridan, Joaquín Mortiz, México, 1990, p. 34.

<sup>2</sup> “Lo mucho que no supimos”, en *Obras de Jorge Iburgüengoitia. Instrucciones para vivir en México*, ed. cit., p. 250.

de la chiapaneca Rosario Castellanos o se incorporan como sustrato mítico en el cosmopolita Carlos Fuentes.

A finales del siglo XVIII, cercana ya la época del inicio del movimiento de Independencia, Guanajuato era una de las zonas más densamente pobladas del virreinato de la Nueva España, y también la más urbanizada, producto de un “insólito y equilibrado desarrollo económico y social de raíces regionales”.<sup>3</sup>

Ibargüengoitia cuenta que su abuela también le daba clases de historia enumerando su frondoso árbol genealógico:

Tú te llamas Jorge Ibargüengoitia Antillón, Cuming, Castañeda, —aquí seguía una lista de nombres que he olvidado excepto los tres últimos que eran: Aldama, Crespo y Picacho.

Aldama, el héroe de la Independencia, cuya cabeza estaba colgada de uno de los ganchos de la Alhóndiga, era mi abuelo en cuarto grado; es decir, yo soy su chozno.<sup>4</sup>

Pero no sólo esos eran los orígenes familiares porque también hace constar que entre los defensores de la Alhóndiga de Granaditas estuvo el “penúltimo gachupín de la familia don Pedro Ibargüengoitia” y allí murió. En el número 100 de la revista *Vuelta*, dedicado a Ibargüengoitia, se incluye un fragmento de su artículo titulado originalmente: “Cinco de mayo”, publicado por la *Revista de la Universidad de México* (1962), y que se rebautiza: “Mi bisabuelo contra los franceses”. Ibargüengoitia rescata allí partes de la hoja de servicio de su bisabuelo materno, el general Florencio Antillón, en la que se nota que llegó con su tropa de Guanajuato el día seis de mayo a la batalla de Puebla, ganada el día anterior por las tropas mexicanas contra los

<sup>3</sup> Enrique Florescano e Isabel Gil Sánchez, “La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico, 1750-1808”, en *Historia general de México*, t. II. El Colegio de México, México, 1977, 2da. ed., p. 235.

<sup>4</sup> “El grito, irreconocible”, en *Instrucciones para vivir en México*, ed. cit., p. 39.

invasores; más tarde afirma su descendiente, “le tocó la derrota en todo su esplendor”.<sup>5</sup>

En el volumen *Sálvese quien pueda* (Premio México, 1975) el autor se burla de ciertos personajes que exaltan el pasado indígena (y que sin lugar a dudas desprecian a los indios contemporáneos); el artículo se titula “El doctor mexica y los conquistadores” y narra una sobremesa donde eran “nativos” el citado personaje y el narrador. El doctor mexica va enumerando los avances, que en diversos campos de la medicina, habían alcanzado las civilizaciones americanas frente al atraso de España en la misma época; el narrador va pautando con comentarios irónicos la disertación aunque no los exprese en voz alta; finalmente cuando la concurrencia le cede la palabra se limita a decir: “Yo también tengo antepasados indígenas”.<sup>6</sup>

## II

En los años sesenta en México, según Carlos Monsiváis, se vale “descreer del PRI y del rebozo”, ya que “en medio de confianza, entusiasmo, colonialismo e ingenuidad, el sector ilustrado de las clases medias va declarando fuera de época a nacionalismos y chovinismos”.<sup>7</sup> Son los años en que Ibargüengoitia comienza a publicar su obra narrativa.

En 1971 publica el artículo titulado “Así fueron nuestros antepasados” en el que cuenta la divertida leyenda, según él originaria de Salamanca, Gto., sobre los tiempos de la peregrinación azteca. En un principio el águila se paró en un nopal:

<sup>5</sup> “Mi bisabuelo contra los franceses”, en *Vuelta* (México), núm. 100, (1985), p. 54.

<sup>6</sup> “El doctor mexica y los conquistadores”, en *Sálvese quien pueda*, Novaro, México, 1975, pp. 203-206.

<sup>7</sup> Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, en *Historia general de México*, t. IV, ed. cit., pp. 420-421.

[...]a medio camino entre la refinería y el basurero, y empezó a comerse una serpiente, pero que los habitantes de la región —chichimecas— la encontraron antes que nadie y la espantaron, porque sabían la suerte que les esperaba en caso de dejar establecerse en esa tierras a los peregrinos aztecas[...].<sup>8</sup>

Ibargüengoitia añade de su cosecha que el águila seguía posándose en otras poblaciones, como Morelón y Huehuetoca, hasta encontrar el lugar deshabitado “dentro del telar y el carrizal, adentro del agua”, donde la encontraron los aztecas “antes de que nadie tuviera tiempo de espantarla”. Está aquí presente la mirada desacralizante típica del autor y la posición orgullosa de un provinciano del Bajío frente al poder secular de Tenochtitlán-Distrito Federal; esta leyenda también se opone a las mistificaciones que sobre el Aztlán confabulara la cultura chicana desde Estados Unidos.

Con igual ironía y basándose en los textos de historia patria, se refiere a la utilidad práctica de las “guerras floridas” y los sacrificios humanos en honor a Huitzilopochtli. Distante de toda una corriente que exalta como el paraíso a las violentas organizaciones sociales pre-hispánicas, Ibargüengoitia, continuando con su peculiar lectura de los libros oficiales de historia, cuenta que Moctezuma II, a pesar de su poder y riqueza “no era feliz” por la profecía de Quetzalcóatl, y en cuanto a la conquista afirma el ironista: “Cuando llegaron los españoles, como de costumbre, todo se echó a perder”. A la compleja estratificación social de la sociedad indígena, le sigue la simple división entre “vencedores y vencidos”, que mantendría hasta la época de don Porfirio Díaz pero con el nombre de “la gente decente” y “los pelados” y luego añade su crítica mordaz a la sociedad contemporánea.

Todo aquel que haya seguido sus artículos o sus cuentos, compilados bajo el sugestivo título de *La ley de Herodes* (1967), sabe que

<sup>8</sup> “Así fueron nuestros antepasados”, en *Instrucciones para vivir en México*, ed. cit., pp. 28-30.



comenzó estudiando ingeniería, a pedido de las mujeres de la familia y en función del patrimonio heredado (y menguado por los repartos agrarios), pero terminó la carrera de Arte Dramático en Filosofía y Letras gracias a su devoción, o interés, por las clases impartidas por Rodolfo Usigli o porque en un temprano viaje a Europa descubrió su verdadera vocación.

Al maestro Usigli le interesaba también la historia en el teatro, pero defendía el uso de la imaginación sobre el documento y aseguraba que si llegaba a resultar, debía verse como una lección de historia, nunca como una clase de historia.<sup>9</sup> Sus compañeros de generación sí llegaron a poner su imaginación y conocimientos dramáticos en la recreación de la sociedad prehispánica. Por ejemplo, su amiga Luisa Josefina Hernández escribió un texto basado en el *Popol Vuh* y Sergio Magaña escribió un *Moctezuma II* y también *Cortés y la Malinche (Los argonautas)*. Jorge Ibargüengoitia sólo lo hará en una carta pública que, despechado, le dirige a Usigli y es recogida por Vicente Leñero en su libro *Los pasos de Jorge*. El texto se publica en *México en la cultura* (1961), bajo el título de “Sublime alarido del ex alumno herido”. La causa es que el maestro no lo nombra en un reportaje que le hace Elena Poniatowska y le pregunta sobre los jóvenes escritores nacionales. Escribe así el discípulo ninguneado: “¿Por qué no me mencionan a mí? Yo también quiero estar en la constelación. Quiero ser santo y estar en el calendario. No es posible que se hayan olvidado que existo [...]”. Y para demostrar que él también es capaz de escribir sobre esos temas incluye, en sorna, la obra *No te achicopales Cacama. Tragedia de Anahuac en verso libre*. Los personajes, además del citado protagonista del título, son: Xochipoxtli, Cortés, Marina y Bernal Díaz del Castillo; se incluyen juegos onomatopéyicos con palabras de origen náhuatl o que se le semejan; por ejemplo, una enumeración de gentilicios a cargo de Xochipoxtli:

<sup>9</sup> Cit. por L. Howaed Quackenbush, en *El López de Jorge Ibargüengoitia. Historia, teatro y autorreflexividad*, Conaculta, INBA, México, 1992.

Ya vienen los tlaxcaltecas, los cholultecas, y huehuetocas.  
 Los chichimecas de Chichíndaro,  
 famosos por sus dulces aguas,  
 y los de Zacatlán de las Manzanas  
 preñadas;  
 y vienen también los mecos y los texcocanos  
 porque al fin y al cabo  
 todos son buenos mexicanos.

Por su parte, el personaje de doña Marina dice: “Me siento embarazada / creo que daré a luz al México del futuro”. También está presente la orografía y la flora del Valle de México, el cacahuete y el ahuehuete; el Popocatépetl y Citlaltépetl. Mientras Cacama exclama antes de morir: “México, creo en ti”, Xochipoxtli recita: “Todo está perdido para Aztlán”.<sup>10</sup>

Pasan los años y muerto Usigli (1979), Ibargüengoitia reconoce que “nada escribió tan venenoso ni nada ha tenido tanto éxito”.

En este recuento de la tangencial presencia de los indios en la obra de Jorge Ibargüengoitia, es evidente en los cuentos de *La ley de Herodes* el rechazo a una visión folclorizante e idílica desde la perspectiva del narrador protagonista, joven y clasemediero.

Las escasas alusiones a un pasado indígena son desvalorizantes en estos relatos autoirónicos y con pretensiones cosmopolitas: los pelos “muy mexicanos” del ladrón de “El canario”; la Danza de los Viejitos que organizan los scouts mexicanos en el *jamboree* de Francia, en “Falta espíritu scout”, o los relatos de Blanca con trajes regionales que la desfavorecen en “¿Quién se lleva a Blanca?”. O sea que el pasado auge nativista, con indígenas que triunfan tan sólo en los murales, está reducido en *La ley de Herodes* al silencio, la marginalidad o el disfraz.

<sup>10</sup> “Supremo alarido de un ex alumno herido” y “No te achicopales Cacama”, en Vicente Leñero, *Los pasos de Jorge*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1989, pp. 79-83.

## III

En su última novela, *Los pasos de López*,<sup>11</sup> se incluye una visión clasicista por parte del narrador memorialista Matías Chandón, joven oficial criollo, sobre los indios de Paso de Cabras que se incorporan a su batería y de quienes escucha historias de sequías y miseria y su integración al ejército por falta de voluntarios según la versión del coronel Bermejillo. Recuerda Chandón que era cierto lo que decía Perión, el personaje que representa al cura Hidalgo y es el López del título de la novela: “nunca había visto un cañón”, y añade en tono de sorna:

Ni un cañón ni un botón ni un zapato ni un peine. Usaban uniformes iguales a los que tenían los demás soldados pero en ellos se veían diferentes. Los chacós no les entraban en la cabeza porque el pelo les crecía en forma de tejaván, nunca vi uno que hubiera alcanzado a abrocharse la mitad de los botones del uniforme y en los pies no aguantaban huachas. El coronel les había asignado una parte del cuartel que siempre estaba oculto por un humo espeso, porque sus mujeres acostumbraban quemar estiércol en los braseros (p. 54).

Aunque la mirada sea sin concesiones, Chandón los entrena y les busca un alojamiento más apropiado, ya que los planes de la conspiración incluían el ataque al cuartel donde ellos vivían. El humo en los braseros quizá los hacía invisibles para otras miradas más piadosas, como son invisibles la mayoría de los indígenas que habitan la capital, medio millón de mixtecos, zapotecos, triques y mazahuas,

<sup>11</sup> Jorge Ibargüengoitia, *Los pasos de López*, Océano, México, 1982. La primera edición sale en España, con el título de *Los conspiradores*, en 1981. Las citas textuales corresponden a la primera edición mexicana. En adelante sólo se anotará el número de página entre paréntesis.

según las estadísticas; uno de cada veinte de los que en la actualidad sobreviven en el país.<sup>12</sup>

Pero Chandón es también implacable con sus pares. Del cura Periñón recuerda cómo trataba a la “gente pobre”: “Los conocía, los comprendía y los dominaba” (p. 30). La gentil y bella Carmelia le muestra al joven oficial “las casas de la gente pobre” desde la mansión de La Loma: “Qué bonitas son ¿verdad? Son muy sencillas pero están muy arregladitas. Si usted se fija en ninguna falta una macetita de flores”. Mientras la mirada antirromántica del narrador nos describe “casas de adobe”, “humaredas”, “mujeres cargando rastrojo” y “niños jugando en el lodo”, la Corregidora exclama: “¡Qué dignidad hay en la pobreza!” (p. 15). Es posible que la mirada hipercrítica del ironista esté implícita en el personaje de Chandón.

*Los pasos de López* se inicia con un viaje en diligencia y las preven- ciones del licenciado Manubrio, siniestro personaje que representa al “Tribunal Negro”, contra los criollos que conocerá en Plan de Abajo. Le cuenta al joven militar sobre la conspiración de Huetámaro —ex- tratextualmente, Valladolid—, 1808. En este pasaje que anticipa “el grito de Ajeteo” —o sea, el de Dolores—, núcleo argumental de la novela, se percibe una perspectiva histórica mayor a la del personaje narrador y que puede atribuírsele a un metanarrador que urde los hilos del relato. Chandón transcribe las palabras del representante de las autoridades españolas con la que se denomina “ironía citacional”:

Quería proclamar la independenciam de la Nueva España, abolir los tri- bunales reales y, lo que al licenciado Manubrio le parecía más espan- toso, incautar los bienes de los españoles para distribuirlos entre los mexicanos ¡incluyendo las comunidades de los indios! (p. 12).

<sup>12</sup> Véase nota “El indio, indocumentado del Distrito Federal”, en *La Jornada* (México), sección “La capital”, domingo 15 de septiembre de 1996, pp. 44-45.

La víctima de la mirada irónica no es sólo el inquisidor, sino también los criollos que tomaban como “natural” la servidumbre de los indios. En la historia extratextual, el cura Miguel Hidalgo libera de su esclavitud a los indígenas, en la novela de Ibargüengoitia es interesante cómo se recrea el episodio. En la primera visita a Cuévano, cuando Chandón la describe como “una taza de porcelana fina puesta entre las montañas agrestes” (p. 81), van a pedir el tomo de la Enciclopedia con la C de cañones, aunque lo enmascaren tras la necesaria consulta sobre el cultivo de las ciruelas, al intendente don Pablo Berreteaga —en la realidad histórica, Juan Antonio de Riaño—. En contraste con el lujo y las comodidades de la casa del intendente cuando visitan la mina La Resaca, el narrador memorialista la describe como “un pueblo triste, lleno de gente amarilla. Por el medio de la calle corría un arroyo pestilente” (p. 82). Luego hace el comentario obvio de que “nadie está aquí por su gusto”; y visitan la hacienda de beneficio, Otates, para que el joven vea cómo se separa la plata de sus impurezas.

Se ponen los ingredientes molidos en el fondo de un tanque, se agrega el agua y luego se meten mulas a dar vueltas para que con las patas hagan la mezcla, Perión me explicó que el cinabrio carcome los cascos de las mulas y los pies de los arrieros (*ibid*).

Después de la cruenta toma de la ciudad de Cuévano, el cura Perión libera a los presos de la cárcel y regresa al pueblo de Otates, donde los arrieros no estaban pero sí las mulas. “Perión desmontó, fue a la entrada del corral, él mismo quitó las trancas, entró al corral y arreándolas, hizo que todas las mulas salieran y no dejó que nadie las agarrara”, luego les explicó a su gente: “Pongo en libertad esas mulas porque han sido maltratadas y usadas en beneficio de unos cuantos” (p. 126).

En una entrevista, el historiador Jean Meyer se refiere a este episodio afirmando que no lo inventó Ibargüengoitia sino que “aún

sobrevive en las familias guanajuatenses”. La escena acaba con las mulas sueltas que se van a galope en plena libertad y concluye enfático: “Yo me quedo con esa imagen franciscana de un Hidalgo que no sólo libera a los esclavos y a México de la dominación española, sino que lleva el anhelo de libertad hasta en los animales”.<sup>13</sup>

Matías Chandón, más objetivo quizá, o menos entusiasta que el estudioso de la guerra cristera, observa que después de la acción, efectuada por Perión de un tropel de mulas hacia la libertad, éstas se quedaron pastando en la orilla del río, lo que resulta más verosímil.

En cuanto a la liberación de los trabajadores de la mina, el memorialista lo rescata desde la perspectiva novelística de treinta años transcurridos entre los hechos narrados y su escritura, del siguiente modo: “—Con estas palabras que oyen queda abolida la esclavitud en América”.<sup>14</sup> Los indios que habían subido a la superficie cansados, embarrados, casi encuerados, recibieron la solemne declaración en silencio. Y explica el narrador: “Los que la oyeron no la entendieron. Eran indios a quienes sus amos compraban y vendían y hacían bajar a la mina a fuerzas, pero como no eran negros creían que no podían ser esclavos” (pp. 126-127). Dándose cuenta de su azoro Perión les aclara que desde ese momento bajará a la mina “el que quiera, porque le convenga el sueldo y el que no, no”. Entonces, recuerda el narrador que gritaron: “¡Viva el cura Perión!”.

Una escena similar narra Carlos Fuentes en su novela sobre la Independencia, *La campaña* (1991), desde la perspectiva de su protagonista ficticio Baltasar Bustos y los indios del Alto Perú. El narrador omnisciente dice: “La Junta de Buenos Aires le había ordenado —dijo después de una pausa, dando a entender que la metáfora era

<sup>13</sup> Véase nota y entrevista de Patricia Vega a Jean Meyer “Fue Hidalgo un caso ejemplar de la teología de la liberación”, *La Jornada*, domingo 15 de septiembre de 1996, sección “Cultura”, México, p. 27.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

sólo un preámbulo y éste una metáfora— liberar de la servidumbre a los indios del altiplano, cosa que ahora hacía formalmente”.<sup>15</sup>

El personaje se dirige a ellos desde un caballo “negro y brillante”, apunta el narrador y empuñando el decreto que le enviase Dorrego (personaje histórico): “Se suprimen los abusos, se libera a los indios del tributo, se les reparten las tierras, se establecen escuelas y se declara al indio igual que cualquier otro nacional argentino y americano”. Aquí el personaje transmite pero no es el que hace la ley como en el caso de Perión. En el episodio de *La campaña*, algunos indios se hincan y quieren besarle la mano y éste los insta a levantarse, a dar el ejemplo de gobernarse a sí mismos, y desde una visión rousseauna les dice: “ustedes están más cerca de la naturaleza que nosotros”. Para romper la solemnidad de la escena, interviene otro personaje que, aunque resulte extraño, conserva en la novela su nombre real, el padre De las Muñecas, quien le dice a Baltasar que ya no insista. En ese momento el joven protagonista se da cuenta de que los indios no hablan español, sin embargo, el cura insurgente le asegura que “saben distinguir la verdad en el tono de voz”. A su vez son observados por los “criollos ricos”, beneficiarios del régimen de “mita”, o sea, el trabajo forzado del indio en la mina. El cura le cuenta que es tal la explotación, que los indios prefieren huir a las haciendas “donde el terrateniente parece casi un franciscano comparado con el capataz de la mina”.<sup>16</sup> En la novela de Fuentes la incomprensión está en el lenguaje y no en el concepto de esclavitud; los explotadores incluyen a los criollos ricos y no sólo a los aristócratas españoles. De todos modos, Ibargüengoitia recrea la escena con mayor naturalidad y humor o con menos erudición y solemnidad, que su contemporáneo Carlos Fuentes.

<sup>15</sup> Carlos Fuentes, *La campaña*, FCE, México-Buenos Aires, 1991 (Colección Tierra Firme), p. 83.

<sup>16</sup> Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 85.

Para finalizar este tema, recordemos que esos curas que lucharon por la Independencia de nuestros países hispanoamericanos murieron, por lo general, ajusticiados y excomulgados porque los jerarcas eclesiásticos estaban aliados con el poder colonial o porque, como decía San Agustín y aplauden los poderosos: “La misión de la iglesia no es liberar a los esclavos, sino hacerlos buenos”.

#### IV

Ibargüengoitia opinaba que los historiadores echan a perder la historia. En una entrevista con René Delgado, se refiere a la “conspiración de Querétaro” antes de publicar —y posiblemente, escribir— *Los pasos de López*. El tema le parece maravilloso y se pregunta:

¿Cómo fue todo ese lío en que se metieron?, ¿en realidad escogieron las juntas de la Corregidora? [...] Esto debe haber empezado como gente que se junta entre semana: los jueves nos juntamos en casa de fulano, pues para hacer una fiestecita. Y de repente, se ven metidos en un enredo y tienen que levantarse en armas.<sup>17</sup>

Con anterioridad a esta declaración ya había abordado el tema en la obra de teatro *La conspiración vendida*, la cual recibió el premio Ciudad de México, en 1960, en el marco de festejos por el Sesquicentenario de la Independencia. Es incluida más tarde en el volumen *Sálvese quien pueda* (1975).

En un artículo titulado “Dos aventuras de la dramaturgia subvencionada”, cuenta cómo la escribió impulsado por las deudas. Leyendo la obra diecinueve años después, al autor no le parece tan mala; pero tiene el peculiar olor del teatro subvencionado. En su au-

<sup>17</sup> René Delgado, “Jorge Ibargüengoitia: los historiadores echan a perder la historia”, *Proceso*, México, 26 de diciembre de 1977.



ocrítica Iburgüengoitia nota que el cura Hidalgo “habla poco pero es visionario; dice por ejemplo que los que inician una revolución nunca ven el final y sugiere que va a morir fusilado”.<sup>18</sup>

La misma posición mantiene el personaje Periñón en la novela, pues cuando Matías Chandón le pregunta la forma de gobierno que tendría la Nueva España después de la revolución, contesta: “—Puede ser una república como tienen en el Norte o bien un imperio como tienen los franceses, pero es cuestión que francamente no me preocupa, porque sería raro que llegáramos a ver esto que estamos comenzando” (p. 76).

En cuanto a la posible puesta en escena de la obra patria que no se estrenó, el autor considera que nada bueno puede esperarse de “un actor disfrazado de Hidalgo y una actriz disfrazada de la Corregidora sueltos en el escenario” y se le ocurre que podrían sustituirse por dos estatuas de papel maché que entren en andas y digan sus parlamentos cantados. En *Los pasos de López* se ensaya una obra de teatro titulada *La precaución inútil*, en la tertulia de la Casa del Reloj donde asisten los “conspiradores”.

Carmelia —la Corregidora— hace el papel de la bella y tonta Rosina, Ontananza —Allende— el del joven galán Lindero, y Periñón —Hidalgo— el de López, su criado, “el personaje más interesante de la comedia; él enredaba y desenredaba la acción, resolvía todos los problemas y al final recibía todos los castigos” (p. 37). La síntesis del narrador sirve de anticipo o prolepsis de lo que acontece en la historia que le sirve de marco y remite extratextualmente, a la “Conspiración de Querétaro”, como la llamó el historiador Lucas Alamán.

En 1981, cuando se publica *Los pasos de López* ya se había iniciado el auge de la “nueva novela histórica latinoamericana” que, según el crítico Fernando Aínsa, surge después de la experimentación de

<sup>18</sup> “Dos aventuras de la dramaturgia subvencionada”, en *Autopsias rápidas*, selección de Guillermo Sheridan, *Vuelta*, México, 1989, 1a. reimpr. Primera Parte “Escribir cansa”, pp. 55-61.

la narrativa en los años sesenta y de los testimonios y denuncias de los setenta. En la década de los ochenta pareciera que los escritores “hubiesen necesitado incorporar el pasado colectivo al imaginario individual”, lanzándose a la aventura de releer la historia del continente, pero desde una nueva perspectiva cuestionadora de los discursos historiográficos oficiales, a través de caminos exploratorios que incluyen la ironía, la parodia y el “pastiche”.<sup>19</sup>

Desde mucho tiempo antes Ibargüengoitia era consciente de la necesidad de “asaltar la historia oficial” como también propone Fernando del Paso.

En *El atentado* de 1962 rompe con el teatro que escribiese hasta entonces y encara la farsa histórica que le valió el Premio Casa de las Américas en 1963 (compartido, mal que le pesase, con el argentino Osvaldo Dragún).

Los dos beneficios que según el autor le reportó la obra, tácitamente censurada hasta 1975, fue el cierre de las puertas del teatro y la apertura de las de la novela, que se convertirá en su género preferido. Con el material consultado para documentarse sobre el asesinato de Álvaro Obregón le alcanza para escribir las memorias apócrifas del general José Guadalupe Arroyo (*Los relámpagos de agosto*, 1964) y su novela de los dictadores latinoamericanos (*Maten al león*, 1969), concebida en un principio como la versión cinematográfica de *El atentado*.

Jorge Ibargüengoitia ha dicho en varias oportunidades que el asesinato de Álvaro Obregón durante una comida en su honor, a manos de un fanático católico, siempre lo había fascinado. Podría pensarse que una de las causas es que ocurrió en 1928, año del nacimiento del autor.

Cuando Ítalo Calvino fue jurado del Premio Casa de las Américas que eligió *Los relámpagos de agosto* como ganadora, se refirió a

<sup>19</sup> Fernando Aínsa, “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”, en *La Novela Histórica*, sección de Cuadernos Americanos, Nueva Época, núm. 28, julio-agosto, UNAM, México, 1991, pp. 13-31.

la importancia de “mirar el pasado con ojos nuevos” porque era la primera vez que un escritor mexicano se atrevía a reírse de ciertos personajes de la Revolución de 1910.

En su última novela, la mirada hipercrítica sobre los generales revolucionarios se atempera en el humor en cuanto al protagonista Perión-López. No comparto, por consiguiente, la afirmación de Eugenia Revueltas en su artículo “Los peligros del humor”<sup>20</sup> que califica a *Los pasos de López* como sátira histórica, añadiendo que el comunicado ideológico de la visión de la Independencia es similar a la de *Los relámpagos de agosto* sobre la Revolución, que los mexicanos son “unos buenos para nada”.

Desde mi punto de vista, por medio del humor se logra revitalizar el pasado histórico; además, el movimiento independentista es presentado en sus inicios antes de las claudicaciones de ciertos grupos criollos y la figura del Padre de la Patria resulta positiva, aunque la bajen del pedestal de los héroes. La atracción por la figura del cura Hidalgo es distinta que la que le producía Obregón, pues le profesa admiración y la gesta independentista es narrada como “propia”, mientras que los avorazados generales son desnudados en sus ambiciones y torpezas por medio de la ironía que siempre resulta más distanciada, escéptica y sesgada que el humor.

Ibargüengoitia rechazaba ser catalogado como “humorista” si eso significaba estar en permanente búsqueda de chistes o situaciones chistosas, pero reconocía no saber muy bien qué debía entenderse por humor; sin embargo, tenía claro lo que se consideraba sátira y no acepta que se clasifique como tal a sus novelas.

En este género —decía, seguramente recordando su aprendizaje dramático—, “el escritor odia y los presenta como una piltrafa”, tampoco cree ser burlón porque “supone algo de odio, de crueldad o desprecio”; en cuanto a la comedia sí le significa algo conocido y pa-

<sup>20</sup> Eugenia Revueltas, “Los peligros del humor”, en *Vasos Comunicantes*, UNAM, México, 1985, pp. 71-76 (Colección Cultura Universitaria).

rece más cercana a sus perspectiva: “una visión parcial de las cosas, de ver la realidad en un sesgo”,<sup>21</sup> también en la comedia existe simpatía del escritor por sus personajes.

Esta simpatía es evidente en el trazo del personaje de Periñón, con su chispeante apellido de champaña, su natural don de mando, la seducción que ejerce entre sus amigos y allegados y su desinterés por el dinero, junto a una aguda inteligencia y, finalmente, su triunfo sobre el juicio y la condena que le imponen los poderes eclesiásticos y virreinales.

Es ejemplar el modo en que se narra la muerte del “héroe”, la que coincide con el final —o muerte— del relato. Periñón acepta, después de seis meses de prisión, firmar “el acto de contrición” exigido para concluir el juicio y darle una “absolución” religiosa que no le interesa. Le llevan el escrito durante el desayuno, lo lee, termina el chocolate y lo firma. “Después lo llevaron a un basurero y lo fusilaron”. La falta de sentimiento trágico en la narración escueta de los hechos, desemboca en la invención de un mito para aminorar la pérdida: En un lugar donde se escurrió la sangre, dice la gente, nació una planta de nopal chiquito que da flores rojas y se llama periño-na”. Pero en el último párrafo el narrador le da una vuelta de tuerca al relato hacia la visión humorística predominante: “Diecisiete años pasaron antes de que alguien se diera cuenta de que, en el acto de contrición que le llevaron, Periñón, en vez de firma, escribió nomás López” (p. 154).

La rebeldía póstuma del protagonista confirma que el humor no es resignado sino rebelde y no sólo triunfa el yo sino también el “principio del placer” —en términos de Freud—<sup>22</sup> sobre una reali-

<sup>21</sup> Aurelio Asiain y Juan García Oreyza, “Entrevista a Jorge Ibarguengoitia”, en *Vuelta*, núm. 100, México, 1985, pp. 48-50.

<sup>22</sup> Sigmund Freud, “El humor y el chiste y su relación con lo inconsciente”, en *Obras Completas*, vols. I y III, respectivamente, *op. cit.* En su breve artículo sobre el humor, Freud incluye un chiste para ejemplificar este optimismo del yo frente a las adversidades: El reo, conducido un lunes a la horca exclama: ¡Linda manera de comenzar la semana!

dad adversa e inmodificable. Es interesante las transformaciones que introduce el autor al recrear los acontecimientos del que denomina “El Grito de Ajeteo”, por ejemplo, el destino final del jefe de los insurgentes. Desde niño Iburgüengoitia había oído en Guanajuato sobre la exhibición de las cabezas cortadas y ennegrecidas. Tanto es así que un artículo titulado “El grito, irreconocible” después de reírse del esquematismo con que se transmite los retratos de los héroes: “Morelos es el del pañuelo amarrado a la cabeza, Zaragoza el de los anteojitos [...] el cura Hidalgo es este viejito calvo”, recuerda que su primera clase de historia fue mucho más interesante. “Mi madre me llevó a la Alhóndiga de Granaditas y me dijo: —De esos ganchos que ves allí, colgaron las cabezas de los insurgentes”. Ya escritor maduro, en *Los pasos de López* elige como espacio final del héroe un basurero, cercano a la muerte de K. en *El proceso* y además incluye el mito de la flor roja de nopal.

En un mundo “posmoderno” y globalizado y con predicciones apocalípticas es bueno reconciliarse con la risa y la antisolemnidad. Es bueno, también, proponer el encuentro o el reencuentro con la obra de Jorge Iburgüengoitia, un escritor profundamente enraizado en su región: —Cuévano-Guanajuato, Plan de Abajo-El Bajío— y abierto al mundo. En sus textos encontramos instrucciones precisas, pero no obligatorias, para enfrentarnos con episodios de la Historia de México con mayúsculas y con su “intrahistoria” cotidiana y menuda. Siempre con mirada fresca y alejada de la cursilería y de los lugares comunes, o produciendo el necesario extrañamiento ante ellos como para rechazarlos.

Nos enseña a desconfiar de las certezas del poder y de los absolutos de la pasión en una obra original, y con pocos seguidores, escasos críticos en el ámbito académico, pero múltiples lectores de todas las edades.

LA PRESENCIA DEL AÑO 1928  
EN LA OBRA DE JORGE IBARGÜENGOITIA\*

La historia se escribe por parte de quienes triunfan,  
los que pierden escriben novelas.

ELIZABETTA SKLODOWSKA

Los héroes no existen.

JORGE IBARGÜENGOITIA "Entrevista".

I. 1928: NACE JORGE IBARGÜENGOITIA  
Y MATAN A ÁLVARO OBREGÓN

De no haber ocurrido el accidente aéreo del Aeropuerto de Barajas en noviembre de 1983, estaríamos conmemorando este año los 80 años del escritor guanajuatense, quien fue el primero en desacralizar, a través de la ironía y la farsa, ciertos aspectos y personajes de la Revolución mexicana, a mediados de la década de los sesenta.

El 22 de enero de 1978, cuando cumplió cincuenta años, escribió:

Es mentira que el signo de madurez consista en que uno empieza a sentirse más joven. Hoy me siento más seguro que cuando cumplí veinte años, más rico que cuando cumplí treinta, más libre que cuando cumplí cuarenta, pero no me siento más joven que en ningún otro momen-

\* Ponencia leída por invitación al Foro "Villa y Obregón otra vez frente a frente". Organizado por el Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 9 y 10 de julio de 2003.

to de mi vida. Siento también que el camino que escogí está más de la mitad andado, que ni me malogré ni he alcanzado las cúspides que hubiera querido escalar; que el pasado tiene otra textura, que varios enigmas se han aclarado, historias que parecían paralelas han divergido, muchos episodios han terminado. Cada año que pasa tengo más libros que quisiera escribir y cada año escribo más lentamente[...].<sup>1</sup>

Esa fascinación que declara por la historia de su país lo lleva a escribir sobre ciertos momentos fundamentales para México: el movimiento de independencia en sus inicios y la Revolución mexicana en la fase final de la lucha armada. Dos fechas históricas se escenifican y ficcionalizan desde diversas perspectivas en su obra: 1810 y 1928, pero en este foro dedicado a conmemorar a dos grandes caudillos de la Revolución mexicana: Francisco Villa y Álvaro Obregón, nos detendremos en el final de la década del veinte y su presencia en *El atentado*, *Los relámpagos de agosto* y *Maten al león*.

## II. *EL ATENTADO*, FARSA HISTÓRICA

Esta obra, la última que escribió Ibargüengoitia antes de optar por el género narrativo, obtuvo el Premio Casa de las Américas, en teatro, en 1963 compartido con el dramaturgo argentino Osvaldo Dragún. Publicada en 1978 por Joaquín Mortiz incluye una "Breve historia de la obra", firmada con las iniciales del autor. Según dicha advertencia, la obra fue concebida en julio de 1958, oyendo la charla de dos "licenciados" en una cantina de Irapuato, y se terminó de escribir el 22 de julio de 1962, pero se estrena en julio de 1975. No sé si la sucesión de juicios sea casual o premeditada, pero los hechos históricos alrededor de los cuales se teje esta farsa tienen como epicentro el 17

<sup>1</sup> Jorge Ibargüengoitia, "La vida vista a los cincuenta años", en *Autopsias rápidas*, selección de Guillermo Sheridan, *Vuelta*, México, 1989, p. 284.

de julio de 1928, fecha del asesinato de Álvaro Obregón, año que es también el del nacimiento del autor.

Los personajes tienen nombres irónicos, como el del general Borges, que representa a Obregón o nombres que se retomarán en las posteriores novelas como el de Vidal Sánchez, representando al presidente Plutarco Elías Calles. El responsable del “tiranicidio” y personaje central de la obra es Pepe, extratextualmente correspondería a José de León Toral y la Abadesa representa a “la madre Conchita”, instigadora del crimen.

El autor incluye también una nota para “el director distraído” en la que se aclara que se trata de “una farsa documental, mientras más fantasía se le ponga, peor dará”. Finalmente afirma que si existe alguna semejanza con la Historia, “no se trata de un accidente, sino de una vergüenza nacional”.<sup>2</sup>

La farsa es “una pieza cómica, breve por lo común, y sin más objeto que hacer reír” y para Vicente Leñero, en *Los pasos de Jorge*, es “el género *ad hoc* que había buscado desde que empezó a escribir en 1951”.<sup>3</sup>

Una voz narrativa inicia el primero de los tres actos: “El general Borges, ex presidente de la República regresa a la capital después de dos años de estar dedicado ‘como Cincinato moderno’ a la agricultura”. El nombre del dictador romano sirve para exaltar el nombre del caudillo nacional y marcar el interregno bucólico entre el ejercicio del poder y la búsqueda de la reelección. El personaje Borges es Obregón en el plano extratextual.

El “ethos” de esta “farsa documental” es irónico y por lo tanto tiene rasgos de burla.<sup>4</sup> El general declara a los periodistas: “Soy un

<sup>2</sup> Jorge Ibarguengoitia, *El atentado*, Joaquín Mortiz, México, 1978. Las citas son tomadas de esta edición y en lo sucesivo se señalarán las páginas en el texto.

<sup>3</sup> Vicente Leñero, *Los pasos de Jorge*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1989, p. 71.

<sup>4</sup> Para un análisis de *El atentado*, desde el punto de vista de los recursos irónicos, véase Ana Rosa Domenella, “Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al



agricultor nato. Mi intervención en la vida revolucionaria del país fue un paréntesis, mi gestión presidencial, un sacrificio [...] Ahora soy feliz en el campo” (pp. 11-12).

El parlamento es irónico desde la perspectiva global de la obra y como figura antifrástica, o sea el sentido latente es opuesto al manifiesto, ya que sus partidarios modificarán la constitución para poder reelegirlo. El ironista apoya al personaje en sus afirmaciones que son desmentidas por los hechos y, por lo tanto, lo desacredita frente a los lectores o espectadores: “Estaba yo alejado del bullicio de la ciudad, dedicado al cultivo de la tierra que tanto quiero[...]. Comprendí[...] que no tengo derecho a negarle a la Patria mi cooperación cuando la necesita. Soy un esclavo del deber” (p. 13).

En este primer acto se recrea el ambiente de persecución religiosa que da pie a la “cristiada” o guerra cristera. La muerte del candidato se da en el segundo acto donde se presenta a Pepe, el que la ejecuta y tiene lugar —como en la realidad histórica— en el restaurante “La Bombilla” en San Ángel, el 17 de julio de 1928. También incluye la visita del presidente Vidal Sánchez —Calles— a la prisión en busca de la confesión de Pepe y calificando el crimen de “tiranicidio heroico”. En el tercer acto se produce el juicio y el desenlace de las acciones. En la escenografía se marcan dos retratos: el de Borges “contrito, con un moño negro” y el de Vidal Sánchez, sonriendo, ya que salió beneficiado con la desaparición del correligionario y adversario. Presiden la escena: el Juez, el Acusador y el Defensor, los acusados son Pepe y la Abadesa, a quienes el fiscal llama “homúnculo” y “arpía”, respectivamente.

El clima de comedia se subraya con la presencia de un actor comodín que juega el rol de varios testigos y las risibles “mociones de orden” del abogado defensor. El Acusador interroga al testigo: “¿cuá-

---

concepto de ironía literaria”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM-Iztapalapa, Departamento de Filosofía, 1992, pp. 85-116.

les son las últimas palabras que le oyó pronunciar a dicho general? —Mesero, estoy muy lleno. No me traiga cabrito sino unos frijoles” (p. 63). Y a la pregunta sobre qué hizo él entonces responde: “Fui por unos frijoles” (*ibidem*).<sup>5</sup> Al finalizar esta escena el abogado defensor le formulará una pregunta que repetirá con cada testigo: “¿Notó usted el brillo de sinceridad que había en la mirada de este hombre?” (p. 63), lo que provoca risa en su mecanismo de repetición.<sup>6</sup>

La respuesta del primer testigo es negativa y la del segundo —el diputado Eulogio Ramírez y Ramírez— asegura que tenía “una mirada traicionera”. Este personaje declara también que después del crimen sacó su pistola y se metió “abajo de la mesa por si algo se ofrecía”. El tercer testigo, un agente secreto “tuerto”, ratifica el testimonio sobre que “la mayoría de los diputados estaban abajo de la mesa” y sobre la pregunta del defensor contesta: “no sabría decirle señor, porque como usted dijo, estoy parcialmente privado de la vista” (p. 69). En el interrogatorio a los acusados se producen también contrastes cómicos. La Abadesa afirma casi no conocer al acusado y considerarlo “un hombre insignificante”. Pepe, a su vez, dice que es “una mujer admirable y que lo ayudó mucho”. Ante la pregunta del fiscal sobre posibles relaciones sexuales entre ambos, el defensor protesta, el juez determina que la pregunta es viable y la acusada contesta con una evasiva que resulta risueña en el contexto: “Señores, soy Abadesa” (p. 73).

La escena culmina con bofetadas y mutuas acusaciones de los abogados, con el manejo escueto y rápido de los diálogos que reco-

<sup>5</sup> En un espléndido artículo titulado “Huitzilac: crónica de una matanza”, José Emilio Pacheco escribe sobre la muerte de Obregón lo siguiente: “El 17 de julio de 1928, el ‘Rayo de la Guerra’, el mejor general mexicano de todos los tiempos, el único que jamás perdió una batalla, murió a manos de un hombrecillo tembloroso, cayó de bruces en un plato de mole”, en *Proceso* (México), núm. 48, 3 de octubre de 1977, pp. 10-15.

<sup>6</sup> Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1889), PUF, París, 1975; y “Lo mecánico calcado sobre lo vivo”.

nocía Usigli a Ibargüengoitia desde que era su alumno en Mascarones: “Defensor: es usted arbitrario” / Acusador: “Y usted un tarugo” (p. 74). En la recapitulación final el Defensor sostiene que no se trata de un “crimen vulgar”, sino a semejanza de las tragedias esquilianas, el acusado resulta un tiranicida, y para el Obispo, “un asesino con atenuantes” (p. 79). Al finalizar el tercer acto, Vidal Sánchez y el representante de la Mitra se abrazan y en un recuadro aparece una leyenda bíblica: “AMAOS LOS UNOS A LOS OTROS”, DIJO CRISTO.

El poder civil y el poder eclesiástico son más hábiles y perdurables en sus manejos políticos. El ironista transmite, implícitamente, una versión desacralizada y escéptica del episodio histórico recreado. Al igual que en otras versiones literarias sobre episodios de la Revolución mexicana, puede aplicarse la conocida frase de Marx de que, en la Historia, la tragedia regresa como farsa.

### III. *LOS RELÁMPAGOS DE AGOSTO.* LA PARODIA DEL GÉNERO MEMORIAS

En “Memorias de novelas”, Jorge Ibargüengoitia confiesa que “el asesinato de Obregón es un hecho que me fascinaba y me sigue fascinando”. Volverá a referirse a la muerte de Álvaro Obregón, de manera tangencial, en su primera novela, *Los relámpagos de agosto*, también merecedora del Premio Casa de las Américas en su género en 1964. Más tarde le piden escribir un guión cinematográfico con *El atentado* y en cambio escribe su novela de dictadores *Maten al león* (1969), donde utiliza otros intentos fallidos del crimen que había desechado en la obra teatral en aras de su brevedad.

A finales de los años setenta, en el citado artículo sobre la escritura de sus novelas, recuerda que veinte años atrás, las librerías solían tener una mesa con un letrero que decía “Revolución Mexicana”, con libros escritos otros veinte años antes por sujetos que creían que

habían participado en la historia pero su actuación no había recibido la merecida comprensión, “que no tenía oficio de escritor, pero que escribía libros para justificarse y pagaba la edición” (p. 72). Ibargüengoitia añade que por lo general eran libros demasiado largos y muchas veces ilegibles. Tenían color amarillo y despedían un olor inconfundible (*ibidem*). Aunque en la época en que los recuerda ya no se encuentran, apunta algunos de sus hallazgos memorables, como el del general Juan Gualberto Amaya, “el príncipe de los memorialistas”, según nuestro autor, quien publica *Obregón, Calles y regímenes peleles derivados del callismo* o *La tragedia de Huitzilac y mi escapatoria célebre*, del licenciado Santamaría y los *Ocho mil kilómetros en campaña*, del general Álvaro Obregón, quien narra un episodio que será reelaborado, paródicamente, en la novela de Ibargüengoitia. Se trata del carro de ferrocarril, repleto de municiones, que decide dinamitar en una ciudad fronteriza y, para no provocar un incidente internacional, lo empujan desde territorio mexicano, pero una y otra vez el vagón, llamado “Emisario de Paz”, se atasca en el camino sin explotar ni llegar a su destino. En las memorias se precisa que se trata de la toma de la plaza de Naco en abril de 1913; en la novela es Pacotas, del otro lado del Río Bravo y se narra una y otra vez cómo empujan el vagón en pendiente e, inexplicablemente, se paraba a la altura del 4 ½ hasta que el penúltimo capítulo de la novela, estalla, también sin motivo aparente, con el inventor adentro.

Ibargüengoitia retoma la tradición hiperbólica de las memorias militares, parodiándolas a través de la creación de las memorias apócrifas del general José Guadalupe Arroyo (o sea las mismas iniciales que Amaya) que marcan una distancia entre los textos históricos utilizados como modelos y el nuevo texto de ficción, entretejidos a manera de collage. La parodia —síntesis bitextual, significa etimológicamente, un “contra canto” o “canto paralelo”— se dirige contra la persona u objetos investidos de autoridad con el propósito de desenmascararlos y degradarlos. Esa visión deformante provoca la risa irónica.

Veamos algunos detalles de este trabajo intertextual, de diálogo, entre las memorias y la novela: en la dedicatoria a su esposa, Juan Gualberto Amaya exalta, retóricamente, las cualidades de abnegación de su “estimada esposa y leal compañera”, quien “sin la más leve sombra de reproche” ha tenido la entereza para afrontar las duras pruebas a que la ha sujetado “el infortunio” “cuando mis ideas se han erguido y sublevado contra el abuso y el poder de los dictadores y tiranos”. La dedicatoria del autor de las memorias apócrifas es una caricatura de ésta: “A Matilde, mi compañera de tantos años, espejo de mujer mexicana, que supo sobrellevar con la sonrisa en los labios el cáliz amargo que significa ser la esposa de un hombre íntegro” y firma: General de División José Guadalupe Arroyo. La edad del protagonista también está tomada de una fotografía que Amaya incluye en su libro: “El autor a la edad de 38 años”. El carácter de víctima parece ser que se repite en muchos memorialistas; por tal razón el prólogo de la novela juega con este lugar común y con datos metaficticiales de la producción textual:

Manejo la espada con más destreza que la pluma, lo sé: lo reconozco. Nunca me hubiera atrevido a escribir estas Memorias si no fuera que he sido vilipendiado, vituperado y condenado al ostracismo, y menos a intitularlas *Los relámpagos de agosto* (título que me parece verdaderamente soez). El único responsable del libro y del título es Jorge Ibargüengoitia, un individuo que se dice escritor mexicano [...]

Y luego afirma que espera que sirva para “deshacer algunos malos entendidos, confundir algunos calumniadores, y poner los puntos sobre las íes sobre lo que piensan de mí los que hayan leído las Memorias del Gordo Artajo”, etc. ¿Por qué le parece “soez” al general un título que recuerda a lo efímero del levantamiento escobarista del 29 que narra? Porque remite a un dicho campirano del Bajío —que conoce Jorge Ibargüengoitia por ser de Guanajuato y su protagonista por vivir en Cuévano—: “Vienes como los relámpagos de agosto,

pendejeando por el sur". Y en efecto, aunque relampaguee por el sur, las lluvias llegan del norte, al igual que los triunfadores de la Revolución mexicana.

En la novela el personaje que representa a Obregón, el general de división Marcos González, no muere asesinado sino de un ataque de apoplejía, dejando sin efecto y en la desventura a nuestro narrador, que había sido nombrado, por medio de un telegrama, su secretario particular. Lee la noticia cuando viaja a México para hacerse cargo del puesto y se refiere al caudillo como "el mero mero, el héroe de mil batallas, el Presidente Electo, el Primer Mexicano [...] el que acaba de nombrarme su secretario particular". Luego se narrarán las exequias, con graciosos episodios de hurto de cubiertos y la aparición de varias viudas enlutadas con sus hijos.

Resulta interesante cómo los otros generales, en el mismo velatorio, se reúnen en el comedor "de la mansión (copia fiel del existente en el castillo de Chapultepec)" para beberse el cognac del general González y repartirse el poder, a manera de una comida totémica:

Al llegar a 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.

Todas las desgracias del general memorialista se basan en episodios absurdos y risueños que giran en torno a robos personales o a traiciones. Después del epílogo, escrito por José Guadalupe Arroyo, —exilado en San Antonio Texas, donde pasa los ocho años más aburridos de su existencia— nos informa que se ha dedicado a la familia y al comercio y no le ha ido mal. Pero no acaba ahí la novela, pues se incluye una "Nota explicativa" final "para los ignorantes en ma-

teria de Historia de México” a cargo del segundo narrador, responsable del título y las memorias. Allí puede leerse, entre otros datos a partir del Porfiriato:

Todo se vino abajo con la revolución constitucionalista de 1913. Los oficiales que habían estudiado en Francia y en Alemania, los generales boeros y las infanterías dotadas con flamantes Mondragón, fueron literalmente pulverizadas por un ejército revolucionario que estaba al mando de Obregón, que era agricultor; de Pancho Villa que era cuatrero; de Emiliano Zapata, que era peón de campo; de Venustiano Carranza que era político, y no sé lo que haya sido en su vida real don Pablo González, pero tenía la pinta de un notario público en ejercicio. Éstos fueron, como quien dice, los padres de una nueva casta militar, cuya principal preocupación entre 1915 y 1930 fue la de autoaniquilarse. Obregón derrotó en Celaya a Pancho Villa, que todavía creía en las cargas de caballería: don Pablo González mandó asesinar a Emiliano Zapata; Venustiano Carranza murió acribillado en una choza, cuando iba en plena huida; nunca se ha sabido si por órdenes o con el beneplácito de Obregón, que, a su vez, murió de los siete tiros que le disparó un joven católico profesor de dibujo. Pancho Villa murió en una celada que le tendió un señor con el que tenía cuentas pendientes.

Y así continúa hasta comentar que en 1938, a pesar de las purgas, había más de doscientos generales en activo y con sus efectivos no podían formarse ni tres divisiones.

#### IV. *MATEN AL LEÓN*. CONCLUYE EL CICLO REVOLUCIONARIO Y COMIENZA LA VISIÓN GROTESCA

El autor recuerda que en el año 1968 le pidieron una adaptación de *El atentado* para el cine “que no nos fuera a prohibir la censura”; por esa razón inventa un país imaginario —la isla de Arepa en el Cari-

be— y cambia a los católicos por una burguesía temerosa de perder sus privilegios a manos de un gobierno populista:

Al hacer estos movimientos de adaptación decidí aprovechar una serie de elementos de la anécdota real que habían sido excluidos de *El atentado*, como son el intento que hizo el señor Vilchis de arrojar una bomba en el coche en que Obregón iba a los toros, y la trama maravillosa de enterrarle al Presidente electo un fistol envenenado durante el baile con que se conmemora el aniversario de la Batalla de Celaya —esa trama falló porque la presunta víctima no sacó a bailar a la señorita que iba dispuesta a matarlo—. <sup>7</sup>

El dictador es el Niño Héroe de la guerra de Independencia, el mariscal de campo Belaunzarán, quien en vez de ser afecto a la fiesta brava, como lo era Obregón, es adicto a las peleas de gallos y en un momento de rabia, al ver que su gallo ha perdido, “entra en el ruedo, coge el gallo muerto y, con un mordisco en el pescuezo, le arranca la cabeza. —Arriba Belaunzarán!— grita la plebe, al ver a su ídolo escupiendo el pescuezo y limpiándose la boca ensangrentada con el dorso de la mano”. <sup>8</sup>

El intercambio de dinero por muerte violenta, presente en las escenas de riñas de gallos, se repite en el clímax de la novela, el magnicidio, cuando el oscuro maestro de dibujo Pereira asesina al dictador durante un banquete. Esta escena resulta menos violenta que la anterior:

Pereira recibe [...] el billete [...] saca la pistola, la coloca casi verticalmente sobre la cabeza de Belaunzarán y cuidadosamente, como quien exprime un gotero y cuenta las gotas que salen, dispara los seis tiros que tiene adentro en el señor que acaba de darle la propina (p. 178).

<sup>7</sup> Jorge Iburgüengoitia, “Memorias de novelas”, en *Autopsias rápidas*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>8</sup> Jorge Iburgüengoitia, *Maten al león*, Joaquín Mortiz, México, 1975, p. 159.



Si en *Los relámpagos de agosto*, su novela de generales, el robo adquiriría mayor importancia semántica que la muerte, en oposición al tremendismo trágico de las novelas de la Revolución, en *Maten al león*, el asesinato, la tortura a los sospechosos o culpables de los atentados, adquieren un sitio preponderante y anticipan, como una vuelta de tuerca narrativa el germen de la visión grotesca.

Para el crítico alemán Wolfgang Kayser, el mundo grotesco es “radicalmente satírico con su alboroto de máscaras” y presupone un mundo distanciado,<sup>9</sup> como ocurre en la novela *Las muertas* (1977), novela ésta que, al igual que *Estas ruinas que ves*, ficcionalizan un suceso real ocurrido en San Francisco del Rincón en los años 1963 y 1964, conocido y explotado por la “nota roja” como el caso de las Poquianchis —que se convertirán en las hermanas Baladro—. Según el autor, a diferencia de la época de Obregón, que le “atrae y simpatiza”, el manejo periodístico del caso de las prostitutas asesinadas, el juicio y la “manera en que el público recibió y entendió la noticia, [le] producen repulsión”, confiesa Ibargüengoitia; por tal razón la perspectiva y el tono narrativo cambian.

Ya en la década de los sesenta aparecen cuestionamientos serios a la cultura nacionalista oficializada, por ejemplo la Generación de la Ruptura con pintores como Manuel Felguérez —amigo de la infancia de Ibargüengoitia— que se oponen a la escuela muralista mexicana; en literatura la generación del Medio Siglo, con nuevas temáticas, da por clausurado el ciclo de la novela de la Revolución y, aunque Carlos Fuentes publica *La muerte de Artemio Cruz* en la misma línea es la primera novela de Ibargüengoitia, *Los relámpagos de agosto*, y su última obra de teatro, *El atentado*, las que marcan una ruptura definitiva con el modelo canónico.

<sup>9</sup> Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, 1964, p. 227.

## CAPÍTULO 4



DE LA IRONÍA A LO GROTESCO.  
OTRO MODO DE NARRAR AMORES Y CRÍMENES\*

Sólo la risa puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo.

MIJAÍL BAJTÍN

Podemos decir del erotismo que es la apropiación de la vida hasta en la muerte.

GEORGES BATAILLE

En definitiva no hay más que libros de viaje o historias policiales. Se narra un viaje o se narra un crimen ¿que otra cosa se puede narrar?

RICARDO PIGLIA

I

En la introducción a la edición crítica de *El atentado y Los relámpagos de agosto* Juan Villoro afirma que Jorge Ibargüengoitia es un “desmitificador de tiempo completo” y que buscó los vínculos “entre la alcoba y el poder, los vapores de la cocina y el Palacio Nacional”.<sup>1</sup> Añade, “Leer a Ibargüengoitia significa compartir una zona íntima, donde los móviles de los sucesos son a un tiempo caseros y misteriosos: nada tan clandestino como la vida diaria”. El coordinador

\* Conferencia inaugural en el Primer Coloquio Nacional de Literatura Mexicana: Homenaje a Jorge Ibargüengoitia, Universidad de Guanajuato, 13 de noviembre 2003.

<sup>1</sup> Juan Villoro, “El diablo en el espejo”, en Jorge Ibargüengoitia, *El atentado y Los relámpagos de agosto*, edición crítica, Colección Archivos, México, 2002, p. XXIII.

de la edición Archivos asegura que “durante cerca de cuarenta años, Iburgüengoitia ha tenido lectores inteligentes y fervorosos que rara vez expresan su entusiasmo por escrito”.<sup>2</sup>

Entre los lectores “fervorosos” están muchos jóvenes, fenómeno que ocurre con pocos escritores, que lo leen por la única razón que el autor considera lícita para leer obras literarias: “el goce que producen”.<sup>3</sup> En nuestro caso harán treinta años que descubrimos la obra de Jorge Iburgüengoitia, en otra ciudad universitaria y conservadora, construida como Cuévano, en un pozo rodeado por montañas: Córdoba, bautizada primero como de la Nueva Andalucía, y luego, irónicamente, como La Docta, por el exceso de abogados y teólogos egresados de sus claustros barrocos. Sin lugar a dudas, la frecuentaron “Los Siete Sabios de Grecia” que, al igual que los de Cuévano, no fueron sabios y menos griegos. Pero eso habrá ocurrido antes de la Reforma Universitaria de 1918, que desplazó de la cátedra a las viejas familias oligárquicas y antes también del “Cordobazo” de 1969, que convirtió a la vieja ciudad universitaria y fabril en el centro de la lucha antidictatorial en Argentina.

En cuanto a la afirmación de Villoro de que Iburgüengoitia cuenta con más lectores fervorosos que críticos atentos, recordaremos que, en 1996, el Congreso del Estado de Guanajuato publicó un libro titulado *Iburgüengoitia a contrareloj* [sic] que incluye un conjunto de ensayos de especialistas de su obra y de escritores cercanos al autor; así como el “Primer coloquio de literatura mexicana”, celebrado en la Universidad de Guanajuato en homenaje a este gran escritor, a 75 años de su nacimiento y a 20 años de su muerte, demuestran lo contrario.

En este artículo voy a referirme a los rasgos de erotismo y de criminalidad en tres de sus novelas: *Estas ruinas que ves* (1975), *Dos*

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. XXXIII.

<sup>3</sup> Jorge Iburgüengoitia, “Apuntes para una teoría literaria”, en *Autopsias rápidas*, selección de Guillermo Sheridan, Vuelta, México, 1988, p. 27.

*crímenes* (1979) y *Las muertas* (1977), para exponer algunos cambios que se producen en su visión del mundo y en su escritura cuando concibe textos con ambientes cercanos a su experiencia vivencial, con matices autobiográficos y cuando imagina los móviles criminales de un mundo que le es ajeno y al que accede a través de los testimonios judiciales y periodísticos. Es por tal razón que el tono predominantemente irónico y gozoso se transforma en sombrío y grotesco, sin abandonar las notas disfémicas y la crítica a prácticas corruptas.

Es así como abordaremos estas novelas como ejemplos de otro modo de narrar amores y crímenes.

## II

Las primeras referencias a Cuévano en la obra de Ibargüengoitia, aparecen en los capítulos XIII y XIV de su primera novela *Los relámpagos de agosto*, donde el general golpista José Guadalupe Arroyo recuerda en sus memorias que el día 7 de agosto (1929) estaban preparando el avance sobre Cuévano, cuando lo detiene el arribo de un avión de la fuerza aérea pilotado por “el héroe de la aviación”, Juan Paredes. Tras un confuso combate entre fuerzas de un mismo bando, los generales golpistas se apoderan de Cuévano, ciudad de cien mil habitantes, y del centro ferroviario que era “la llave de la Mesa Central”; fusilan a seis civiles “por diversos crímenes”, decomisan los víveres y los valores bancarios e imponen la Ley Marcial.

En “Breve relación de algunos de mis libros”, Jorge Ibargüengoitia afirma que sus dos primeras novelas derivan, en mayor o menor grado, del asesinato de Álvaro Obregón (1928), y la tercera y cuarta están relacionadas con otro acontecimiento real, el caso de las Poquiachis, ocurrido en San Francisco del Rincón en 1963 y 1964. También asegura que mientras la época de Obregón le atrae y simpatiza, en el otro caso “las causas políticas del suceso, la manera en que fue presentado por los medios de difusión, el juicio que se celebró

y la manera en que el público entendió y recibió la noticia [de las muertes de las prostitutas] me producen repulsión” (p. 75).

Luego recuerda, en el mismo artículo, que a fines de 1964 realizó una investigación desordenada sobre el caso y escribió unas cien páginas que no eran “ni reportaje ni ensayo ni novela”, y que no le sirvió para nada. En 1970 vuelve a ocuparse del tema; según el autor “trabajar en esa época [...] consistió en sentarme en el escritorio frente a una hoja en blanco y luego acostarme en el diván a esperar que se me ocurriera una idea”. Con ese método escribe unas ciento cincuenta páginas que luego tira a la basura. Ese *marasmo* —son sus propias palabras— le fue creando una especie de nostalgia del aspecto más o menos culto de la provincia que culmina en una descripción de Cuévano que pasará a conformar el primer capítulo de una novela en la que las Poquianchis —o las Baladro— no tienen más que una aparición marginal.

El autor recuerda el proceso de creación de *Estas ruinas que ves* del siguiente modo: “al tratar de evocar una ciudad conocida y real, construí en mi mente —y también en el libro— otra que es imaginaria, parecida y autosuficiente. Al poblar esta ciudad inexistente la llené de personajes imaginarios; excepto dos, secundarios” (p. 76). Estos son la pareja *snob* de los Pórtico, antiguos amigos caricaturizados y Sebastián Montaña, inspirado en un hombre del que oyó hablar mucho y apenas conoció.

Sin embargo, como el narrador protagonista es un profesor de literatura y tiene rasgos cercanos al autor, la novela fue leída en Guanajuato y en México como lo que no es, según el autor; o sea, como “una novela en clave”. Esta aseveración es cierta, pues me consta que hace veinte años atrás, cuando vine a dar una charla en esta Universidad, alguien me señaló al supuesto autor del *Opúsculo cuevenense* o sea, Isidro Malagón.

A mi parecer, Cuévano es más cercana a la Vetusta de Leopoldo Alas que a la mítica Comala, al Macondo tropical o a la Santa María rioplatense. No olvidemos que Ibargüengoitia escribió un prólogo

para *La Regenta*, por encargo de la editorial Porrúa. Allí defiende con entusiasmo la novela de Clarín y escribe:

Vetusta es un microcosmos que el lector hispanoamericano del último tercio del siglo xx reconoce con estremecimiento. La inmovilidad provinciana, la frivolidad de las cuestiones políticas, el donjuanismo, las pretensiones espirituales, la admiración desbocada hacia lo elegante, la preocupación por la honra y la tendencia a entrometerse en las vidas ajenas son factores que aquejan a nuestra sociedad hasta la fecha.<sup>4</sup>

En entrevista personal me aseguró que había quedado muy impresionado con la relectura de *La Regenta* y esto influyó en la novela que por entonces estaba escribiendo. Existen, en efecto, claras equivalencias entre el Oviedo-Vetusta del escritor español con el Guanajuato-Cuévano del mexicano, pero también diferencias entre la novela decimonónica y la del siglo xx. En *Estas ruinas que ves* desaparece el poder eclesiástico, los personajes femeninos no se debaten en la desesperación culposa de Ana Ozores ni los amantes en “la pesadez de vivir”.<sup>5</sup> Podemos afirmar que en esta novela, como en *Dos crímenes*, están presentes tres de las características que Ítalo Calvino proponía para el próximo milenio —que ya transitamos—: levedad, rapidez y visibilidad.

### III

En otro artículo del autor, titulado precisamente “Estas ruinas que ves”, comenta que cuando ganó el Premio Internacional Novela

<sup>4</sup> Prólogo a *La Regenta*, Porrúa, México, 1977 (“Sepan cuantos...”, núm. 225), p. XVI.

<sup>5</sup> Ítalo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. de Aurora Bernárdez, Siruela, Madrid, 1995.



México, una amiga le transmitió la opinión de uno de los jurados quien dijo que era “una novela muy hecha”. Otro hizo un comentario muy citado: “es una novela escrita por un Balzac con sentido del humor” —o “sonriente” o “de provincia”— según las diferentes transcripciones—. <sup>6</sup> Estos comentarios no lo dejan satisfecho porque él preferiría que alguien le dijera que leyó la novela con gusto, como él la escribió.

También repite lo que ha afirmado en varias entrevistas, que él escribe los libros que le gustaría leer y que no existen. En el caso de *Estas ruinas...* el germen de la novela está en la imagen de una mujer joven que entra en un parque sombrío y se sienta en una banca a leer las cartas escritas por un hombre ausente. Una niña que la acompaña canta canciones pasadas de moda, como “Un viejo amor”. Ibargüengoitia afirma que esa imagen surge de algo que le contó su madre, quien es la mujer joven, la niña es su tía y el autor de las cartas, su padre. Sin embargo en la novela no están presentes estos personajes, pero esa imagen evoca en su memoria otros recuerdos y conversaciones casi olvidadas. “A partir de esta pequeña base y por medio de puras palabras se pone uno a construir, un poco como rompecabezas o castillo de dados, un pequeño mundo que resulte habitable para un desconocido —el lector [o la lectora]— durante las dos horas y media que le dedique a la novela. Se trata de construir una ciudad, con su historia, su situación geográfica, sus costumbres locales”. <sup>7</sup> Se trata, también, de que el lector/lectora no se pierda y que cuando oiga una conversación sepa quién está hablando.

La tercera novela de Ibargüengoitia deja atrás el mundo de los generales y los dictadores y vuelve a los personajes y al tono de los cuentos de *La ley de Herodes*; pero en un escenario de provincia. La novela está estructurada con dos narradores: el autor del *Opúsculo Cuevoenense*, Isidro Malagón, responsable de la introducción y los

<sup>6</sup> Jorge Ibargüengoitia, “Estas ruinas que ves”, en *Autopsias rápidas*, pp. 89-91.

<sup>7</sup> “Jorge Ibargüengoitia: la vida en broma”, p. 91.

tres apéndices y el narrador protagonista, Paco Aldebarán, que cita al primero en esta especie de “memorias de un seductor” que abarcan quince capítulos, para introducir ciertos personajes excéntricos y costumbres conservadoras de Cuévano.

Si desde el punto de vista narrativo son dos los puntos de vista sobre los que se construye la historia o diégesis, en la misma se suceden dos triángulos amorosos, con una mujer casada o una soltera en el vértice y el protagonista compitiendo con los poseedores “legítimos” de ese “oscuro objeto del deseo”: el marido de Sarita, Enrique Espinoza, y el novio de Gloria, Raymundo Rocafuerte. Esta triangulación se refuerza con “la película inmoral” que se exhibe en el cine de Cuévano, para escándalo de muchas de las “cabezas bien pensantes” pueblerinas —como diría Elena Garro—. Se trata, aunque no se le nombre, de *Jules et Jim* de Truffaut, representante del llamado “nuevo cine francés” de los sesenta y que narra un adulterio aceptado por los dos amigos que dan título al filme.

Gustavo García afirma que las historias que incluye Ibargüengoitia en *La ley de Herodes* pueden leerse como versiones no paródicas pero sí antitrágicas —en cuanto a amores y desamores— de cuentos de otros escritores de su misma generación, como Carlos Fuentes y Juan García Ponce.<sup>8</sup> En efecto, encontramos en los relatos de tema erótico de Jorge Ibargüengoitia una vitalidad y alegría que se alejan de las perversiones y las complicaciones sentimentales de la mayoría de los narradores de la Generación del Medio Siglo.

Con relación a las mujeres “ajenas” a las que aspira el “sujeto deseante”, que protagoniza los cuentos de “La mujer que no” y “La vela perpetua”, se produce un cambio en la novela hacia la satisfacción del deseo y la clausura del sentimiento de culpa que empujaban al protagonista múltiple y singular de los cuentos a recitar letanías sobre el sexo o a asistir a ejercicios espirituales. El narrador protago-

<sup>8</sup> Gustavo García, “Prólogo”, en *Los relámpagos de agosto y La ley de Herodes*, Promociones Editoriales Mexicanas, México, 1979, pp. VII-XIX.

nista de *Estas ruinas que ves* tiene un trabajo estable —profesor de Literatura en la Universidad—, vive en un hotel solo y no con su madre y tías en una casa hipotecada, como los personajes llamados Jorge o Ibargüengoitia de *La ley de Herodes*. Tampoco tiene deudas y puede darse el lujo de prestar dinero a ciertos amigos abusivos como Espinoza, aunque a veces se cobre acostándose con la mujer de éste.

Las ocupaciones efectivas de Paco Aldebarán son: 1) las peripecias eróticas, 2) la fraternidad masculina del café y la cantina y 3) el proyecto de escribir un libro sobre un caso judicial de repercusión sensacionalista.

A lo largo de todas las peripecias amorosas es constante la referencia al dinero y a enigmas por resolver, convirtiéndose el binomio *eros*-enigma en una de las bases argumentales de la novela. El caso de Gloria se presenta como un misterio que sólo admite una solución previsible: la enfermedad del corazón que provocará su muerte en el primer orgasmo no existe. En forma inexplicable, Aldebarán cree lo inventado por Malagón, a pesar de que el relato aporta datos que lo desacreditan. El texto se conforma por una pregunta y su respuesta, un enigma y su desciframiento, en una dinámica de la espera cuya función es, al decir de Barthes, “retrasar el flujo del discurso” y, al mismo tiempo, posponer el final o muerte del relato a través de procedimientos como el engaño, el equívoco y las respuestas parciales y diferidas.

La “visibilidad” sobre la que escribió Calvino está presente en los cuerpos velados y develados en la escritura. La exhibición de Sarita y de Gloria ante los ojos del narrador protagonista, desde el primer capítulo, marcarán los senderos diversos por los que se encaminará la conquista.

En el carro Pullman General Zaragoza en que traslada a los personajes de México a Cuévano se produce el encuentro de Paco Aldebarán con el matrimonio Espinoza y con el sujeto que nombrará como el “joven de porvenir”, el ingeniero Rocafuerte. Sarita está en la cama alta del compartimiento y el marido abajo; se sonríen por

cortesía y el narrador anota que: “tenía los ojos negros, los dientes blancos y los muslos bien hechos”.<sup>9</sup> En el final del viaje ya los hombres saben que serán colegas en la Universidad —Espinoza en Filosofía y Aldebarán en Literatura— y otra vez se describe a Sarita que continúa sin hablar:

Era prieta pálida, sin más maquillaje que las rayas negras que se había pintado alrededor de los ojos. Tenía buenas piernas, metidas en medias negras. El vestido era color ala de mosca. Me daba la impresión de que si hubiera abierto la boca, yo hubiera podido ver un paladar negro, como el de los perros de raza. No hablaba, nomás me miraba con unos ojotes como espantados. Había en ella algo ligeramente funerario y muy sensual (p. 32).

Además de dormir en la cama superior, Sarita también carga la maleta. El narrador comparte, generosamente, el taxi con la pareja y los deja en la casa que más tarde será el escenario de sus amores adúlteros.

En cuanto a Gloria, Paco la descubre al llegar al Hotel Padilla y mirar hacia la casa de enfrente, de los Revirado. “Allí vi algo que nunca antes había visto. En un balcón del piso superior estaba una joven apoyada en el barandal. Abrí la ventana y oí su risa clara. Dijo algo, pero no pude distinguir las palabras” (p. 34). Gloria Revirado, como una moderna Julieta, desde el balcón, está saludando a su novio, el “joven de porvenir”, mientras éste le habla desde la calle. El narrador, su futuro profesor y enamorado, comenta de este primer encuentro: “Me gustaba verla en el balcón, me gustaba oírla reír” (*ibidem*).

El *voyeurismo* masculino se multiplica en los capítulos titulados “La noche blanca” y “Día de campo”. En el primero, el grupo de

<sup>9</sup> Jorge Ibarguengoitia, *Estas ruinas que ves*, México, Organización Editorial Novaro, 1975, p. 27. En adelante se hará referencia a esta edición anotando dentro del texto el número de páginas.

amigos colabora con el remozamiento de la cantina “El Gran Cañón del Colorado”, de la cual son clientes habituales, pintando un mural colectivo, a manera trasnochada entre el *cadáver exquisito* y la escuela del muralismo mexicano. En esa ocasión el narrador debe resolver el enigma de por qué don Leandro, Sebastián Montaña y Carlitos Mendieta están leyendo con tanto detenimiento el periódico local *El Sol de Abajo*. En realidad, la hermandad masculina está absorta en cómo Sarita ayuda a Espinoza en su pintura:

Sarita se inclinó a recoger la bomba que le pedían, que estaba en el piso. La bata era amplia pero corta. Al inclinarse Sarita quedó a descubierto que debajo de la bata no había ropa, no había nada más que Sarita. Por un instante me quedé mirando con incredulidad aquellas dos nalguitas bronceadas. Después, Sarita se enderezó, yo tomé la sección de deportes y me senté a leer con los otros tres el periódico (p. 134).

El excluido del espectáculo, además del marido, será Malagón, eterno admirador de Sarita. En el siguiente capítulo citado, “Día de campo”, el grupo de amigos visita “los jardines del señor Cruchet”, donde según Malagón fueron “desfloradas más de treinta mil mujeres cuevenenses”, “sólo con datos de 1920 a la fecha”; luego, un aguacero los obliga a refugiarse en el kiosco donde se encuentran con Gloria y Rocafuerte.

Gloria, empapada, se veía más guapa que nunca. Estaba jadeante, tenía las mejillas sonrosadas [...] Era bellísima. Noté, con cierto sobresalto, que con el agua su camisa amarillo paja se había vuelto transparente y el brassiere también. Rocafuerte se dio cuenta de lo mismo y se empeñó en cubrirla, so pretexto de que iba a resfriarse, con su chamarra de cuero. Gloria no quiso taparse (p. 214).

El narrador deja constancia de que Gloria se veía muy contenta a pesar de la lluvia y del posible resfriado, y también, con un tono que

denota celos, escribe: “Las miradas libidinosas de mis compañeros estaban pegadas en su camisa. Ella, afortunadamente, se sentó en el último escalón, a ver llover, y nos dio la espalda” (p. 215).

Cuando Paco lleva el dinero a Sarita para organizar una comida para festejar que su marido ganó la lotería, ésta lo recibe en bata y con “rizadores”, diciéndole “No me mire, no me mire”, pero él la persigue por toda la casa y finalizan, no en la cama, sino en los mosaicos del baño. La descripción del seductor sobre el cuerpo desnudo de la mujer es el siguiente: “Era morena, redonda, tersa y tenía el pelambre negro, espeso y bien definido” (p. 154).

El cuerpo masculino no se exhibe del mismo modo, aunque en la ciudad se aparece a las mujeres, en calles oscuras, “un encuerado”, que según chismes que repite el Dr. Revirado se trata de Malagón; el mismo que gana en la cantina la cajita de metal con fotografías pornográficas que les lanza un borracho y con la cual, capítulos más adelante, pretende conquistar a Sarita y sólo consigue la indignación de Espinoza y un tobillo luxado.

El sociólogo Francesco Alberoni, en su libro *El erotismo*, analiza el fenómeno de la “novela rosa” como femenino y a la pornografía como masculino.<sup>10</sup> Desde la misma perspectiva androcéntrica propone una preferencia profunda “por lo continuo” en la mujer —como resultado de la fusión con el cuerpo de la madre— y por “lo discontinuo” en lo masculino. También propone la preminencia de lo táctil en la mujer sobre la mirada masculina, mirada que se relaciona con el *voyeurismo* tan marcado en esta novela, como en *Dos crímenes*.

Pero hay otro rasgo que subraya en estas narraciones la dominante perspectiva erótica y es: el voluntario no apasionamiento. Cuando se despide de Sarita, el narrador siente una vaga inquietud y el temor de que el encuentro gozoso desembocara en “un enredo”. “Crucé la calle pidiéndole a Dios no haber despertado una pasión avasalladora” (p. 158). Quizás, porque como asegura Barthes en *Fragments de un*

<sup>10</sup> Francesco Alberoni, *El erotismo* (1986), Gedisa, México, 1991.

*discurso amoroso*, “la carga moral, decidida por la sociedad para todas las transgresiones, golpea todavía hoy más la pasión que el sexo”.<sup>11</sup>

#### IV

*Dos crímenes* fue escrita a manera de divertimento para aliviar al autor de la tensión que le provocara la investigación y escritura de *Las muertas*. Iburgüengoitia había manifestado su interés por las novelas de aventuras o el género del *thriller* en un artículo titulado “Homenaje a James Bond”<sup>12</sup> y en la reseña a *La cabeza de la Hidra* de Carlos Fuentes, en la revista *Vuelta*.<sup>13</sup> La definición que da del género o subgénero es “una obra novelística o dramática ideada para mantener el interés [del público] por medio de la abundancia de la intriga, de la aventura o del suspenso”<sup>14</sup> y cita como sus representantes más destacados a Chandler y Le Carré. En sus reflexiones sobre James Bond propone como diferencia entre una novela normal y una novela de espionaje que “la primera es, o pretende ser, un organismo viviente, mientras que la segunda es, y sabe que es, un mecanismo”. El novelista serio, según nuestro autor, “está presentando una imagen del mundo como él lo ve, mientras que el escritor de *thrillers* está construyendo algo que parece vida, cuando en realidad es una serie de situaciones interesantes que ocurren a un personaje imaginario que es todo lo que la mayoría de la gente quisiera ser y no es. Según esta definición podemos decir que *Dos crímenes* es una novela seria que se construye con elementos propios de la novela policial —más de corte clásico que de novela “negra” y de aventuras, pero puede leerse desde otras perspectivas críticas, por ejemplo, la de la novela

<sup>11</sup> Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, México, 1983, p. 194.

<sup>12</sup> *Autopsias rápidas*, p. 34.

<sup>13</sup> *Vuelta* (México), núm. 20 (1978), pp. 28-30.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

política que en la década de los setenta desplaza las experimentaciones formales de grandes novelas vinculadas con el mal llamado *boom*. Sobre este fenómeno de la literatura latinoamericana de los sesenta, Jorge Ibargüengoitia escribe un artículo en *Excelsior*, en julio de 1973, subtítulo “Recuerdos mitológicos”, donde nombra a los escritores consagrados que por entonces viven en Europa y finaliza con su opinión sobre el libro de José Donoso —*Historia personal del boom*—1987— que lo coloca formando parte del grueso del *boom*, entre Augusto Monterroso y “otros que se le escapan”, con la siguiente afirmación: “que si *boom* quiere decir auge, no me siento en auge; si es mafia, no pertenezco a ella y si es una explosión no sé a qué se refiere”.<sup>15</sup>

*Dos crímenes* comienza así: “La historia que voy a contar comienza una noche en que la policía violó la Constitución”.<sup>16</sup> A continuación narra en primera persona, la fiesta organizada por el quinto aniversario, no de la boda sino de la fecha en que la Chamuca “se me entregó en uno de los restiradores del taller de dibujo del departamento de Planeación”.<sup>17</sup> Los asistentes y sus anfitriones, salvo los dos sujetos que llegarán sin ser invitados y provocan la serie de catástrofes que precipita la huida de la pareja protagonista, pertenecen a modelos propios de los años setenta: ropa y gustos folclóricos, lecturas marxistas y cierta fraternidad bohemia. Comen tamal de cazuela en platos de Tzinzunzan y beben cubas libres y vodka ruso. La foto del Che preside la reunión y se habla de La Habana y Moscú. Chamuca, vestida de huipil, canta acompañada con la guitarra canciones como “Patrulla Guajira” y “Retrato del guerrillero Carlos Macías”.

Desde ese primer capítulo, junto a la presencia de lo político y la alusión erótica, se nombra una prenda que será fundamental en la

<sup>15</sup> Jorge Ibargüengoitia, “Novelas platicadas”, en *Ideas en venta*, Joaquín Mortiz, México, 1997, p. 80.

<sup>16</sup> *Dos crímenes*, op. cit., p. 1.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 7.



trama: el jorongo de Santa Marta que reciben como regalo, y la referencia a una playa y a un hotel del puerto de Ticumán, hacia donde, finalmente, la pareja viajará y serán apresados, después del periplo en la provincia y los dos crímenes cometidos en Muérdago.

Dos son los intentos de asesinato de los que se salva el protagonista, Marcos González, alias el Negro, como dos son los narradores y los puntos de vista de esta historia y dos los objetos que se convertirán en fatídicos a lo largo del relato: el citado jorongo y el frasco de “agua zafia”, con el que curan y luego matan por equivocación, al tío hacendado y rico, Ramón Tarragona, a quien su sobrino político, el Negro, va a proponerle un negocio de minas, que realmente es un fraude, para conseguir dinero y de ese modo reunirse con su pareja, la Chamuca, refugiada a su vez en Jerez y escabullirse de la persecución policial por una acusación de terrorismo, también falsa. Podemos decir, con José Ingenieros, que los límites de la simulación son la locura y el delito.<sup>18</sup>

Uno de los no invitados es un tal Pancho que llega a la fiesta acompañando a Ifigenia Trejo, porque él quería conocerlos. Su presencia enfría el cálido ambiente de camaradería amistosa y política. El sujeto dice trabajar en la Procuraduría y desentona, claramente, con el grupo de amigos: “tenía un diente de oro, papada, traje, corbata y camisa” (p. 8) y habla mal de la Unión Soviética. El Manotas, que usa bigotes de zapatista, le trata de explicar al intruso, “con paciencia infinita, lo difícil que es erradicar del hombre el instinto pequeño-burgués” (p. 9). La otra visita inesperada, que precipitará el desastre es la de Evodio Alcocer, a quien le molesta la presencia de los demás y solicita pasar allí la noche. Además, es el causante, antes de ser aprehendido en la mañana siguiente por la policía, de que la Chamuca se niegue a hacer el amor con Marcos por temor a ser escuchados por el huésped. Evodio, a quien el narrador le reconoce ser “un activista

<sup>18</sup> Cf. Josefina Ludmer, *El cuerpo del delito. Un manual*, Perfil, Buenos Aires, 1999, p. 389.

de corazón”, no pertenecía al grupo de ellos, calificado como de “socialistas serios”.

A la mañana siguiente, cuando la pareja se marcha a su trabajo leen en *La Prensa*, mientras desayunan en una lonchería: “Cayó uno de los incendiarios de *El Globo*” y más tarde, llama a la oficina la portera del edificio, Estefanita, para avisarle que “vinieron cuatro del Gobierno a buscarlo. Preguntaron por usted y la señora... y se llevaron al señor que estaba en la sala, durmiendo en camiseta” (p. 17).

Si las mujeres que el “sujeto deseante”, joven y clasemediero, persigue en *La ley de Herodes* casadas o solteras, siempre son únicas y sucesivas; en *Estas ruinas...* se duplican: una casada y otra soltera; y en *Dos crímenes* aumentan a tres en relación con el protagonista que las desea: Chamuca, su pareja, Amalia, la prima casada con el gringo, y Lucero, la hija de ésta, que sería “sobrina” del Negro y que es soltera. Son mujeres de distintas edades y colores: la Chamuca presumiblemente es de la edad de Marcos, quien tiene 32 años, usa barba y botas argentinas. A través de la mirada del Negro, sabemos que su mujer tiene piernas largas y pezones demasiado oscuros que se traslucen de la camisa de algodón bordada que él le había pedido que no usara en público. También en el primer capítulo el protagonista trata de explicar lo que siente cuando ella canta: “En primer lugar me enorgullece que una mujer tan bella sea mía: es morena, tiene los ojos muy grandes, los labios carnosos, los dientes magníficos, de sus orejas cuelgan arracadas, su cuerpo podría ser el monumento a la raza” (p. 10).

Amalia, por su parte, tiene alrededor de 45 años y el pelo teñido de rubio. Tiene “formas espectaculares de guapa de tiempos del presidente López Mateos: nalgas en forma de pera, cinturita y los pechos levantados milagrosamente” (p. 36). Además, con la peculiar mirada disfémica del ironista, anota que la prima se depila las cejas pero tiene pelos negros en las piernas, a pesar de lo cual le parecen provocativas y que sus ojos son espléndidos pero miopes. Más adelante se refiere a “su figura azul fuerte, en forma de un ocho esbelto”

(p. 82) y, según su tío le hace notar, es la única persona en Muérdago que usa paraguas en tiempo de seca.

Lucero es unos diez años menor que Marcos, cuando la ve por primera vez piensa que la niña pálida se había convertido en una mujer muy bella. La observa oculto tras los geranios y la describe con discreción: “tenía el pelo castaño, los brazos dorados, apoyado en la cadera llevaba un traste lleno de maíz” (p. 30). Más adelante su tío le dice, cuando les sirve el cognac y el agua en el escritorio: esa muchacha “anda poniéndote las nalgas por delante” (p. 82). Cuando intenta seducirla en su cuarto —después de que ella lo ha besado— y no lo logra, constata que duerme con camiseta y calzones. Después de reflexionar que Lucero es una mujer llena de contradicciones y observar, cubierta por la sábana, “la pirámide blanca formada por [su] erección” (p. 83), piensa: “¿Que diría la Chamuca si me viera como estoy, por culpa de una mujer sin ideología? Para borrar la imagen reprobatoria de la Chamuca, evoqué el beso que me dio Lucero y el apretón que le di yo” (p. 83). Pero a la madrugada se atreve a entrar al cuarto de Amalia (el marido no duerme en la casa solariega) y en un tono irónico, que podemos atribuir al metanarrador o autor implícito, apunta: “No sé cómo me atreví, en una casa tan respetable como la de mi tío Ramón Tarragona, a salir al corredor encuerado” (p. 84). Ella dormía con camisón escotado y “un trapo amarrado a la cabeza para que no se le descompusiera el peinado” (p. 85). El recibimiento nocturno es muy diferente al de la hija y aunque murmura: “¡Ay Virgen Santísima! [...] ¡Estás loco! [...] ¡Piensa en mi reputación!” —termina exclamando— “¡Ay, qué maravilla!” y el seductor comenta, para cerrar la escena: “Después, afortunadamente, se calló” (pp. 85-86). Por la mañana siguiente ya no le parece Amalia tan ridícula y hace una reflexión general al respecto: “¡Que distintas se ven las mujeres cuando ha hecho uno el amor con ellas!” (p. 87). Sin embargo, cuando Chamuca había comenzado a cantar, al inicio de la historia, Marcos reconoce que además de bella es “un poco ridícula” porque “abre la boca, entrecierra los ojos y suelta alaridos de pasión ficticia” (pp. 10-11).

Cuando finalmente logra conquistar a Lucero sobre la mesa de dibujo instalada en el cuarto de los baúles, tampoco ella se salva de la mirada oblicua y burlona que en este caso incluye también al personaje masculino: “Todo salió tan bien que no me importó ni cuando el orgasmo la hizo juntar las piernas y estuvo a punto de estrangularme. Mugió igual que Amalia” (p. 118). Además, esta joven termina asesinando a su tío creyendo envenenar a su amante por despecho (cuando la Chamuca llega a Muérdago y se presenta como “la esposa” de Marcos); al final es asesinada por Jim Henry, su padre, porque llevaba puesto el jorongo de Santa Marta que el Negro le regalara en prenda de reconciliación. Puede proponerse que las dos novelas tratadas, *Estas ruinas que ves* y *Dos crímenes*, están protagonizadas por un seductor de origen provinciano, como una especie de crónicas de “amores ridículos”.

La resolución del enigma sobre la muerte de Ramón Tarragona y los motivos que llevaron a Lucero a cometerlo, están a cargo del segundo narrador, Pepe Lara, el boticario amigo desde la juventud de don Ramón, convertido en detective aficionado. Él es también el responsable de proveer la medicina —el agua zafia— al tío, con la prescripción del Dr. Canales. Lucero, encargada de suministrarla, altera las proporciones mezclándola en el cognac Martell que, supuestamente, tomaría su amante y no su tío, a quien le habían prohibido la bebida y los cigarros. El segundo narrador tiene a su cargo, también, completar los datos sobre la vida de Ramón Tarragona y el misterio de por qué tenía escondida en la caja fuerte, junto al mezcal prohibido, una fotografía dedicada a Estela, cuando su esposa se llamaba Leonor. La revelación del enigma introduce otra categoría de mujeres en la amplia galería de la novela y se vincula, intratextualmente con *Las muertas*, pues el Negro se entera de que su tía conoció al marido en un prostíbulo de Cuévano, la casa de la señora Aurora, que frecuentaban Ramón y Pepe de jóvenes —después de escuchar misa de once y jugar tenis en la casa de un médico con hijas casaderas— cuando estudiaban en la capital del estado de Plan de Abajo.

Luego, será también el boticario quien logre salvar al Negro de la cárcel sobornando a los policías con la parte de la herencia que le había tocado, tras firmar un acuerdo con sus primos Tarragona. Todas estas situaciones le hacen repetir al Negro, como copla popular con variantes, el resumen de su vida:

Nací en un rancho perdido, mi padre fue agrarista, me dicen el Negro, la única de mi familia que llegó a ser rica empezó siendo puta y con sólo echar una firma perdí catorce millones de pesos. Decir que estoy jodido es poco (p. 125).

Al final, liberado de la cárcel, cambia de estado —Mezcala—, de profesión —instalarán un restaurante típico—, pero no de mujer, porque vuelve a reunirse con la Chamuca.

## V

Con *Las muertas* (1977), su cuarta novela, Jorge Ibargüengoitia retoma la fuente documental o de testimonio (como fueron las memorias de los generales a los que parodia en *Los relámpagos de agosto*) pero ya no sobre la historia de México independiente o revolucionario, sino con un caso criminal que le producía “repulsión” según sus propias palabras: las Poquiachis. Un caso judicial que vincula al oscuro mundo de la prostitución con los no menos oscuros entretejidos de la corrupción del gobierno y la policía y, por último, un caso de la nota roja explotado en su tiempo por la prensa para exacerbar el morbo de un sector de lectores de periódicos que “pedían más muertas”.

En *Las muertas* la visión irónica dominante en las novelas con temática erótica se desplaza y transforma en una visión grotesca con rastros de humor negro. El germen de esta visión lo encontramos en el libro sobre los dictadores, *Maten al león* (1967). Esta novela comienza y termina con asesinatos políticos y el tono irónico con

que se narran atentados y muertes alterna con otro tipo de escenas violentas, por ejemplo, la de riña de gallos a la cual es afecto el dictador Belaunzarán, como lo era Álvaro Obregón a la fiesta brava, en la realidad histórica. En la descripción de las riñas de gallos se intensifica la violencia y crueldad de las escenas para anunciar la cercana muerte del dictador con la pérdida de su gallo favorito. En *Maten al león*, todo tipo de muerte violenta adquiere un sitio preponderante, anticipando la visión grotesca y la ruptura que, dentro de la escritura de Ibarguengoitia, supone una novela como *Las muertas*.

El narrador abandona la primera persona y los rasgos biográficos, y se transforma en anónimo y distanciado de los hechos; este nuevo tipo de narrador reúne y compagina diversas versiones sobre un caso de asesinato múltiple a partir de los testimonios de los acusados y los cómplices, de informes policiales, sentencias jurídicas y notas de prensa. Es el responsable de armar la “historia” como si fuera un rompecabezas.

En la novela, “las Baladro” aluden a las hermanas González Valenzuela de la realidad extratextual, quienes fueron popularizadas con el apodo de “las Poquianchis”. Estas mujeres, dueñas de prostíbulos en los estados de Jalisco y Guanajuato, estuvieron involucradas en la muerte de varias de sus pupilas a comienzo de los años sesenta. Dentro del universo narrativo de Ibarguengoitia el germen de *Las muertas* se encuentra, como ya lo hemos visto, en la novela anterior, *Estas ruinas que ves*.

La novela se inicia con una aclaración firmada con las iniciales del autor:

Algunos de los acontecimientos que aquí se narran son reales. Todos los personajes son imaginarios.

Jl

Como un mecanismo para subrayar el trabajo de la ficción el relato se inicia así: “Es posible imaginarlos” —y una y otra vez se

repetirá a lo largo de la diégesis—, “Podemos imaginar”. Los rastros del proyecto ensayístico que antecedió a la novela se notan en los seis “apéndices” que, a manera de fichas sobrantes, cierran el relato. Otras marcas similares son las referencias cruzadas que sirven para reconstruir el proceso de la investigación y para mantener el suspenso. Por ejemplo: “El inspector Teófilo Cueto, cuyo nombre aparece en el libro de Arcángela en el capítulo ‘entregas’ (ver *Anexo 5*)”.<sup>19</sup> El narrador transcribe algunos datos de los personajes del siguiente modo:

“(Blanca N., Ticomán, 1936 — Concepción de Ruiz, 1963)” (p. 96);  
o “Carácter de Blanca” (p. 99).

A continuación reconstruye las características físicas y psicológicas del personaje y las circunstancias que precipitaron su muerte.

Los personajes cumplen sus papeles de “buenos” y “malos” con cierto fatalismo; una y otra vez se arrepienten, tardíamente, de hechos u omisiones fundamentales, pero siempre “el destino tenía escrita otra historia para ellos” (p. 22). La mirada superior del narrador relativiza los papeles de victimarios réprobos y las víctimas inocentes porque subraya las fallas y omisiones de esta visión moralista. Incluso, algunos cómplices de un grupo pueden pasar a formar parte del otro deliberadamente:

El día en que agregaron esto a sus declaraciones las tres mujeres fueron sacadas de la celda y recibieron en adelante tratamiento de víctimas (p. 169).

Los personajes se mueven manejados por oscuros designios en un mundo cada vez más asfixiante y absurdo. El narrador no excusa sus errores y falacias sino las subraya, contribuyendo de este modo a los trazos duros y negros de gran parte de la novela. Como

<sup>19</sup> Jorge Ibargüengoitia, *Las muertas*, Joaquín Mortiz, México, 1977, p. 166.

es habitual en las obras de Ibargüengoitia, tanto las de temática histórica como las de recreación erótica y sobre todo en ésta de carácter testimonial y de denuncia, se desechan las falsas idealizaciones y el tono admonitorio. Es justamente por ese rechazo moralista que en diversas ocasiones el autor se opuso a ser catalogado como escritor satírico. Al relativizarse en *Las muertas* las culpas y las virtudes de los personajes, se acentúa la ambigüedad de “los casos” y el texto se aleja de cualquier maniqueísmo reduccionista.

Vista en conjunto, la novela presenta una serie de huecos, cabos sueltos y omisiones voluntarias que conforman a primera vista un texto inacabado o imperfecto. Sin embargo estos supuestos “defectos” son coherentes con la información documental que alimenta al texto, con la historia narrada y con el tono elegido para presentar los hechos. En una lectura más detenida se percibe su unidad latente, su estructura armónica construida sobre dos núcleos narrativos que sirven de catalizadores del relato —como en su primera novela *Los relámpagos de agosto*—. El primer núcleo tiene a Serafina Baladro como centro y como modelo de “victimaria”. Comienza con el ataque a la panadería de Simón Corona, por motivo de una venganza pasional. La “madrota” se vale de aliados, empleados y un arma que la relaciona también con la primera novela. La consecuencia no prevista de esta acción será la prisión de todos los participantes.

El segundo núcleo tiene a Blanca N. como paradigma de las víctimas (capítulos 10 y 12). El motivo es la codicia y el robo y el objeto catalizador son unos “dientes de oro” —en *Los relámpagos...* se trataba de un reloj de oro—; la consecuencia es la muerte de varias prostitutas, entre ellas una pareja de lesbianas y la propia Blanca.

Si en la narración de los hechos vinculados a las hermanas Baladro aún encontramos rasgos irónicos y burlones, por ejemplo, la afirmación de Serafina: “¿Qué culpa tengo de haber nacido apasionada?” (p. 160); pasión que cuidadosamente evitan los seductores de las dos novelas anteriores. En el segundo núcleo la visión irónica se fisura y surge lo grotesco “con su alboroto de máscaras” (Wolfgang



Kaiser) de un mundo distanciado que no nos permite orientarnos y nos parece absurdo.<sup>20</sup> El asfixiante ambiente creado por Ibargüengoitia en *Las muertas* se puebla de caricaturas de sombríos trazos expresionistas. El mundo cotidiano se nos revela de pronto incomprendible y horroroso; en este sentido *Las muertas* tiene puntos de contacto con los géneros de la novela gótica inglesa y la novela negra norteamericana. También puede relacionarse con algunas de las propuestas dramáticas de Bertolt Brecht para su “teatro épico”: destacar lo “natural” o “cotidiano”, que en el caso de *Las muertas* es el comercio y el ejercicio de la prostitución, como lo extraordinario para poner de manifiesto las leyes de causalidad y efecto. También el dramaturgo alemán se oponía al maniqueísmo romántico y defendía el relativismo porque para él la naturaleza humana era mutable. Desde su técnica del distanciamiento anticatártico afirmaba: “No hablemos en nombre de la moral sino de las víctimas”.<sup>21</sup>

Si el narrador puede rescatar, con cierto humor, las peripecias amorosas de Serafina Baladro y sus amantes, cambia de tono para presentar ciertas escenas relacionadas con la muerte de algunas prostitutas. Por ejemplo, la visión grotesca predomina en el relato de cómo algunas pupilas intentan curar a Blanca con remedios caseros de su mudez y parálisis, secuelas de un desafortunado aborto.

La receta dice:

Aplicar planchas bien calientes, en la manta humedecida, sobre el lado paralizado de la enferma, hasta que la manta adquiera un color café oscuro. Al principio pareció que la curación iba a tener éxito. La enferma no sólo gritó con más coherencia que la que había tenido para hablar en los últimos meses, sino que al serle aplicadas las planchas se

<sup>20</sup> Para este tema véase Wolfgang Kaiser, *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura* (1957), Buenos Aires, Nova, 1964.

<sup>21</sup> Bertolt Brecht, “El teatro épico”, en *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, p. 135.

notó que movía músculos que habían estado inmóviles hace mucho tiempo. Las que la curaban trataron de hacerla volver en sí dándole un poco de Coca-cola [...] Al retirar la manta del cuerpo de la enferma vieron, con sorpresa, que la piel se había quedado adherida a la tela (pp. 108-109).

El narrador omite en su detallada descripción del proceso todo matiz afectivo. Los datos más escuetos y objetivos se yuxtaponen para dar unidad y orden a un mundo que resulta absurdo y cotidiano al mismo tiempo. Lo grotesco surge de este choque y la escena narrada aparece ante el lector en toda su trivial crueldad.

En el grupo de las víctimas todas son variantes de un mismo modelo marginal: la prostituta. La única distinción posible es el destino que tienen dentro del relato: las que mueren antes de iniciarse la investigación o las que son liberadas después del juicio.

El nombre de Blanca es antifrástico: la pureza a la que remite el color designa a una “pecadora profesional”, que a su vez juega a ser todas y cada una de las prostitutas por su voluntario cambio de personalidad y de nombres. Pero la elección irónica del nombre tiene otras connotaciones en el texto. El narrador apunta:

Fue apartada de su familia con engaños, vendida y comprada, iniciada en la prostitución a los catorce años, y sin embargo, todo parece indicar que *fue feliz* (p. 99).<sup>22</sup>

Su muerte, ocasionada por la citada “cura” la convierte en una víctima paradigmática, pero para subrayar el lúdico manejo de los nombres puede citarse otro rasgo físico del personaje, proporcionado por un cliente fiel:

<sup>22</sup> Las cursivas son mías.

Según el *Libertino*, que la conoció con los dientes manchados, sin dientes —en los días entre que le quitaron unos y le pusieron los otros— y con los dientes de oro, no sabe decir cómo le gustaba más. El brillo dorado no hizo más que resaltar su belleza exótica: *Blanca era negra* (p. 101).

En *Las muertas* las mujeres se multiplican, pero a pesar de tratarse de profesionales del sexo, el erotismo desaparece. El seductor protagonista de cuentos y novelas anteriores queda reducido a la caricatura de un personaje incidental: el Libertino, que rinde declaración en el juicio. El juez del caso dictaminó una condena de treinta y cinco años de cárcel para Serafina y Arcángela Baladro y diversas penas a sus cómplices, por homicidio en primer grado, homicidio por irresponsabilidad, privación ilegal de la libertad, maltrato físico y moral y posesión ilegal de armas de fuego, entre otros cargos. En el epílogo el narrador responsable de armar y contar la historia, informa a sus lectores sobre la suerte de los presos y la esperanza de las Baladro de salir con vida de la cárcel, mientras tienen un negocio de refrescos y comida y son prestamistas. O sea, que la corrupción no concluye.

Para cerrar con esta lectura de *Las muertas* podemos citar de nuevo de *El cuerpo del delito* de Josefina Ludmer, lo siguiente: “La naturaleza del delito es más profunda [...] porque el delito, por su definición misma, es político; su acción, sus causas, su definición, hacen del delito un acto político”.<sup>23</sup>

Sólo nos resta agradecer a la Universidad de Guanajuato, a sus autoridades y a los organizadores del Primer Coloquio Nacional de Literatura Mexicana, dedicado a conmemorar los 75 años de nacimiento y 20 de muerte de Jorge Ibargüengoitia desde aquí su ciudad de la que él decía: “Guanajuato es mi punto de partida”; pero también: “A veces pienso que Guanajuato es puro recuerdo”.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Josefina Ludmer, *op. cit.*, p. 20.

<sup>24</sup> Margarita Villaseñor, “Conversaciones frente al mar de la presa”, en Jorge Ibargüengoitia, *El atentado y Los relámpagos de agosto*, ed. cit., p. 405.

Jorge Ibargüengoitia fue un escritor totalmente atípico dentro del panorama de la narrativa mexicana de la segunda mitad del siglo xx, quien se atrevió no sólo a desmitificar a la Revolución mexicana y a los héroes de la Independencia, desde una profunda y creativa fascinación por la Historia de México, sino que además supo narrar, de otro modo, amores y crímenes.



DE *MATEN AL LEÓN* A *LAS MUERTAS*.  
LOS ESCENARIOS DE LO GROTESCO\*

En varias entrevistas concedidas, Jorge Ibargüengoitia (Guanajuato, 1928-Madrid, 1983) repetía: “¡Yo no soy un humorista!”; y tenía razón aunque en su última novela, *Los pasos de López* (1981) y en otros textos, aparezcan rasgos humorísticos. Jorge Ibargüengoitia fue básicamente un ironista y —como decía Federico Schelegel y aún no le han rebatido— “Con la ironía no hay que bromear pues sus efectos pueden hacerse notar después de un tiempo increíblemente largo”.<sup>1</sup> Esta perdurabilidad del efecto irónico puede constatarse con la relectura de la primera novela de Ibargüengoitia: *Los relámpagos de agosto* (1964), donde la parodia al género de las memorias castrenses y la versión desacralizante del periodo posrevolucionario mexicano sigue vigente y resuelta además, la única novela antisolemne y divertida del ciclo narrativo sobre la Revolución mexicana. Sin embargo, en esta ocasión no me referiré a la ironía sino a lo grotesco en la narrativa de Jorge Ibargüengoitia.

La segunda novela, *Maten al león* (1967), comienza y acaba con asesinatos políticos que tienen como modelo extratextual al asesinato del Presidente electo Álvaro Obregón, ocurrido en 1928, y la serie de atentados previos, que en la novela son relatados con tono irónico y técnica de comedia de enredos. Pero junto a esta línea que continúa la iniciada en *Los relámpagos de agosto*, se detecta un

\* Este trabajo fue leído en el xxvii Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, realizado en la ciudad de México en agosto de 1988, bajo el título: “Jorge Ibargüengoitia: De la ironía a lo grotesco”. Se publicó en *Signos. Anuario de Humanidades*, UAM-Iztapalapa, 1989, pp. 153-159.

<sup>1</sup> Citado por Beda Allemann, en “De l’ironie en tant principe litteraire”, *Poetique*, núm. 36 (1978), pp. 385-389.

cambio de perspectiva. Cuando el dictador Belaunzarán regresa del velorio del candidato opositor (a quien mandó a matar) va a una riña de gallos; allí desaparecen los elementos risueños que suelen acompañar a la mirada irónica para acentuarse, a manera de aguafuerte, los de mayor crudeza: “El gallo de Belaunzarán degüella al otro, que se convierte en *un chorro de sangre y un montón de plumas*” (p. 12).<sup>2</sup> En la siguiente riña se intensifica la violencia que anticipa la muerte del dictador con la pérdida de su gallo favorito. Belaunzarán tiene “mala suerte” y pierde; entonces se enfurece “entra en el ruedo, coge el gallo muerto, y, *con un mordisco en el pescuezo, le arranca la cabeza*. —¡Arriba Belaunzarán!— grita la plebe, al ver a su ídolo escupiendo el pescuezo y limpiándose la boca ensangrentada con el dorso de la mano” (p. 159). A pesar de que el narrador mantiene el sitial superior propio del ironista, el distanciamiento se acentúa y se produce una especie de “vuelta de tuerca” hacia lo grotesco.

También otros matices del amplio espectro de lo cómico —opuesto estéticamente a lo trágico— están presentes tanto en esta novela como en otra posterior sobre el mundo de la prostitución. Con relación a la mezcla de tonos recordemos al crítico alemán K. H. Strobl, iniciador de una colección intitulada *El libro macabro* (1913), quien sostiene que el buen humor y el estremecimiento son hijos mellizos de la madre Fantasía y se refiere despectivamente a quienes sostienen que éstos no se conllevan.<sup>3</sup>

El comentario es pertinente frente a la cuarta novela de Ibargüengoitia, *Las muertas* (1977), cuyo material documental no está ya tomado de la historiografía nacional sino de la “página roja” del periódico; se trata del caso de “Las Poquianchis”, apodo de unas hermanas que regenteaban prostíbulos en los estados de Jalisco y Gua-

<sup>2</sup> Las citas de *Maten al león* pertenecen a la 3ra. ed., Joaquín Mortiz, México, 1975.

<sup>3</sup> Citado por Wolfgang Kayser en *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, 1964, p. 167.

najuato y se vieron involucradas en la muerte de una serie de pupilas a comienzos de los años sesenta.

La novela tiene una aclaración firmada con las iniciales del autor: “Algunos acontecimientos que aquí se narran son reales. Todos los personajes son imaginarios.”

El narrador anónimo de *Las muertas* será intratextualmente,<sup>4</sup> el narrador protagonista de la novela anterior: *Estas ruinas que ves* (1975).<sup>5</sup> Este narrador distanciado afectiva y temporalmente de los hechos, reúne y compagina diversas versiones sobre el caso de asesinato múltiple a partir de los testimonios de acusados y víctimas; informes, sentencias y notas de prensa. Con este “material” arma la “historia” como si fuera un rompecabezas.

La mirada superior del narrador relativiza los papeles de “buenos” y “malos”, descalificando una postura maniquea y señalando el relativismo de éstos en una sociedad corrupta. Incluso los cómplices de un grupo pueden pasar a formar parte del otro:

El día en que agregaron esto a sus declaraciones las tres mujeres fueron sacadas de la celda y recibieron en adelante tratamiento de víctimas (p. 166).<sup>6</sup>

El narrador, aunque presenta a los personajes como marionetas manejadas por oscuros designios, no exculpa sus errores y falacias,

<sup>4</sup> Utilizo el término “intratextualidad” como el diálogo que se establece entre las obras de un mismo autor.

<sup>5</sup> “Decidí escribir un libro sobre las Baladro, las madrotas asesinas que habían sido juzgadas en Pedrones y condenadas a treinta y cinco años de cárcel, y con la ayuda de Justine, que había seguido el caso con atención y tenía los recortes, empecé a recopilar el material necesario: las fotos de las putas, las declaraciones del defensor de oficio...” (*Estas ruinas que ves*, Novaro, México, 1979, p. 183).

<sup>6</sup> Esta cita y las subsiguientes pertenecen a la primera edición de *Las muertas*, Joaquín Mortiz, México, 1977.



sino que los subraya acentuando así la ambigüedad de estos casos policiales.

El análisis de *Las muertas* puede organizarse en torno a dos núcleos narrativos que tienen como centro a Serafina Baladro, modelo de los victimarios, y Blanca N., paradigma de las víctimas, respectivamente. Estos núcleos se construyen en torno de ciertas escenas detonadoras dentro de la “historia” o diégesis y tienen como centro un *objeto*: el *arma militar* que utiliza Serafina para el atentado del primer capítulo y los *dientes de oro* de Blanca que provoca envidias y muertes.

En el primer núcleo narrativo, focalizado en las madrotas y su mundo, aún la ironía es dominante; en el segundo, centrado en la vida y muerte de las prostitutas, la visión irónica se fisura y surge lo grotesco como la percepción de un mundo distanciado y ajeno. Un mundo grotesco que —como dice Wolfgang Kayser en su estudio sobre este género— “es radicalmente satírico con su alboroto de máscaras”.<sup>7</sup> Por eso Blanca tiene varios nombres en el “Padrón Antivenéreo del Estado de Mezcala”, y a Juana Cornejo se le llama Calavera o Señorita Calaca. La rigidez de la máscara o la insensibilidad de la marioneta se acentúa con Blanca; de ella dice el narrador:

Fue apartada de su familia con engaños, vendida y comprada, iniciada en la prostitución a los catorce años y sin embargo, todo parece indicar que fue feliz (p. 99).

Lo grotesco —dice Elena Cicero— pretende demostrar lo absurdo de la vida, más sorprendentes cuando más realistas son los elementos del conjunto, “formas que aparecen comprimidas de manera yuxtapuesta y simultánea para intentar poner unidad y orden en un

<sup>7</sup> Dice Wolfgang Kayser en su libro que habría dos clases de grotesco que se desprenden del estudio realizado del arte gráfico: “el grotesco ‘fantástico’ con sus mundos oníricos radicalmente satírico con su alboroto de máscaras” (*op. cit.*, p. 227).

mundo sin coherencia”.<sup>8</sup> Estas afirmaciones pueden aplicarse también a Blanca y la historia de sus *dientes de oro*. Dice el narrador:

Según el Libertino, que la conoció con los dientes machados, sin dientes —en los días en que le quitaron unos y le pusieron otros— y con dientes de oro, no sabe decir cómo le gustaba más. El brillo dorado no hizo más que resaltar su belleza exótica: *Blanca era negra* (p. 101).

O sea que el humor no desaparece pero se une al desconcierto y también a un acertado manejo lúdico de ciertos datos. Leo Spitzer llama grotesco al estilo capaz de crear un mundo titubeante entre la realidad y la irrealidad y que “nos hace reír y estremecernos al mismo tiempo”.<sup>9</sup>

Si el narrador puede ser risueño al contar las peripecias amorosas de Serafina Baladro, quien acostumbra exclamar “¿Qué culpa tengo de haber nacido apasionada?”, cambia de tono cuando el mundo de las prostitutas irrumpe en la novela con sus tonos sombríos. Es entonces cuando el narrador de *Las muertas* presenta los acontecimientos y a los personajes de modo semejante al que Kayser señala para otros artistas que cultivan lo grotesco:

Pintan nuestro mundo cotidiano en proceso de distanciamiento, pero no con la finalidad de enseñar, de advertir o despertar compasión, sino justamente para exponer su carácter incomprensible, ridículo, desastroso, horroroso.<sup>10</sup>

La visión grotesca está plenamente expuesta en la narración de cómo tratan algunas pupilas de curar a Blanca de su mudez y parálisis, secuelas de un infortunado aborto. La receta de la curandera dice:

<sup>8</sup> Elena F. Lo Cicero, *Grotescos y absurdo en la Literatura italiana*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1976, p. 25.

<sup>9</sup> Citado por W. Kayser, *op. cit.*, p. 118.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 38

Aplicar planchas bien calientes, en la manta humedecida, sobre el lado paralizado de la enferma, hasta que la manta adquiera un color café oscuro.

El narrador transmite el testimonio de las que participaron en la “cura” que desemboca en la muerte de Blanca. Dice que primero reaccionó y “gritó con más coherencia”; se desmaya e intentan, inútilmente, hacerle beber Coca-cola. La Calavera —que oficia de curandera— duda en un momento si continuar o no, pero deciden seguir “hasta que la manta adquirió un color café oscuro”. El relato finaliza así:

Al retirar la manta del cuerpo de la enferma vieron, con sorpresa, que la piel había quedado adherida a la tela (pp. 108-109).

Nuevamente, el narrador omite, en su detallada descripción del proceso, toda compasión porque su finalidad —como se ha dicho— no es enseñar, advertir o despertar compasión. Los datos escuetos y objetivos están comprimidos y yuxtapuestos para dar unidad y orden a un mundo que resulta absurdo, espantoso y cotidiano al mismo tiempo. Lo grotesco, entonces, surge de este choque y del estremecimiento que produce en el lector. La escena se narra en toda su trivial crueldad.

Blanca, muda y parálitica, se convierte en un cuerpo petrificado, en una autómatas y su rostro en una máscara de dolor. En esta escena en particular lo grotesco se vincula estrechamente con el concepto de lo *siniestro*, que Freud analiza a partir de su etimología: en alemán siniestro es *Unheimlich* y puede verse como antónimo de *heimlich* y de *heimisch*, que significa lo familiar, lo íntimo, lo doméstico.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Cf. Sigmund Freud, “Lo siniestro”, en *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, t. III (34 ed.), pp. 1916-1938. En otras traducciones se le llama “lo ominoso”.

La domesticidad y el orden de las casas regenteadas por las hermanas Baladro se interrumpe con la inesperada “ley de Moralización del Plan de Abajo” que “prohíbe la prostitución y el lenocinio y hace delincuentes hasta a los que entregan refrescos en los burdeles” (p. 61). Es entonces cuando la vida de las hermanas Baladro y sus pupilas se convierten en clandestina, secreta, en el clausurado “Casino del Danzón”. Comienzan los actos de violencia y de “insubordinación”; se aplican castigos corporales y las peleas y venganzas se suceden. Un intento de homicidio cometido contra una de las cautivas resulta paradigmático: a una supuesta delatora intentan enterrarla viva en un excusado en desuso que había en el corral. El narrador comenta con sorna: “Su gordura la salvó” (p. 138).

Los dientes de oro de Blanca continúan provocando pasiones después de muerta la dueña y adquieren la “perversidad” que caracteriza a ciertos objetos del mundo grotesco. Se narra la lucha de dos “amigas del alma” —lesbianas— por esta herencia involuntaria. El narrador lo relata como si fuera un espectáculo silencioso, o una escena ritual: “Se mueven al mismo tiempo muy juntas, como si estuvieran bailando”. Se plantean diversos desenlaces pero acaban, por “mala suerte”, en el barandal flojo que no estaba en el proyecto original del salón. El distanciamiento y la ausencia de afectividad del relato se acentúa al describir cómo se precipitan, aún enlazadas, de cabeza al vacío: “Sus cráneos se estrellaron contra el cemento y se rompieron como huevos. En ese momento terminaron las dos sus vidas. Se llamaban Evelia y Feliza” (p. 122). Pero la escena, observada por trece mujeres silenciosas e imaginada por los lectores, tiene otra versión auditiva; el narrador describe cómo la oyeron las Baladro que estaban cruzando el boquete que unía el prostíbulo con la casa vecina:

...oyeron pasos, traspíés, pujidos. Arcángela estaba a punto de preguntar “¿qué pasa?” cuando oyó, primero un golpe sonoro —nalga contra barandal—, después un crujido —el barandal se desprende—, golpe

reverberante —barandal contra piso—, golpe seco —cabezas contra cemento— (p. 123).

Kayser afirma que la antípoda de lo grotesco no es lo bello, sino lo sublime y aquí la muerte surge desacraliza; trivial y siniestra al mismo tiempo. La escena está dramatizada y en este aspecto la novela se acerca a la experiencia del *teatro grotesco*<sup>12</sup> que dedica sus esfuerzos a la *tragicomedia* y al absurdo. Además lo cotidiano y familiar se torna ominoso y el tono irónico del narrador se transforma en grotesco.

Las notas sensacionalistas, actas policiales, sentencias jurídicas, conservan en la novela rastros del proyecto original de Ibargüengoitia de escribir un ensayo sobre Las Poquiánchis. El material recopilado es presentado por un punto de vista totalmente ajeno a este “bajo mundo” marginal. A pesar de la voluntaria relativización de la información, la realidad extratextual se impone como “hecho bruto” e invade a la novela y a quien organiza el relato.

Por tal razón se diluye la visión irónica dominante hasta entonces en la narrativa de Jorge Ibargüengoitia y prevalece en *Las muertas* una sátira sombría, un mundo absurdo y distanciado y una visión grotesca de la prostitución.

<sup>12</sup> El teatro de lo grotesco que analiza Kayser y otros críticos se desarrolla en Italia y tiene como antecedente la Comedia del Arte y como principales exponentes a Luigi Chiarelli y Luigi Pirandello. Existe, además un teatro grotesco criollo que tiene gran público en Buenos Aires entre 1921 y 1924.

“AMÉRICA, NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO...”  
JORGE IBARGÜENGOITIA, ANDRÉS RIVERA Y CARLOS  
FUENTES EN EL TRAZADO NOVELÍSTICO  
DE NUESTRAS INDEPENDENCIAS\*

A Liliana Weinberg,  
hermanada por dos patrias

Nada es menos colectivo que la realidad.

LUIS CARDOZA Y ARAGÓN

I

En el proyecto del Área de Literatura Hispanoamericana en torno al concepto de “realidad” en diversos textos literarios hispanoamericanos, he decidido trabajar a tres autores y tres novelas que ficcionalizan la etapa del movimiento independentista de comienzos del siglo XIX desde la perspectiva de las últimas décadas del XX. A los tres les ha interesado repensar, reescribir y reinventar la historia de los inicios de la identidad nacional, por diversos motivos ideológicos y biográficos. El interés está en sus diferencias, más que en las afinidades, temáticas y cronológicas.

Los tres novelistas comparten, además, el año de nacimiento: 1928. Me refiero al argentino Andrés Rivera, autor de *La revolución es un sueño eterno* (1987) y a los mexicanos Jorge Ibarquengoitia, autor de *Los pasos de López* (1982) y a Carlos Fuentes, autor de *La campaña* (1990).

\* Publicado en María José Rodilla (1997), *Varia fortuna. Representaciones de la realidad en la literatura latinoamericana*, México, UAM-Iztapalapa, pp. 121-138.

A pesar de que la idea de la unidad iberoamericana ha sido una expresión de anhelo en algunos de los próceres que “nos dieron patria”, nunca constituyó una realidad histórica y suele revestir, según Luis Villoro, “dos formas de signo contrario”: una íntima nostalgia por una “comunidad imaginaria que se considera perdida”, como ocurre en la obra del historiador conservador Lucas Alamán; y como el “sueño de una libertad futura”, de dos escritores y patriotas del anterior “final de siglo”: José E. Rodó y José Martí.<sup>1</sup> La pregunta de nuestra época es cómo lograr “solidaridades sobre una base esencialmente imaginada”. De las tres novelas propuestas, sólo la de Carlos Fuentes incluye un itinerario que va desde el puerto de Buenos Aires al de Veracruz, pasando por las ciudades de Santiago, Lima y Maracaibo; la novela de Andrés Rivera está centrada en la capital del Virreinato del Río de la Plata y recorre hasta ciertos territorios del Alto Perú, donde el protagonista —Juan José Castelli— llega en cumplimiento de órdenes de la Primera Junta Patriótica de Buenos Aires; en cuanto a Jorge Ibargüengoitia, la novela atraviesa y envuelve a su región natal —el Bajío mexicano, que sirve como escenario a varias de sus novelas— ficcionalizado a través de una geografía imaginaria: Cuévano, Ajetreo y Plan de Abajo. Es también en el contexto de este nuevo “final de siglo” y dentro del auge de supuestas obras y estudios “posmodernos” que se regresa a pensar en las sociedades y culturas coloniales o “pos-coloniales”. Al estudiar novelas que abordan explícitamente el tema de la independencia del dominio español en los albores del siglo XIX, quizá no sea central enfocar el análisis en las identidades nacionales o dentro de la historia de sus respectivas literaturas, sino, como propone Walter Mignolo: “Otra vez la cuestión básica es ¿quién está escribiendo, acerca de qué, dónde y por qué?”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Luis Villoro, “La idea de unidad iberoamericana”, en *Vuelta* (México), núm. 136, marzo de 1988, pp. 53-56.

<sup>2</sup> Walter Mignolo, “Colonial and Postcolonial Discourse: Cultural Critique or Academia Colonialism?”, en *Latin American Research Review*, vol. 28, núm. 3, pp. 120-131.

Otra entrada posible es la de la llamada "nueva novela histórica"; al respecto Fernando Aínsa, en un artículo titulado "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana",<sup>3</sup> afirma que después de una etapa de experimentación de los años sesenta, seguida de una etapa de denuncia y testimonio en los setenta, en los ochenta parece que los escritores "hubiesen necesitado incorporar el pasado colectivo al imaginario individual", y por tal razón se lanzan a "la aventura de releer la historia del continente". Esta característica de ciertas obras publicadas en las décadas de los ochenta y noventa, se corresponde, en el campo de los estudios históricos, con el cambio de perspectiva, a partir de los años setenta, al abandonarse la focalización de los "héroes", con biografías reproducidas y simplificadas en todos los libros escolares, para profundizar en otros aspectos de las luchas independentistas.

También debe tenerse en cuenta la evolución en la producción de cada uno de los escritores seleccionados. En el caso de los mexicanos, tanto Fuentes como Ibargüengoitia comenzaron escribiendo novelas sobre la Revolución mexicana: *Las buenas conciencias* (1959) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962); *Los relámpagos de agosto* (1964) y *Maten al león* (1969). Rivera escribió novelas de ambiente proletario como *El precio* (1957) o *Los que no mueren* (1959) y a partir de *Ajuste de cuentas* (1972), cambia su temática; *En esta dulce tierra* (1984) aborda la época del rosismo rioplatense y con posteridad a la muestra seleccionada publica *El Farmer* (1996), una novela cuyo protagonista es Juan Manuel de Rosas exiliado en Inglaterra.

Las tres novelas tienen un epicentro histórico en los acontecimientos revolucionarios de 1810, aunque la cronología explícita está sólo en *La campaña*, que comienza en la noche del 24 de mayo, en Buenos Aires, y en otro momento se dice que "el 21 de mayo, el aliado

<sup>3</sup> Fernando Aínsa, "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", en número dedicado a la Novela Histórica en *Cuadernos Americanos* (México), Nueva Época, núm. 28, julio-agosto 1991, pp. 13-31.



de Saavedra, un fogoso orador jacobino llamado Juan José Castelli, se presentó en la Plaza Mayor con seiscientos hombres encapotados [...] y obligaron al virrey a celebrar un cabildo abierto”. Castelli, protagonista de la novela de Rivera, muere de cáncer en 1812, y Miguel Hidalgo —el Perión de Ibargüengoitia— es fusilado en 1811.

En efecto, el año de 1810 resultó crucial para nuestras historias como países independientes pues surgen juntas autonomistas en seis regiones: en abril en Caracas, en mayo en Buenos Aires, en julio en Santa Fe de Bogotá y en septiembre en las tres restantes: la noche del 15 al 16 en el Bajío, en el Virreinato de la Nueva España, el día 18 en Santiago de Chile y el 20 en Quito. Todos buscaban la autonomía y trataban de establecer gobiernos alternativos, algunos en nombre de Fernando VII, desplazado del trono por la invasión napoleónica.<sup>4</sup> Todos los himnos nacionales hispanoamericanos, invariables en su corte poético neoclásico, rescatan esta gesta, incluyendo a veces los nombres de los héroes libertarios tanto prehispánicos como contemporáneos.

## II

Por haber nacido en el mismo año (1928) y haber publicado sus novelas en un tiempo relativamente cercano entre sí, los tres narradores comparten otra característica: además de la elección de una temática afín, sus novelas son textos de madurez. Didier Anzieu en los ensayos sobre el trabajo creador incluidos en *El cuerpo de la obra* (1981)<sup>5</sup> continúa los trabajos sobre el tema de Elliot Jaques y Melanie Klein con el análisis de lo que llama las creaciones de “senectud” frente a las de “juventud”; divide las primeras en dos etapas y

<sup>4</sup> Jaime E. Rodríguez O., “El proceso político de la independencia hispanoamericana”, en número dedicado a la Independencia en *Revista de la Universidad de México*, núm. 488, septiembre 1991, pp. 10-14.

<sup>5</sup> Didier Anzieu, “Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador”, en *El cuerpo de la obra*, trad. Antonio Marquet, Siglo XXI, México, 1993.

clasifica como “primera senectud” entre los 55 y 60 años. Nuestros autores contaban, respectivamente, con 54, 59 y 62 al publicarlas. Afirma Anzieu que corresponde al escritor maduro preocuparse por la reescritura de sus textos y su mayor cuidado, lo que en la muestra es más evidente en Rivera, en cuyo texto la obsesión por la escritura está tematizada. Al cobrar conciencia del carácter inevitable de la muerte, se reconoce la coexistencia entre amor y destrucción “fuente de la miseria y de los dramas de la condición humana”, de allí la presencia de un “pesimismo sereno”, una “resignación constructiva” y lo que Goldmann llamaba, y Anzieu retoma, “la visión trágica del mundo”. Con la certeza de un “futuro limitado”, clausurada definitivamente la ilusión de eternidad de la juventud, el escritor vive su obra como dadora de vida. Aunque sería necesario exponer con cuidado los rastros que comprueben o desmientan estas propuestas psicoanalíticas, es interesante destacar que el Castelli “conjetural” de Rivera, como lo llama Guillermo Saavedra en su presentación,<sup>6</sup> escribe recordando su propio pasado: “Cuando un hombre que es joven que se cree inmortal, siente que todo se derrumba, el porvenir [...] la utopía [...] busca a una mujer. Cuando todo se derrumba la mujer queda, resiste” (p. 86). Y más adelante su primo Manuel Belgrano le aconseja no quemar sus papeles: “Cuando uno quema los papeles, lo mismo da morir a los cuarenta que a los sesenta [...]: uno quema los papeles y es como si nunca hubiera nacido”. Por consiguiente, la reflexión sobre las etapas vitales, sobre la muerte y la propia obra están presentes en la “historia” narrada.

En *Los pasos de López*<sup>7</sup> cuando el joven oficial Chandón le pregunta al protagonista sobre la forma orgánica que se deberá dar al

<sup>6</sup> Andrés Rivera, *La Revolución es un sueño eterno*, 1a. ed., Centro Ed. Latinoamericano, Buenos Aires, 1987. En 1994 se reedita en Alfaguara. Las citas textuales pertenecen a la 1a. edición. El comentario de Saavedra aparece en la solapa de la primera edición.

<sup>7</sup> Jorge Ibargüengoitia, *Los pasos de López*, Océano, México, 1982. También se publica en *Obras de Jorge Ibargüengoitia*, Joaquín Mortiz, México, 1988. Las citas tex-

gobierno surgido de la movilización popular, éste le responde que puede ser una república o un imperio, y añade: “es cuestión que francamente no me preocupa, porque sería raro que llegáramos a ver el final de esto que estamos comenzando” (p. 76); más tarde, cuando se narra la muerte del héroe, la que coincide con el final de la novela, se insiste en la serenidad de Periñón y en su risueña venganza final contra el poder eclesiástico, ya que el “acto de contricción” para lograr una “absolución” que no le interesa, lo firma con el nombre del personaje que encarnaba en las tertulias literarias —López— lo que justifica el título de la novela.

En *La campaña*,<sup>8</sup> el último guía y mentor que encuentra el protagonista, Baltasar Bustos, en su periplo revolucionario y amoroso de una década, es el cura Anselmo Quintana, personaje ficticio que también está en la edad madura y consciente de la cercanía de su fin. Le aconseja al joven revolucionario que deben recobrar “todito lo que somos para seguir siendo y ser finalmente algo mejor” (p. 243), en una clara proyección hacia el futuro. El cura rebelde lo previene también de no caer en intransigencias reductoras, aunque también le advierte: “¡Sé siempre un problema!” (p. 242). Quintana es capaz de prever la forma de su propia muerte y también de asegurar, desde ese “pesimismo sereno” que adjudica Didier Anzieu a la madurez, que después de ellos, héroes idealistas, “vendrán los que luchan por el dinero y el poder” (p. 245). Para Melanie Klein crear es “reparar el objeto amado, destruido o perdido, restaurarlo como objeto simbólico, simbolizante y simbolizado”.<sup>9</sup> Este objeto amado y perdido puede representar la patria para estos escritores; una patria que suele remitir a una madre amorosa o a una terrible y que, como en la elegía que le dedicara Jorge Luis Borges en 1960, ha perdido su

---

tuales corresponden a la edición de Océano y sólo se señala el número de página entre paréntesis.

<sup>8</sup> Carlos Fuentes, *La campaña*, 1a. ed., FCE, México, 1990. Las citas corresponden a esta edición.

<sup>9</sup> Citada por D. Anzieu, *op. cit.*, p. 63.

aura de esplendor: “Centenarios y sesquicentenarios / son la ceniza apenas, la soflama / De los vestigios de esa antigua llama”.

### III

Cada novela, cada texto artístico, aunque constituya un universo autónomo está siempre vinculado a una tradición cultural, a un canon y a un contexto sociohistórico preciso. Sin lugar a dudas estas tres novelas dialogan, de manera particular, con las historias nacionales y personales de sus autores, con otras novelas y con la propia obra. En el caso de Ibargüengoitia incluye, como núcleo generador del relato, una obra de teatro que escribiese por encargo, precisamente para los festejos del sesquicentenario: “La conspiración vendida”, título probablemente inspirado en “La conspiración de Querétaro” del citado historiador, Lucas Alamán. En la novela se narran las tertulias literarias que realizan los revolucionarios para ocultarse del control de los funcionarios coloniales; una de esas obras, en la que actuará el cura Periñón, es “La precaución inútil” y el argumento está basado, aunque no se diga de manera explícita, en la ópera *El barbero de Sevilla* de Rossini (1792-1868), quien estrena la ópera cómica años después de los acontecimientos narrados en la diégesis (Nápoles, 1816).<sup>10</sup> Muestra una intertextualidad lúdica y paródica que recorre la novela.

En cuanto a *La campaña*, Fuentes nombra, de manera tangencial, a un personaje veracruzano de su novela *La muerte de Artemio Cruz* —Menchaca— y nos hace un guiño a los lectores refiriéndose a la novela de su amigo García Márquez, *El general en su laberinto*, como un manuscrito recibido por el narrador Manuel Varela: “una vida del libertador Simón Bolívar, cuyo manuscrito, manchado de

<sup>10</sup> La pista sobre la ópera de Rossini me fue proporcionada en un seminario sobre Jorge Ibargüengoitia, por Roberto Gómez.

lluvia y atado con cintas tricolores, me envió, como pudo, desde Barranquilla, un autor que firmaba Aureliano García” (p. 251). En la novela de Rivera se dialoga con los propios escritos de Castelli.

Carlos Fuentes abogaba, en una entrevista, por la ductilidad de la novela, llamándola “géneros de géneros”, y añadía: “La novela está condenada a mancharse con el lodo de la tribu. Su misión es la de mezclar géneros y ser un reflejo del mestizaje racial y cultural del mundo”.<sup>11</sup> Estas ideas están desarrolladas en su libro de ensayos *Geografía de la novela* (1993), y la idea de América Latina como una suma de culturas está presente en *La campaña*, la primera de sus novelas, según Seymour Menton, que intenta dar “una visión continental” al abordar la totalidad geográfica, histórica, étnica y lingüística de América”.<sup>12</sup> Esta novela, de 1990, se incluye en el ciclo que el autor titula “La edad del tiempo”, que se inicia con *Aura* (1962) y culmina con los relatos de *El naranjo* (1993). La pregunta sería: por qué en ese momento de su amplia producción escribe sobre movimientos independentistas y decide que sus protagonistas sean argentinos llamados “los hermanos menores de este viejo continente” (p. 248); la respuesta coyuntural de Menton no es muy convincente: remitiría a la oposición del autor a la política del presidente Salinas de Gortari y el Tratado de Libre Comercio o NAFTA; sin embargo, la referencia a los poderosos primos del Norte es inevitable si quiere pensarse en una América hispánica o iberoamericana. Otra coyuntura temporal es la cercanía cronológica, al publicarse *La campaña* en 1990, con la conmemoración de los quinientos años de presencia europea en América. Por otra parte Fuentes, como hijo de diplomático, pasó su adolescencia entre Santiago de Chile y Buenos Aires y por su familia

<sup>11</sup> “Nuevo Tiempo Mexicano”, entrevista a Carlos Fuentes por Ricardo Cayuela Gally, en *La Jornada Semanal* (México), Nueva Época, núm. 59, 21 de abril de 1996, pp. 4-6.

<sup>12</sup> Seymour Menton, “Crónica de una muerte denunciada. *La campaña* de Carlos Fuentes”, cap. VIII en *Novela Histórica de América Latina, 1979-1992*, FCE, México, p. 255.

paterna es veracruzano, por lo tanto pudo trazar un derrotero verosímil para su joven protagonista Baltasar Bustos. Habría que añadir que Carlos Fuentes fue no sólo integrante del llamado *boom*, sino uno de los personajes claves para el lanzamiento mundial de la nueva novela latinoamericana en la década del sesenta. Al respecto recuerda Fuentes, en "Retratos en el tiempo", que viajando de Cuernavaca a Acapulco con su amigo Gabo García Márquez cuando éste le dijo que todos estaban escribiendo la "misma novela latinoamericana", "con un capítulo colombiano suyo y un capítulo mexicano mío, otro del argentino Julio Cortázar, uno más del cubano Alejo Carpentier, y el capítulo chileno de José Donoso".<sup>13</sup>

Carlos Fuentes ha recibido importantes premios en Europa y América, como el Miguel de Cervantes, el Príncipe de Asturias y el Rómulo Gallegos; además es un candidato constante al Premio Nobel. Jorge Ibargüengoitia y Andrés Rivera, aunque publicados y traducidos a otros idiomas, no son escritores internacionales; más bien resultan marginales por el tipo de escritura que practican y la visión del mundo que proponen. Rivera es Premio Nacional de Literatura en Argentina e Ibargüengoitia ganó el Premio Casa de las Américas en dos géneros, teatro y novela, y el Premio de Novela México.

#### IV

La labor de Ibargüengoitia respecto de "la historia oficial" es devastadora; irónica en relación con la Revolución mexicana y más humorista y positiva en cuanto al movimiento de Independencia de 1810, pero en todo momento, desmitificadora. Ibargüengoitia escribe la que resultó ser —debido a su trágica muerte en 1983— su última novela, cuando había decidido fijar su residencia en Europa. Regresa al gé-

<sup>13</sup> Carlos Fuentes, "Retratos en el tiempo", en *La Jornada Semanal* (cf. *supra*), p. 7.

nero de las memorias apócrifas que había ejercitado con éxito en *Los relámpagos de agosto* (1964) y cede el lugar protagónico al Padre de la Patria, convertido en un cura seductor y con natural don de mando al que le elige un nombre de champagne francés, Periñón; el narrador, que era joven en la época narrada en la diégesis, lo secunda con el de Matías Chandón. La adusta heroína doña Josefa Ortiz de Domínguez se convierte en la joven coqueta Carmelita y de los quince hijos que tuvo la matrona sólo conservará uno y alejado del escenario de las acciones. La perspectiva del relato es la de un hombre maduro que treinta años después recupera la brillantez de esos episodios que trascendieron como heroicos, pero que son evocados como una comedia de equivocaciones. El narrador resume en sus memorias la trama de la obra que ensayaban para ser representada el día del santo de La Corregidora:

Carmelita hacía el papel de Rosina [nombre de la heroína de Rossini] una muchacha tonta, bella, huérfana, heredera y rica; el presbítero Concha era Baldomero [en la ópera es el Dr. Bartolo] el villano, un viejo tramposo y avaro y libidinoso, que quería casarse con ella... Ontananza era Lindoro, el galán, un noble que para cortejar a la joven se vestía de aldeano [en la ópera, Lindoro es también Conde Almaviva]. Periñón era López, criado de Lindoro y el personaje más interesante de la comedia, él enredaba y desenredaba la acción, resolvía todos los problemas y al final recibía todos los castigos (p. 37).

Además de servir, de manera paródica, como “canto paralelo”, para anunciar el génesis de la obra, esta representación anticipa el final de la conspiración y sirve para dar título a la novela.

Con este lúdico entretreído textual y cruce de géneros literarios se destaca el elemento cotidiano y la intervención del azar en los acontecimientos históricos; además de ver con nuevos ojos el pasado nacional y tomar por asalto las monolíticas versiones oficiales, como propone la “nueva novela histórica”.

Por su formación dramática, Iburgüengoitia, aunque rechazaba ser catalogado como humorista, sí aceptaba la comedia por considerarla más cercana a su perspectiva: "una visión parcial de las cosas, de ver la realidad en un sesgo" y la implícita simpatía del autor por sus personajes.<sup>14</sup>

La novela evita la visión trágica, pero resalta la crítica irónica del proyecto criollo que pretendía proclamar la independencia de la Nueva España, abolir los tributos reales y, lo que resultaba más "espantoso" desde la perspectiva del representante del "Tribunal Negro" que se lo cuenta a Chandón: "incautar los bienes de los españoles para distribuirlos entre los mexicanos, ¡incluyendo las comunidades de los indios!". La víctima de la mirada irónica no es sólo el Lic. Manubrio sino también los oficiales criollos que secundaron a Hidalgo y que veían como "natural" la servidumbre indígena. También la de la llamada "raza maldita" —los negros— en la novela de Fuentes. Otro episodio donde la novela de Iburgüengoitia juega y transforma la realidad histórica, es cuando el cura Miguel Hidalgo libera de su esclavitud a los indígenas, y resulta interesante cómo se recrea el episodio. En la historia extratextual la primera visita a Cuévano, que Chandón describe como "una taza de porcelana fina puesta entre las montañas agrestes" (p. 81), van a pedir el tomo de la Enciclopedia, con la C de cañones, aunque lo enmascaren tras la necesaria consulta sobre el cultivo de las ciruelas, al intendente don Pablo Berreteaga (en la realidad histórica, Juan Antonio de Riaño). En contraste con el lujo y las comodidades de la casa del intendente, cuando visitan la mina La Resaca, el narrador memorialista la describe como "un pueblo triste, lleno de gente amarilla. Por el medio de la calle corría un arroyo pestilente" (p. 82). Perión le hace el comentario obvio de que "nadie está aquí por su gusto"; luego visitan la hacienda de

<sup>14</sup> Aurelio Asiain y Juan García Oteyza, "Entrevista a Jorge Iburgüengoitia", en *Vuelta* (México), núm. 100, pp. 48-50.



beneficio, Otates, para que el joven vea cómo se separa la plata de sus impurezas.

Se ponen los ingredientes molidos en el fondo de un tanque, se agrega el agua y luego se meten mulas a dar vueltas para que con las patas hagan la mezcla, Periñón me explicó que el cinabrio carcome los cascos de las mulas y los pies de los arrieros (p. 82).

Después de la cruenta toma de la ciudad de Cuévano, el cura Periñón libera a los presos de la cárcel y regresa al pueblo de Otates, donde los arrieros no estaban pero sí las mulas. “Periñón desmontó, fue a la entrada del corral, él mismo quitó las trancas, entró al corral y arreándolas, hizo que todas las mulas salieran, y no dejó que nadie las agarrara”, luego le explicó a su gente: “Pongo en libertad esas mulas porque han sido maltratadas y usadas en beneficio de unos cuantos” (p. 126).

En una entrevista, el historiador Jean Meyer se refiere a este episodio afirmando que no lo inventó Ibargüengoitia sino que “aún sobrevive en las familias guanajuatenses”. La escena acaba con las mulas sueltas que se van al galope “en plena libertad” y concluye enfático:

Yo me quedo con esa imagen franciscana de un Hidalgo que no sólo libera a los esclavos y a México de la dominación española, sino que lleva el anhelo de libertad hasta a los animales.<sup>15</sup>

Matías Chandón, más objetivo quizá o menos entusiasta que el estudioso de la guerra cristera, observa después de la acción efectuada por Periñón, que en vez de un tropel hacia la libertad, “las mulas se quedaron pastando en la orilla del río”, lo que resulta más verosímil.

<sup>15</sup> Entrevista de Patricia Vega a Jean Meyer, “Fue Hidalgo un caso ejemplar de la teología de la liberación”, *La Jornada* (México), 15 de septiembre de 1996, sección “Cultura”, p. 27.

En cuanto a la liberación de los trabajadores de la mina, el memorialista lo rescata desde la perspectiva novelística de treinta años transcurridos entre los hechos narrados y su escritura, del siguiente modo: "Con estas palabras que oyen queda abolida la esclavitud en América". Los indios que habían subido a la superficie "cansados, embarrados, casi encuerados" recibieron la solemne declaración en silencio. Y explica el narrador: "Los que la oyeron no la entendieron. Eran indios a quienes sus amos compraban y vendían y hacían bajar a la mina a fuerza, pero como no eran negros creían que no podían ser esclavos" (pp. 126-127). Dándose cuenta de su azoro, Perión les aclara que desde ese momento bajará a la mina "el que quiera, porque le convenga el sueldo y el que no, no". Entonces, recuerda el narrador que gritaron: "¡Viva el cura Perión!".

Una escena similar narra Carlos Fuentes en *La campaña*, desde la perspectiva de su protagonista ficticio, Baltasar Bustos y los indios del Alto Perú. El narrador omnisciente dice:

La Junta de Buenos Aires le había ordenado —dijo después de una pausa, dando a entender que la metáfora era sólo un preámbulo y éste una metáfora— liberar de la servidumbre a los indios del altiplano, cosa que ahora hacía formalmente (p. 83).

El personaje se dirige a ellos desde un caballo "negro y brillante", apunta el narrador, y empuñando el decreto que le enviase Dorrego [personaje histórico]: "Se suprimen los abusos, se libera a los indios del tributo, se les reparten las tierras, se establecen escuelas y se declara al indio al igual que cualquier otro nacional argentino y americano" (p. 83). Aquí el personaje transmite el decreto pero no es el que hace la ley, como en el caso de Perión. En el episodio de *La campaña* algunos indios se hincan y quieren besarle la mano y éste los insta a levantarse, a dar el ejemplo de gobernarse a sí mismos, y desde una visión rousseoniana les dice: "ustedes están más cerca de la naturaleza que nosotros". Para romper la solemnidad de la escena

interviene otro personaje que aunque resulte extraño conserva en la novela su nombre real, el padre De las Muñecas, y le dice a Baltasar que ya no insista; en ese momento el joven protagonista se da cuenta de que los indios no hablan español, sin embargo, el cura insurgente le asegura que “saben distinguir la verdad en el tono de voz”. A su vez son observados por los “criollos ricos” beneficiarios del régimen de “mita”, o sea el trabajo forzado del indio en la mina. El cura le cuenta que es tal la explotación, que los indios prefieren huir a las haciendas “donde el terrateniente parece casi un franciscano comparado con el capataz de la mita” (p. 85). En la novela de Fuentes la incomprensión está en el lenguaje y no en el concepto de esclavitud, y en los explotadores se incluye a los criollos ricos y no sólo a los aristócratas españoles. En el balance de luchas independentistas del final de *La campaña*, el cura Quintana dice que los insurgentes “no combatían. Escribían leyes. Y eran capaces de morir por lo que pensaban y escribían” (p. 228). Pero no es suficiente, “¿puede haber libertad sin igualdad?”, es uno de los *leit-motiv* que recorren la novela. De todos modos Ibargüengoitia recrea la escena de la liberación de los mineros con mayor naturalidad y humor o con menos erudición y solemnidad, que en el caso de su compatriota.

La novela de Andrés Rivera rescata ese mismo hecho histórico, pero recreado desde el juicio que el poder central instruye contra el revolucionario jacobino y rescatado por la memoria escritural de Castelli. El tribunal le reprocha no “divulgar entre jefes, oficiales y tropa bajo su control la más espléndida máxima de san Agustín: La misión de la iglesia no es liberar a los esclavos, sino hacerlos buenos” (p. 34). Tanto el protagonista como el metanarrador o autor implícito exponen con esta máxima su perplejidad y distancia irónica sobre uno de los poderes coloniales, la jerarquía eclesiástica, ya que los curas independentistas —como Miguel Hidalgo— murieron excomulgados por sus superiores.

En el ensayo histórico *El espejo enterrado* (1992), Carlos Fuentes retoma el material trabajado en su novela en el capítulo sobre la

Independencia y sus máximos héroes, José de San Martín y Simón Bolívar, y en cuanto al "tribuno de mayo" escribe:

El fogoso y fanático jacobino porteño, Juan José Castelli, propagó las ideas de la Ilustración francesa en el Alto Perú, predicando el evangelio de Rousseau y de Voltaire a los indios quechuas y aymará, suprimiendo por la fuerza, los tributos impuestos al indio y distribuyendo tierras, prometiendo escuelas e igualdad. Todo ello vendría automáticamente como resultado de una rebelión permanente. "Levantaos —dijo Castelli a las masas indias— todo ha terminado. Ahora somos iguales".<sup>16</sup>

El tono intimista y autorreflexivo del personaje de Rivera no elige el estilo épico para narrarlo, como sí lo hace Fuentes en *La campaña*. El Castelli "conjetural" de Rivera escribe:

Hágase constar, donde sea, que el acusado proclamó, desde las gradas de Kalassassayo, en Tihuanaco, la libertad del indio, cumpliendo órdenes que recibió de la Primera Junta. Hágase constar que los señores mineros y los señores encomenderos por merced real, que cobran tributo de por vida a los indios, y que se flagelan en la negra noche de Semana Santa, en las calles de piedra de ciudades de piedra y plata, deploraron la abrupta manumisión del indio, y el obispo Lasanta, que habló por esa caudalosa aristocracia, dijo que el doctor Castelli y sus compañeros son malditos del Eterno Padre, del Hijo y del Espíritu Santo (p. 34)

La estructura dramática de este testimonio recuerda que la característica básica de este género literario clásico es el de un juicio, y es precisamente en el juicio de sus contemporáneos y de la historia como se construye el texto, junto a la cruel paradoja de que el llamado "orador de la Revolución", sufriese un fatal cáncer de lengua y deba comunicarse, en la etapa final de su vida, por escrito.

<sup>16</sup> Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, FCE, México, 1992, p. 277.

## V

La nueva novela histórica vuelve a reescribir el pasado de nuestros países y de nuestros héroes nacionales para reflexionar sobre el presente y no por mero regodeo pasatista.

En los ensayos de *Valiente mundo nuevo* (1991), que Carlos Fuentes publica —con su asombrosa productividad creativa— casi a la par con su novela hispanoamericana, asegura que la misión del novelista es “imaginar el pasado y recordar el futuro”, y que nuestra tradición novelística es una “afirmación del poder de la ficción para decir algo que pocos historiadores son capaces de formular: el pasado no ha concluido; el pasado tiene que ser re-inventado para que no se nos fosilice en las manos”.<sup>17</sup>

Andrés Rivera, refiriéndose a su novela, afirma: “Pero yo sabía, y lo sé hoy, y lo sabré mañana, que la cara, la voz y la mudez de Castelli, sus deseos y sus pesadillas, las que confió al papel y las que calló, sus agonías y su jacobinismo implacable, esperan que usted, lector, los convoque”.<sup>18</sup>

En el segundo cuaderno Castelli escribe sus cavilaciones que resultan ser un “mensaje” para su amigo, para su hija y para el futuro:

En estas desveladas noches de las que te hablo, pienso, también, en el intransferible y perpetuo aprendizaje de los revolucionarios: perder, resistir. Perder, resistir. Y resistir. Y no confundir lo real con la verdad (p. 121).

<sup>17</sup> Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo*, citado por José Eduardo Serrato en “La campaña de Carlos Fuentes: el viaje del conocimiento”, en *Carlos Fuentes: 40 años de escritor*, UAM-Azcapotzalco, México, 1993, p. 80.

<sup>18</sup> Entrevista a Andrés Rivera publicada en el diario *Clarín* de Buenos Aires (4 de marzo de 1993), citado por Sandra Lorenzano en su presentación de la novela *La Revolución es un sueño eterno* en editorial Alfaguara, México D.F. noviembre de 1994.

Antes, en el primer cuaderno, había escrito: “¿Qué nos faltó para que la utopía venciera a la realidad? ¿Qué derrotó a la utopía?” (p. 52). *La revolución es un sueño eterno* tiene un apéndice con una “nota del editor” que aduce a las exigencias de cláusulas contractuales, la inserción de datos biográficos sobre otros revolucionarios cercanos a Castelli, cuyos nombres no figuran “por razones obvias —dice— en los dos cuadernos del distinguido tribuno de mayo” (p. 165). Una introducción a dicha información, y que el mismo editor reconoce como “a todas luces extemporánea”, es un mensaje dirigido a León Trotsky, desde la prisión estalinista, por un viejo bolchevique:

Muchos, muchísimos de nuestros amigos y de la gente cercana a nosotros, tendrán que terminar sus vidas en la cárcel o en la deportación. Con todo, en última instancia, esto será un enriquecimiento de la historia revolucionaria: una nueva generación aprenderá la lección (p. 165).

El esperanzado y voluntarista mensaje sirve como pista para resignificar la lectura de la novela —o de los supuestos cuadernos de Castelli— y establece un puente con el segundo epígrafe que precede a la diégesis, la afirmación de Lenin: “Todo es irreal, menos la Revolución”, de ahí que constituya un sueño eterno.

El título elegido es político y poético a la vez, Andrés Rivera cuenta sobre el origen de su novela en una noche de invierno de 1985 (dos años después del regreso a la democracia en Argentina); dice que miró por la ventana de su casa impresionado porque acababa de leer que Juan José Castelli, el orador de la Revolución de Mayo, murió de un cáncer en la lengua. Recuerda así el germen del texto: “Vi caer la lluvia en unas calles oscuras; vi, lejos, unas manchas copudas y unas luces, e imaginé el murmullo del río ‘de sueñera y de barro’. Y vi la novela”.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Citado por Sandra Lorenzano en la presentación de la novela (*cf. supra*).

Los títulos escogidos por los escritores mexicanos para sus novelas aluden a territorios recorridos; en *Los pasos de López* por un héroe individual que disfraza su identidad tras la máscara del actor, aunque el lector mexicano reconozca en esas andanzas al Padre de la Patria; en forma colectiva en el texto de Fuentes, a pesar de que la elección del término *campaña* juega con la ambigüedad de ser un espacio geográfico no urbano y también una empresa militar.

*La campaña* comienza y termina en la poderosa ciudad-puerto de Buenos Aires, una ciudad que tiene más locos de los que necesita, según afirma uno de los personajes de la novela de Rivera; comienza en el corazón del poder colonial, el Cabildo, y finaliza en el café Malcos y en las barrancas de la privilegiada zona de San Isidro; o sea en el espacio de la burguesía ilustrada.

Las tres novelas giran en torno del tema del poder y de los héroes; sobre la patria y la revolución; sobre el papel del pueblo, de las masas y de los dirigentes, por vocación o por mandato.

De regreso a la cuestión planteada por Walter Mignolo que citamos al comienzo del trabajo: ¿quién está escribiendo, acerca de qué, dónde y por qué? Creo que a lo largo del estudio pueden responderse, de manera parcial, las primeras preguntas; en cuanto a las últimas diremos que Carlos Fuentes, fiel a su internacionalismo, data el final de la novela en los siguientes lugares y fechas:

Momsestrasse, Berlín, junio de 1989,  
 Paseo del Prado, Madrid, agosto de 1989.  
 Kingsand, Cornwall, enero de 1990, y  
 Mendoza, Argentina, febrero de 1990.

Por lo tanto los espacios “del lado de allá” —al decir cortaziano— predominan sobre los del “lado de acá”, aunque éstos constituyen los escenarios ficcionales.

Jorge Ibargüengoitia hacía varios años que había fijado su residencia en Europa, en Londres y París, cuando escribió la que sería

su última novela concluida, que se desarrolla en su totalidad en México, pero más precisamente en la región de la que era originario, el Bajío.

De Rivera ya citamos sus propias palabras de cómo gestó su novela en una noche de invierno austral, en la ciudad donde también se desarrolla la escritura del protagonista, Buenos Aires.

¿Por qué estos narradores hispanoamericanos escriben novelas sobre los movimientos independentistas cuando se han apagado hace años el fulgor de los festejos por los respectivos sesquicentenarios?

Carlos Fuentes asumió desde hace varias décadas una personal cruzada por la democracia en México y en América Latina oponiéndose siempre a las dictaduras militares que asolaron a casi todos los países sudamericanos entre la década del sesenta y la del ochenta. Pero en esos años también proliferan los movimientos guerrilleros con los modelos de Cuba y Nicaragua. Fuentes reflexiona sobre el modo en que iniciamos nuestras vidas de países independientes; sobre "si puede existir la libertad sin igualdad" y también sobre el por qué se ha decretado el final de los "grandes relatos" sobre la liberación, que aún se escribían en las décadas de los setenta y comienzos de los ochenta, junto con el también supuesto final de las utopías. En *Valiente mundo nuevo* propondrá que "la incredulidad hacia las metanarrativas puede ser sustituida por la credulidad hacia las polinarrativas" que ofrezcan proyectos alternativos. Mientras tanto su protagonista Baltasar Bustos tiene un final feliz junto a un hijo adoptivo de su amada ideal y con el amor de su enamorada real, rodeado por sus amigos que lo sedujeron para lanzarse a la heroica y formativa "campana" libertaria.

Jorge Ibargüengoitia continúa en *Los pasos de López* con su particular modo de releer los textos escolares oficiales y su tarea desmitificadora de un gobierno que se ha erigido durante setenta años representante incuestionable de los valores de la guerra de Independencia, de las luchas contra las invasiones extranjeras y de la primera revolución social del siglo xx.



Además, Iburgüengoitia aseguraba que los historiadores “echan a perder la historia” y él trata de recuperarla desde la ficción, aunque deba desacralizar a los héroes patrios para de este modo rescatarlos. Como ya he afirmado en otros estudios,<sup>20</sup> en este trabajo con memorias apócrifas, se valoriza, a través del empleo del humor, la gesta independentista, pero se ironiza y cuestiona a los generales de la Revolución Mexicana.

Andrés Rivera, por su parte, viene de una militancia en la izquierda argentina y del trabajo en fábricas textiles, su reflexión sobre los límites de la revolución y las utopías es tan lacerante como la enfermedad que sufrió el héroe histórico elegido para la novela. Si bien “los sueños que omiten la sangre son de inasible belleza”, como escribe Castelli en su cuaderno, también el revolucionario-escribiente concluye preguntándose, y preguntándonos: “Que revolución compensará las penas de los hombres”, y de las mujeres, añado.

<sup>20</sup> Ana Rosa Domenella, *Jorge Iburgüengoitia. La transgresión por la ironía*, UAM-Iztapalapa, México, 1989.

## HOMENAJE MÚLTIPLE\*

*No vuelve nadie, nada. No retorna  
el polvo de oro de la vida.*

JAIME SABINES

### I. IBARGÜENGOITIA, RAMA, SCORZA Y TRABA

Es verdad que un golpe de dados jamás abolirá el azar; por eso la muerte a veces se da permiso de reunir a sus elegidos entre los mejores y en un solo haz. Las variables pueden ser académicas —un encuentro de escritores latinoamericanos en Bogotá por ejemplo— y en contra de las probabilidades estadísticas, a saber: los accidentes aéreos son escasos y la gente suele morir con frecuencia en caídas domésticas o en alguna carretera, incluso poetas...

En un riguroso razonamiento causalista se deberá aceptar que el de Avianca era el vuelo apropiado para quienes, luego de abordarlo desde París o Madrid el día sábado, estarían a tiempo en Bogotá para el encuentro programado hacía diez años. Sin embargo, no pudieron asistir, “por causas ajenas a su voluntad”, cuatro figuras fundamentales de esa programación; cuatro escritores imprescindibles en la historia del arte, la crítica y la literatura hispanoamericana contemporánea: el dramaturgo y narrador mexicano Jorge Ibargüengoitia; el escritor, editor y crítico uruguayo Ángel Rama; el poeta y novelista peruano Manuel Scorza; y, por último, en una lista que respeta más el orden alfabético

\* Publicado por primera vez en *Cuadernos Americanos. Nueva Época*, núm. 43, México, UNAM, 1994, pp. 196-204.

luctuoso que la diferencia de género, la escritora y crítica de arte, nacida en Buenos Aires y nacionalizada colombiana, Marta Traba. Todos volaban desde Europa donde, por diversos motivos —políticos unos, laborales y/o existenciales otros—, habían recalado en esos años y en anteriores etapas de sus vidas; los cuatro eran, a pesar de ello, profundamente latinoamericanos, desde su mexicanidad, peruanismo o por su anclaje en ambas orillas del Río de la Plata.

Pertenecieron a una misma generación y sus años de nacimiento fueron cercanos, mientras que el de su muerte resultó preciso al convocarlos en el aeropuerto de Barajas el 26 de noviembre de 1983. Ángel Rama, el mayor, había nacido en Montevideo en 1926; Manuel Scorza en Lima, a pesar de no ser de familia costeña, en 1928; también en 1928 Jorge Ibargüengoitia, en Guanajuato (o Cuévano); y Marta Traba en Buenos Aires en 1930. Rama inicia su infatigable labor periodística y literaria con la revista *Clinamen* en 1947; los demás comienzan a publicar a partir de los años cincuenta, Traba y Scorza con libros de poesía, *Historia natural de la alegría*, la argentina, y *Los adioses* y *Las imprecaciones*, el peruano. Jorge Ibargüengoitia había iniciado su carrera como dramaturgo, con *Susana y los jóvenes*, *Ante varias esfinges*, *Clotilde*, *el viaje y el pájaro*.

Manuel Scorza era conocido en México y América Latina por su valerosa y poética pentalogía que titulara en un principio como *Cantatas* y luego, en forma definitiva, *La guerra silenciosa* integrada por: *Redoble por Rancas*, *Cantar de Agapito Robles*, *Garambombo el invisible*, *El jinete insomne* y la última del ciclo, *La tumba del relámpago*, publicada en México por la editorial Siglo XXI, en 1979. En ese mismo año de su muerte, y continuando con una especie de “crónica de la violencia” en Perú, había publicado *La danza inmóvil* y dejó una o dos obras inconclusas. Marta Traba había iniciado su producción novelística con *Las ceremonias del verano*, que mereció el Premio Casa de las Américas, y luego le siguieron otras novelas, como *La jugada del sexto día*, *Los laberintos insolados* y *Homérica latina*; sus dos últimas novelas trataron el tema de la represión y la tortura durante las

dictaduras militares en América del Sur: *Conversación al sur* (1981) y su novela del exilio *En cualquier lugar* (1982).

Jorge Ibargüengoitia ocupó un lugar importante en la narrativa mexicana con su propuesta desmitificadora de la historia nacional desde la perspectiva sesgada de la ironía, la irreverencia del humor o la propuesta lúdica de la parodia: *Los relámpagos de agosto*, *Maten al león*, *Estas ruinas que ves* y *Dos crímenes*; un único volumen de cuentos, *La ley de Herodes*, y su última novela sobre el movimiento de Independencia, *Los pasos de López* (1981). En el momento de su muerte estaba trabajando en una novela que titularía *Los amigos*.

Por su parte, Ángel Rama había incursionado en el teatro con *La inundación*, *Lucrecia* y *Queridos amigos* y en la narrativa con *¡Oh, sombra puritana!* y *Tierra sin mapa*, pero se le conocía en ámbitos académicos del lado de “acá” y del lado de “allá” como integrante de empresas culturales fundamentales como *Marcha*, que dirigió Carlos Quijano en Montevideo, y la quijotesca empresa que representó fundar y llevar adelante la *Biblioteca Ayacucho*, que recoge los títulos más importantes de la literatura y el pensamiento latinoamericanos. Rama representó una corriente original y crítica en el estudio de nuestra literatura con obras como *La generación crítica*, *Rubén Darío y el modernismo*, *Literatura y clase social*, *Los dictadores latinoamericanos*, publicadas por el FCE en 1976 y los más recientes: *Transcultura narrativa en América Latina* (1982), también publicada en México, y su obra póstuma, *La ciudad letrada* (1984), donde el autor explora, según Ruffinelli, “la letrada servidumbre del poder”.<sup>1</sup>

Marta Traba, segunda esposa del crítico —la primera fue la poeta uruguaya Ida Vitale—, quien ganó un nombre y un lugar en la cultura latinoamericana como promotora de pintores y crítica de arte. La pintura colombiana, venezolana, mexicana y puertorriqueña le

<sup>1</sup> Ruffinelli cit. por Ángel Rama en *Texto crítico*, *Revista del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana*, año X, núms. 31-32, ene.-ago. 1985, p. 21.

deben libros acuciosos y polémicos como *El museo vacío*, *La pintura en Colombia*, *La pintura nueva en Latinoamérica*, *Los cuatro monstruos cardinales*, sobre pintura mexicana con su ataque al muralismo, y *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*, que escribió como respuesta a su expulsión de la isla por presiones norteamericanas.

Hubo hilos convergentes en este tejido que hoy urdimos en su memoria. Uno de ellos fue el haber vivido y escrito en Europa, como todo intelectual latinoamericano que se precie de serlo desde la generación romántica e independentista del XIX. Todos a su vez residieron por temporadas en otros países de Norte o Sudamérica: Marta Traba, nacida en Argentina, viaja más tarde a Europa y de allí a Colombia, donde se casa, tiene hijos y se convierte en figura fundamental en la cultura de su país de adopción.

Manuel Scorza con sus exilios sucesivos debidos al compromiso militante con la causa de los indígenas andinos, la denuncia contra gobiernos dictatoriales y contra la intromisión del imperialismo en nuestros países. El primer exilio lo inicia en 1948 en Hispanoamérica y vive en México muchos años; el segundo, después de participar en la rebelión campesina de los Andes Centrales, lo lleva a Francia y España. Su obra es, de los cuatro, la más difundida, ya que sus novelas han sido traducidas a treinta idiomas.

Rama también se ve obligado a exiliarse en 1970, primero en Caracas y luego en Puerto Rico; más tarde es profesor en diversas universidades prestigiadas de Estados Unidos, hasta que el gobierno de Reagan lo expulsa, junto con Marta Traba, quien lo acompaña ya en Puerto Rico, Barcelona y París. Ibargüengotia había escuchado desde joven el canto de sirena de las becas norteamericanas, como lo recrea en el cuento que da título a todo el volumen, "La ley de Herodes"; más tarde se convertiría en "bracero intelectual", como le gustaba afirmar, y trabajó en algunas universidades de Estados Unidos. Cuando a los cincuenta años decide vender su casa de Coyoacán y abandonar la megalópolis, viaja con su mujer, la pintora inglesa Joy Laville, primero a Londres y más tarde a París, desde donde tomará

el fatal vuelo. Su amigo de la infancia, el pintor Manuel Felguérez, relata que por ese entonces pensaba comprar casa en algún sitio de la provincia mexicana para regresar al país.

Todos ellos fueron marcados, de algún modo, por los cambios políticos y culturales que se produjeron con la Revolución cubana. La Habana se convirtió en la sede de premios importantes para los latinoamericanos y Jorge Ibarguengotia ganó el Premio Casa de las Américas de teatro y novela en 1963 y 1964, respectivamente. Cuba también fue espacio de congresos y de grandes polémicas literarias y culturales en las que todos participaron. La época de dictaduras militares y de movimientos armados fue escenario de fondo de exilios y de numerosas obras literarias.

La otra cara del exilio —escribía José Emilio Pacheco a las cinco semanas del accidente de Barajas— es el mutuo reconocimiento de que el mundo no acaba en las torres de mi parroquia y la luna de mi aldea no es necesariamente más brillante ni más redonda que la luna de tu aldea.<sup>2</sup>

A esta generación crítica y a cuatro de sus excepcionales representantes rendimos este homenaje renovado diez veces por los diez años de su muerte, en México, país de origen de Ibarguengoitia; país de exilio de Scorza, donde la UNAM publicaría su *Poesía incompleta*; país donde Traba librara su batalla contra el muralismo y a favor de la nueva pintura latinoamericana; donde Rama encontrara siempre espacios académicos receptivos para sus originales propuestas de transculturación latinoamericana. Quiero citar nuevamente las palabras de José Emilio Pacheco, quien fue amigo de los cuatro escritores, y que se recogen en el volumen de *Texto Crítico* que la Universidad Veracruzana dedicó a la memoria de Ángel Rama:

<sup>2</sup> José Emilio Pacheco, "La generación crítica", en *Texto crítico* (Xalapa, Universidad Veracruzana), núms. 31-32 (1985), pp. 74-81.

Recibamos a 1984 y despedámonos de Ángel Rama, Jorge Ibargüengoitia, Marta Traba y Manuel Scorza. Si los muertos pudieran escuchar lo que los vivos dicen, sabrían los cuatro que sus obras y su memoria nos acompañarán mientras estemos sobre la tierra, que es más pobre y más triste sin ellos.<sup>3</sup>

## II. JORGE IBARGÜENGOITIA. DIEZ AÑOS DESPUÉS

Refiriéndose a sí mismo, dice Jorge Ibargüengoitia: “nacé en Guanajuato, una ciudad provinciana que era entonces casi un fantasma”.<sup>4</sup> Narra a continuación el noviazgo de veinte años de sus padres y los dos años de casados, queda huérfano de padre a los ocho meses y luego muere también su abuelo, dejándolo a merced de mujeres que lo “adoraban”.

Ibargüengoitia inició la carrera de ingeniería por ser lo más aconsejable para manejar el rancho heredado; sin embargo, un juvenil *jamboree* en Europa —recordado en su cuento “Falta de espíritu scout”— lo convence de elegir una profesión que le permitiese seguir viajando, como lo relata el pintor Manuel Felguérez, amigo de la infancia con quien emprendió aquella aventura.<sup>5</sup>

Finalmente ingresa a la Facultad de Filosofía y Letras, que aún estaba en el viejo edificio de Mascarones, y en Composición Dramática es alumno de Usigli, quien advierte su facilidad para escribir diálogos.

Su incursión en el teatro mexicano como dramaturgo y crítico se desarrolla entre los comienzos de los años cincuenta y 1962, año en

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Jorge Ibargüengoitia “Jorge Ibargüengoitia dice de sí mismo”, en *Vuelta* (México), núm. 100 (marzo de 1985), p. 51.

<sup>5</sup> Manuel Felguérez, “El reencuentro”, en *Vuelta* (México), núm. 100 (marzo de 1985), pp. 45-46.

que escribe su última obra: *El atentado*, sobre el asesinato de Álvaro Obregón. En el texto, publicado posteriormente por Joaquín Moritz (1978), se incluye una historia de la obra y se añade una “Nota para el director distraído” donde aclara que se trata de una “farsa documental, mientras más fantasía se le ponga, peor dará”; también advierte, parodiando un recurso tradicional: “si hay semejanza con la historia no se trata de un accidente, sino de una vergüenza nacional”.

*El atentado* comparte, en 1963, el Premio Casa de las Américas con una obra de Osvaldo Dragún. Según declaraciones posteriores del autor, *El atentado* le deja dos beneficios: le cierra las puertas del teatro y le abre las de la novela, pues en su investigación descubre numerosas memorias escritas por generales revolucionarios, a partir de las cuales decide crear las memorias apócrifas del general José Guadalupe Arroyo, quien polemiza con sus colegas y adversarios.

Surge así *Los relámpagos de agosto*, novela que obtiene también el Premio Casa de las Américas en 1964 y un gran éxito público. Mirando al pasado con nuevos ojos, a la vez se enfrenta y culmina una prestigiada corriente literaria, la llamada “Narrativa de la Revolución Mexicana”. La visión que predomina es antitrágica: el robo, la ineficiencia de las acciones de generales avorazados y ridículos, en vez de la violencia de “la fiesta de las balas”. Iburgüengoitia niega la clasificación de la *sátira* para su novela porque rechaza el tono admonitorio que subyace en ésta; prefiere verla como la *comedia* de la Revolución en su etapa final antes de la institucionalización partidista. La comedia tiene para él un significado concreto: una visión parcial de las cosas, el descubrir la realidad en un sesgo; también supone una “simpatía del escritor con su personaje”;<sup>6</sup> de ahí que el general Arroyo resulte, para los lectores, gracioso en sus torpezas y “mala suerte”.

<sup>6</sup> Aurelio Asiain y Juan García Oteyza, “Entrevista con Jorge Iburgüengoitia”, en *Vuelta* (México), núm. 100 (marzo de 1985), pp. 48-50.



El ciclo novelístico se cierra con *Los pasos de López*, también de tema histórico: la guerra de Independencia. “El grito de Ajeteo” será el de Dolores, como Perión-López representará al cura Hidalgo. El tema de la “conspiración de Querétaro”, como la llamó Lucas Alamán, tenía un antecedente en la propia producción de Ibargüengoitia, la obra de teatro *La conspiración vendida*, escrita para los festejos patrios del sesquicentenario y Premio Ciudad de México 1960.

La visión que predomina en las dos novelas de Ibargüengoitia no es la misma: en *Los pasos de López* el movimiento independentista decimonónico es presentado en sus orígenes, antes de las claudicaciones de ciertos grupos criollos y centrándose en la figura de un héroe “positivo” e incuestionado como lo es el cura Hidalgo, pero bajándolo del pedestal de la historia patria para humanizarlo. Esta etapa de la historia nacional es asumida como propia por el autor y la tarea desmitificadora de su escritura cambia de tono con respecto a *Los relámpagos de agosto*, reduce la distancia crítica, atenúa el escepticismo y el humor, un humor rebelde y no resignado, desplaza la visión irónica dominante en su novela sobre la Revolución. Sin embargo, la ironía como figura retórica, marca textual y visión del mundo, no desaparece sino que se refugia en el narrador memorialista Matías Chandón y se ejerce sobre otros personajes y situaciones. Otro material que alimenta la obra de Jorge Ibargüengoitia es de raíz autobiográfica y organiza una crónica desencantada sobre las capas medias urbanas. La perspectiva es autoirónica en los narradores en primera persona de los cuentos de *La ley de Herodes* (1967) y las novelas *Estas ruinas que ves* (Premio Internacional Novela México, 1975) y *Dos crímenes* (1979).

En estas obras se aprecia la gran capacidad erótica de su narrativa, a partir de un saludable regocijo deseante de los sujetos, pertenecientes a estratos medios urbanos, quienes no siempre logran sus objetivos, porque, como afirma prospectivamente el narrador maduro y distanciado de “La mujer que no”: “La mujeres que no he tenido (como ocurre a todos los grandes seductores de la historia) son más

numerosas que las arenas del mar”.<sup>7</sup> Es en este sentido que sus cuentos deben leerse como “versiones antitrágicas”, como afirma Gustavo García,<sup>8</sup> de los relatos sobre amor y desamor de otros escritores de su generación, como Carlos Fuentes y Juan García Ponce, quienes comenzaron a publicar a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta en torno a la *Revista Mexicana de Literatura* y la *Revista de la Universidad*. Otro material que compone el tejido intertextual de la narrativa de Ibargüengotia proviene de los informes judiciales y la “página roja” de los periódicos en torno al caso de las “Poquianchis”, transformadas en las hermanas Baladro en *Las muertas* (1977). Esta singular novela, quizá la mejor de su producción, supone otro deslizamiento de la visión irónica dominante, esta vez hacia lo grotesco. El mundo recreado es totalmente ajeno al narrador, quien se distancia de ese mundo cotidiano “no con la finalidad de enseñar, de advertir o despertar compasión sino justamente para exponer su carácter incomprensible, inexplicable, ridículo, desastroso, horroroso”.<sup>9</sup> El mismo narrador nos propone a los lectores “imaginar” cómo actuaron las victimarias y cómo respondieron las víctimas, o sea cómo ocurrieron los hechos en que mueren y son enterradas clandestinamente varias prostitutas, apartándose de este modo del proyecto inicial de escribir un ensayo, como anticipa en la novela anterior, *Estas ruinas que ves*, por parte de su protagonista, el profesor de literatura Paco Aldebarán, y en el plano extratextual, por el propio autor. La crueldad y la miseria de ese “bajo mundo”, marginal, rebasan el proyecto ensayístico; el escritor descarta el tratamiento paródico y desemboca en el extrañamiento propio de la visión grotesca; la realidad

<sup>7</sup> Jorge Ibargüengotia, “La mujer que no”, en *Los relámpagos de agosto* y *La ley de Herodes*, México, Promexa, 1979, pp. 141-148.

<sup>8</sup> Gustavo García, “Jorge Ibargüengotia: la vida en broma”, prólogo a *Los relámpagos de agosto* y *La ley de Herodes*, México, Promexa, 1979, pp. VII-XIX.

<sup>9</sup> Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Nova, 1964, p. 38.

invade y aturde a quien organiza el relato y sólo por momentos, y en especial en ciertos episodios de las madrotas, se retoma la mirada irónica porque, como afirma el propio autor: “Supongo que en el mundo nadie es totalmente despreciable y si tomo un personaje lo que me interesa es justificarlo”.<sup>10</sup> En la misma entrevista se queja de que, como lo creen un “escritor chistoso”, muchos se ríen “de cosas que no tienen ningún chiste”, y se refiere a la escena donde intentan curar la parálisis de Blanca “planchándola”; dice Ibargüengoitia: “puede ser ridículo, pero la situación no deja de ser terrible, porque están matando a alguien. Es grotesco”.<sup>11</sup> Todos los cuentos y novelas se organizan en torno a una voz rectora, situada en un lugar privilegiado en lo intelectual y topográfico; esta voz es el “verdadero sujeto de la enunciación”, que urde los hilos de la narración organizándolos en memorias, soliloquios, o en polifonía y cotejo de diversos testimonios. Detrás de los distintos juegos de puntos de vista subyace una estructura de poder verticalista, desde cuya cúspide el ironista solicita lectores competentes o cómplices que sepan interpretar los significados latentes, propuestos como verdaderos sin explicitarlos.

Esta estructura verticalista corresponde, extratextualmente, a una sociedad altamente jerarquizada, como lo es la mexicana, y la posición del narrador es coherente con la del ironista, que suele ser un solitario, hipercrítico y escéptico, pero dispuesto a dar versiones muy revitalizadoras de las realidades que aborda. Cuando Ibargüengoitia se congratulaba de haber abandonado el teatro por la novela afirmaba que ésta era

El medio de comunicación apropiado para un hombre insociable como yo, ya que supone una relación más libre con el lector [...] Se llega directo al lector, sin intermediarios, en silencio, por medio de hojas

<sup>10</sup> Aurelio Asiain y Juan García Oteyza, *op. cit.*, p. 49.

<sup>11</sup> *Ibidem.*

escritas que el otro lee cuando quiera, como quiera, de un tirón o en ratitos, y si no quiere no las lee, sin ofender a nadie.<sup>12</sup>

Y añade:

Por eso uno escribe y deja luego que las cosas se vayan, como si las echara al río, a ver qué pasa. A veces producen dinero, a veces no, pero es todo. Si alguien dice de pronto que uno es un genio, mejor. Pero tampoco creo que sea cierto, no.<sup>13</sup>

Como la propia capacidad autocrítica, la visión irónica preserva a quien la ejerce, y tangencialmente también a quienes la desentrañan y aprueban de falsas idealizaciones o de adhesiones radicales, tanto en el campo del amor como en el de la política o de la literatura.

Finalmente, a diez años de su muerte, la lectura de su obra siempre resulta revitalizadora porque propone releer o replantearse el pasado histórico y los problemas presentes como una nueva mirada crítica que se aleja de las solemnidades patrióticas, de la cursilería y los lugares comunes, que enseña a desconfiar de los vericuetos del poder y los absolutos de la pasión; una obra original y con pocos seguidores, que propone liberarnos de trivialidades rutinarias aprendiendo a reírnos de nosotros mismos.

Por último hay que proponer la lectura o la relectura de la obra de Jorge Ibargüengoitia por la “única razón lícita” —según el propio autor— que existe para leer obras literarias: “por el goce que producen”.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> *Ibidem.*

<sup>14</sup> Jorge Ibargüengoitia, “Apuntes para una teoría literaria”, en *Autopsias rápidas*, selección de Guillermo Sheridan, *Vuelta*, 1988, p. 27.



## BIBLIOGRAFÍA

### *Textos de Jorge Ibargüengoitia*

#### Narrativa

*Los relámpagos de agosto* (1964), 2a. ed., Joaquín Mortiz, México, 1965. 3a. ed. junto con *La ley de Herodes*, prólogo de Gustavo García, Clásicos de la literatura mexicana, México, Promexa, 1979. *Los relámpagos de agosto* y *El atentado*, ed. crítica de Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega (coord.), Colección Archivos, Madrid, 2002.

*La ley de Herodes*, 1a. ed., Joaquín Mortiz, México, 1967.

*Maten al león*, Del Volador, Joaquín Mortiz, México, 1969.

*Estas ruinas que ves*, Novaro, México, 1975.

*Las muertas*, 1a. ed., Joaquín Mortiz, México, 1977. 2a. ed. Lecturas Mexicanas 9, Segunda Serie, México, SEP/Cultura, 1985.

*Dos crímenes*, 1a. ed., Joaquín Mortiz, México, 1979.

*El atentado*, Joaquín Mortiz, México, 1978.

*Los pasos de López*, 1a. ed., Joaquín Mortiz, México, 1981. Otra ed.: Océano, México, 1982.

*Piezas y cuentos para niños*, Joaquín Mortiz, México, 1989.

#### Teatro

*Obras de Jorge Ibargüengoitia*, Teatro, tres vols., Joaquín Mortiz, México, 1989-1990.

*El atentado*, Casa de las Américas, Cuba, 1963. Otra ed.: Revista Mexicana de Literatura, México, 1965. Otra ed.: Joaquín Mortiz, México, 1978.

## Ensayos y crónicas

- Jorge Ibargüengoitia, en *Los narradores ante el público*. Segunda Serie, INBA, México, 1967, pp. 127-134.
- Prólogo a *La regenta*. Por Leopoldo Alas, "Sepan cuantos..." 225, Porrúa, México, 1972, pp. IX-XIX.
- Viajes en la América ignota*, Contrapunto, Joaquín Mortiz, México, 1972. 2a. ed. Joaquín Mortiz/Planeta, México, 1988.
- Sálvese quien pueda*, Novaro, México, 1975. 2a. ed. Joaquín Mortiz, México, 1993.
- Textos profanos*, Textos de Humanidades 9, México, UNAM, 1979.
- Autopsias rápidas*, Selección y notas Guillermo Sheridan, *Vuelta*, La Reflexión, México, 1988.
- Instrucciones para vivir en México*, Selección y notas Guillermo Sheridan, 1a. ed., Joaquín Mortiz, México, 1990.
- La casa de usted y otros viajes*, Selección y notas Guillermo Sheridan, Joaquín Mortiz, México, 1991.
- Misterios de la vida diaria. ¿Olvida usted su equipaje? Ideas en venta*, ed. Aline Davodoff, Joaquín Mortiz, México, 1997.
- Ideas en venta*, Selección y notas de Guillermo Sheridan, 1a. ed., Joaquín Mortiz, México, 1997.

## Guiones cinematográficos

- Jorge Ibargüengoitia: La prueba de la virtud*, intr. José María Espinasa, ed. El Milagro, CNCA/ed. La Rana, septiembre de 2007, México (colección Cine).

## Bibliohemerografía sobre la obra de Jorge Ibargüengoitia

- Alarcón, Jorge A., "El latinoamericano de Jorge Ibargüengoitia", *Suplemento*, México, 15 de marzo de 1970, pp. 3-6.

- Alatorre, Antonio, “Los pasos de López” [Reseña], *Vuelta*, 62, agosto de 1982, pp. 36-37.
- , “Réplica y contrarréplica”, *Vuelta*, 71, octubre de 1982, pp. 48-52.
- Alatraste, Sealtiel, “México guía para residentes” [Reseña. *Viajes. Instrucciones. Autopsias*], *Nexos*, 162, junio de 1991, pp. 81-82.
- Asiain, Aurelio y Juan García Oteyza, “Entrevista con Jorge Ibargüengoitia” [realizada el 3 de marzo de 1978], en *Vuelta*, 100, marzo de 1985, pp. 48-50.
- Barrientos, Juan José, “El grito de Ajeteo. Anotaciones a la novela de Jorge Ibargüengoitia sobre Hidalgo” [*Pasos de López*], en *Revista de la Universidad de la Ciudad de México*, 28 de agosto de 1983, pp. 15-25.
- Batis, Huberto, “Los relámpagos de agosto”, “Clotilde, el viaje y el pájaro” y “El atentado”, en *Crítica bajo presión. Prosa mexicana 1964-1985*, UNAM, México, 2004.
- Bravo Arriaga, María Dolores, “Los relámpagos de agosto o de una nueva forma de nombrar”, en *Ensayos heterodoxos* t. I, UNAM, México, 1991, pp. 7-23.
- Brushwood, John Stubbs, *Mexico in its novel; a nation search for identity*, Austin, University of Texas Press, 1966. Trad. al español de Francisco González de Aramburo: *México en su novela: una nación en busca de su identidad*, FCE, Breviarios 230, México, 1973.
- Bubnova, Tatiana, “El impostor ante el espejo: Ibargüengoitia y su interlocutor en *La ley de Herodes*”, en Sara Poot Herrera (ed.), *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, Difusión Cultural, Dirección de Literatura/UNAM, México, 1996.
- Camacho, Eduardo, “Consternación en el ámbito intelectual por el fallecimiento de Jorge Ibargüengoitia, Manuel Scorza, Ángel Rama y Marta Traba”, *Excelsior*, 28 de noviembre de 1983, p. 7, Cultura.
- Campbell, Federico, “Más que humor involuntario, el chispazo del sentido común”, *Proceso*, 5 de diciembre de 1983, pp. 48-50.
- Castañón, Adolfo, “Jorge Ibargüengoitia: el segundo pecado de la hilaridad”, en *Arbitrario de Literatura Mexicana. Paseos I*, ed. Lectorum, México, 2002.



- Cluff, Russell M., *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano, 1950-1995*. Tlaxcala (México), Univ. Autónoma de Tlaxcala/Provo (Utah, EUA), Brigham Young University, 1997, p. 79+.
- Colina, José de la, "Libros. *Las muertas*" [Reseña], *Vuelta*, 12, noviembre de 1977, pp. 40-41.
- , "Retrato exprés: JI", *Vuelta*, 100, marzo de 1985, p. 44.
- Cuevas, Norma Angélica, Ismael M. Rodríguez y Elba Sánchez Rolón (comps.), *Homenaje y diálogo. Primer Coloquio Nacional de Literatura Jorge Ibargüengoitia*, Universidad de Guanajuato, México, 2005.
- Delgado, René, "Jorge Ibargüengoitia: los historiadores echan a perder la historia", *Proceso*, México, 26 de diciembre de 1977, pp. 52-53.
- Domenella, Ana Rosa, "Jorge Ibargüengoitia: los relámpagos desmitificadores", en *Tierra Adentro*, núm. 28, México, octubre-diciembre de 1981, pp. 58-62.
- , "La clase media no va al paraíso", *Diálogos*, núm. 114, noviembre-diciembre de 1983, pp. 39-44.
- , *La narrativa de Jorge Ibargüengoitia* [Tesis de doctorado], México, Colmex, 1982.
- , *Jorge Ibargüengoitia: la transgresión por la ironía*, Cuadernos Universitarios 45, UAM-Iztapalapa, México, 1989.
- , "JI: de la ironía a lo grotesco", *Signos*, Anuario de Humanidades, Lingüísticos y Literatura, UAM-Iztapalapa, México, 1989, pp. 153-160.
- , "Entre canibalismos y magnicidios: reflexiones en torno al concepto de ironía literaria", en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM-Iztapalapa, México, 1992.
- , "Homenaje múltiple", en *Cuadernos Americanos*, núm. 43, enero-febrero de 1994, pp. 196-204.
- , "Jorge Ibargüengoitia y la historia de México. Entre la fascinación y la farsa", en *Signos Literarios y Lingüísticos*, 11 (ene.-jun., 2004), pp. 13-27.
- Domecq, Brianda, "Narrar es también divertir" [Reseña. *Pasos de López*], *Excelsior*, 10 de febrero de 1982, p. 2, Cult.

- Domínguez Michael, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, Letras Mexicanas, México, FCE, 1989, II, p. 11+.
- , “Escalera al cielo. 70 años de Jorge Ibargüengoitia”, *Ángel*, 1o. de febrero de 1998, p. 1.
- Escalante, Evodio, “La ironía en Jorge Ibargüengoitia”, en *Las metáforas de la crítica*, Contrapuntos, Joaquín Mortiz, México, 1998.
- , “Aciertos y desventuras de la ironía en Jorge Ibargüengoitia”, en *Acciones verbales. Revista de Teoría y análisis*, núm. 2, México, 1990, pp. 17-27.
- , “Viaje sentimental hacia el choteo” [Reseña. *Estas ruinas que ves*], supl. *Siempre!*, 16 de abril de 1975, p. XVI.
- Felguérez, Manuel, “El reencuentro”, en *Vuelta* (México), núm. 100, marzo de 1985.
- García, Gustavo, “Jorge Ibargüengoitia: la burla en primera persona”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 12, 1978, XXXII, pp. 19-23.
- , “Jorge Ibargüengoitia: la vida en broma”, prólogo a la ed. de *Los relámpagos de agosto* y *La ley de Herodes*, Impresora y Editorial Mexicana, México, 1979, pp. VII-XIX.
- , Pról. a: Jorge Ibargüengoitia, *Los relámpagos de agosto. La ley de Herodes*. Clásicos de la Literatura Mexicana, Promexa, México, 1979, pp. VII-XIX.
- García Flores, Margarita, “¡Yo no soy un humorista!”, en *Cartas marcadas*, Difusión Cultural UNAM, México, 1979.
- , “Entrevista a Jorge Ibargüengoitia. ¡Viva la República! Y poesía en la Casa del Lago”, *Excelsior*, 7 de noviembre de 1975, p. 14B.
- García Gutiérrez, Georgina, “Replanteamiento del género policiaco en Jorge Ibargüengoitia (primera aproximación)”, en *Signos Literarios y Lingüísticos*, 11 (ene.-jun, 2004), pp. 29-41.
- González de León, Verónica Silvia, *La narrativa de JI* [Tesis de doctorado], Austin, University of Texas, 1982.
- Guillén, Fedro, “Recuerdo de Jorge Ibargüengoitia”, *Proceso*, 19 de diciembre de 1983, p. 64.

- Ibargüengoitia, Jorge, “El doctor mexicana y los conquistadores”, en *Sálvese quien pueda*, Novaro, México, 1975.
- , “Mi bisabuelo contra los franceses”, en *Vuelta*, núm. 100, México, 1985.
- , “Revitalización de los héroes”, “Lo mucho que no supimos”, “El grito irreconocible” y “Así fueron nuestros antepasados”, en *Obras de Jorge Ibargüengoitia. Instrucciones para vivir en México*. Selec. y pról. Guillermo Sheridan, Joaquín Mortiz, México, 1990.
- , “Novelas platicadas”, en *Ideas en venta*, Joaquín Mortiz, México, 1997.
- Laville, Joy, “Jorge Ibargüengoitia llevaba un sol adentro”, *Vuelta*, 100, marzo de 1985, p. 43.
- Leñero, Vicente, *Los pasos de Jorge*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1989.
- Ortega, Roberto Diego, “Ibargüengoitia: estas muertas que ves”, en *La cultura en México*, supl. cult. *Siempre!*, 5 de diciembre de 1979.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. “La poética teatral del joven dramaturgo Jorge Ibargüengoitia”, en *Signos Literarios y Lingüísticos*, 11 (ene.-jun., 2004), pp. 43-53.
- Polidori, Ambra, “Entrevista a Jorge Ibargüengoitia”, en supl. cult. “Sábado”, *Uno más uno*, 31 de diciembre de 1977.
- Quackenbusch, L. Howald, *El López de Jorge Ibargüengoitia. Historia, teatro y autoreflexividad*, Conaculta/INBA, México, 1992.
- Reyes Fragoso, Arturo, *Dos artistas en pantalón corto. Ibargüengoitia y Felguérez, scouts*, Praxis, México, 2003.
- Uribe, Basilio, “Jorge Ibargüengoitia o el verdadero humor”, en supl. cult. de *La Prensa* (Buenos Aires), 20 de mayo de 1979.
- Villoro, Juan y Víctor Díaz Arciniega (coords.), *Jorge Ibargüengoitia. El atentado, Los relámpagos de agosto*, Colección Archivos de la UNESCO, México, 2002.
- Xirau, Ramón, “*In memoriam*”, *Gaceta UNAM*, 8 de diciembre de 1983, p. 11.
- Zaíd, Gabriel, “La mirada irónica”, *Vuelta*, 100, marzo de 1985, p. 47.

Ziegler, Jorge von, "Jorge Ibarguengoitia: hacer justicia a las anécdotas", en *El Semanario Cultural*, supl. cult. de *Novedades*, 25 de mayo de 1986, pp. 6-7. *Hora crítica*, Red de Jonás, Tlhuapan (Puebla, México), Premiá, 1988, pp. 49-52.

### *Bibliografía de teoría y crítica*

- Aínsa, Fernando, "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", en *La Novela Histórica*, Sección de Cuadernos Americanos, Nueva Época, núm. 28, julio-agosto, UNAM, México, 1991.
- Alberoni, Francesco, *El erotismo* (1986), Gedisa, México, 1991.
- Allemand, Beda, *De l'ironie en tant que principe littéraire* (1973), tr. del alemán en *Poétique*, núm. 36, 1978.
- Amaya, Juan Gualberto, *Los gobiernos de Obregón y Calles y regímenes "peleles" derivados del callismo*, ed. del autor, México, 1947.
- Anzieu, Didier, *El cuerpo de la obra*, tr. de Antonio Marquet, Siglo XXI, México, 1993.
- Aubague, Laurente, "Antropología del vestido", en *Territorios*, núm. 12, UAM-Xochimilco, México, 1980, pp. 32-37.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio* (1975), 2a. ed., FCE, 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.
- Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- 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.
- , *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, México, 1973.
- Benveniste, Emile, *Problemas de lingüística general II* (1954), Siglo XXI, México, 1977.

- Bergson, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1899), PUF, París, 1975. Existen diversas traducciones al español, en Espasa-Calpe y Austral, entre otras.
- Blanco Aguinaga, Carlos, "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos formas de realismo", en *NRFH*, núm. 11 (1957), pp. 313-342.
- Booth, Wayne C., *A Rethoric of Irony*, The University of Chicago Press, Chicago, 1974. La traducción al español de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito, *Retórica de la ironía*, Taurus, Madrid, 1986.
- Bourneuf, Roland y Real Ouellet, *La novela* (1972), Ariel, Barcelona, 1975.
- Brecht, Bertolt, "El teatro épico", en *Escritos sobre teatro*, vol. I, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- Cabrera, Luis, "La consolidación del poder. 1928-1934", en *Historia de la Revolución Mexicana*, núm. 12, El Colegio de México, 1973.
- Calvino, Ítalo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, tr. de Aurora Bernárdez, Siruela, Madrid, 1995.
- Careaga, Gabriel, *Mitos y fantasías de la clase media en México* (1974), 8a. ed., Joaquín Mortiz, México, 1980.
- , "Un retrato colectivo de la clase media", en *Revista Mexicana de Ciencia Política*, núm. 65 (1971), pp. 93-98.
- Carpentier, Alejo, "Habla Alejo Carpentier", en *Alejo Carpentier*, Casa de las Américas, La Habana, 1977.
- Cayuela Gally, Ricardo, "Nuevo Tiempo Mexicano", entrevista a Carlos Fuentes en *La Jornada Semanal*, Nueva Época, núm. 59, 21 de abril de 1996.
- Cluff, Russell M., *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano 1950-1995*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Brigham Young University, México/UTA, 1997.
- Cicero, Elena F. Lo, *Grotescos y absurdo en la literatura italiana*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1976.
- Córdoba, Arnaldo, *La ideología de la revolución mexicana. La formación de un nuevo régimen* (1973), 6a. ed., Era, México, 1978.
- Enciclopedia de México*, SEP, México, 1988.

- Escarpit, Robert, *L'Humour*, PUF, París, 1972.
- Faye, Jean-Pierre, *Théorie du recit*, Hunanin, París, 1972.
- Ferrater Mora, José, "Tres mundos: Cataluña, España, Europa", en *Obras selectas*, vol. I, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1967.
- Freud, Sigmund, *Obras completas*, vols. I, III, XI, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973.
- Fuentes, Carlos, *La campaña*, FCE, México/Buenos Aires, 1991 (Tierra Firme).
- , *El espejo enterrado*, FCE, México, 1992.
- Ganz, Eric, "Hipérbole et ironie", en *Poétique*, núm. 23, París, 1975, pp. 488-493.
- Gili y Gaya, Samuel, "Introducción", en *Guzmán de Alfarache*, Espasa-Calpe, 1942.
- Grimes, Larry M., "El tabú lingüístico: su naturaleza y función en el español popular de México", tesis, El Colegio de México, México, 1971.
- Guillén, Germán y Agnes, *Teoría de la novela*, Taurus, Madrid, 1974.
- Hutcheon, Linda, "Ironie et parodie: stratégie et structure", en *Poétique*, núm. 36, 1978, pp. 467-477.
- , "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, presentación de Hernán Silva, UAM-Iztapalapa, México, 1992, pp. 171-193.
- Jankélévitch, Vladimir, *L'ironie* (1936), 2a ed., Flammarion, París, 1964. La traducción al español de Ricardo Pochiar se titula también *La ironía* y fue editada por Taurus, Madrid, 1986.
- Jenny, Laurent, "La stratégie de la forme", en *Poétique*, núm. 27 (1967), pp. 257-281.
- Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, 1964.
- Kebray Orecchioni, Catherine, "L'ironie comme trope", en *Poétique*, núm. 41, 1980, la tr. al español está publicada en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, presentación de Hernán Silva, UAM-Iztapalapa, México, 1992, pp. 195-221.

- Kris, Ernst, *Psicoanálisis de lo cómico*, Paidós, Buenos Aires, 1964.
- Kristeva, Julia, *El texto de la novela* (1970), ed. Lumen, Barcelona, 1974.
- Lefèbvre, Henri, *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.
- Lorenzano, Sandra, “presentación” de la novela *La Revolución es un sueño eterno*, en editorial Alfaguara, México D.F, noviembre de 1994.
- Lukács, George, *La novela histórica* (1937), ERA, México, 1966.
- Ludmer, Josefina, *El cuerpo del delito. Un manual*, Perfil, Buenos Aires, 1999.
- Mauron, Charles, *Psychocritique du genre comique*, Corti, París, 1970.
- Menton, Seymour, “Crónica de una muerte denunciada. *La campaña de Carlos Fuentes*”, cap. VIII, en *Novela Histórica de América Latina, 1979-1992*, FCE, México.
- Mignolo, Walter, “Colonial and Poscolonial Discourse: Culturale Critique or Academia Colonialism?”, en *Latin American Research Review*, vol. 28, núm. 3.
- Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en la década de los sesentas”, en *Cultura y dependencia*, Bellas Artes, Jalisco, 1976.
- Novais Paiva, María Elena, *Contribuição para uma estilística da ironia*, Centro de Estudios Filológicos, Lisboa, 1961.
- Obregón, Álvaro, *Ocho mil kilómetros en campaña* (1917), FCE, 1970.
- Pacheco, José Emilio, “La generación crítica”, en *Texto crítico* (Xalapa, Universidad Veracruzana), núms. 31-32 (1985).
- Pouillon, Jean, *Tiempo y novela*, Paidós, Buenos Aires, 1970.
- Ramírez, Santiago, *El mexicano. Psicología de sus motivaciones*, Grijalbo, México, 1977.
- Revueltas, Eugenia, “Los peligros del humor”, en *Vasos Comunicantes*, UNAM, México, 1985.
- Rico, Francisco *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona, 1970.
- Rivera, Andrés, *La Revolución es un sueño eterno*, 1a. ed., Centro Ed. Latinoamericano, Buenos Aires, 1987.

- Rodilla, María José (ed.), *Varia Fortuna. Representaciones de la realidad en la literatura latinoamericana*, UAM-Iztapalapa, México, 1997.
- Rodríguez O., Jaime E., “El proceso político de la independencia hispanoamericana”, en el número dedicado a la Independencia de la *Revista Universidad de México*, núm. 488, septiembre 1991.
- Serrato, José Eduardo, en “La campaña de Carlos Fuentes: el viaje del conocimiento”, en *Carlos Fuentes: 40 años de escritor*, UAM-Azcapotzalco, México, 1993.
- Sperber, Dan y Deidre Wilson, “Les ironies comme mentions”, en *Poétique*, núm. 36, París, 1978.
- Staiger E., *Conceptos fundamentales de poética*, Rialp, Madrid, 1966.
- Surmelian, Leon, *Techniques of Fiction Writing. Measure and Madness*, Anchor Books, Nueva York, 1969.
- Todorov, Tzvetan, Curso sobre “El simbolismo textual”, El Colegio de México, 1978.
- Taibo, Paco Ignacio, “La risa loca”, en *Enciclopedia del cine cómico*, vol. 1, UNAM, México, 1975.
- Taléns, Jenaro, *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Júcar, Barcelona, 1975.
- Uspenski, Boris, “Poétique de la composition”, en *Poétique*, núm. 9, París, 1972.
- Villoro, Luis, “La idea de unidad iberoamericana”, en *Vuelta* (México), núm. 136, marzo de 1988.





*Jorge Ibarguengoitia: ironía, humor y grotesco.*  
*“Los relámpagos desmitificadores” y otros ensayos críticos*  
se terminó de imprimir en febrero de 2011  
en los talleres de Reproducciones y Materiales, S.A. de C.V.  
Presidentes 189-A, Col. Portales, 03300 México, D.F.  
Formación: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V.  
Portada de Yuriria Pantoja Millán.  
Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones de  
El Colegio de México.







CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS  
SERIE ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA  
LVII

Jorge Ibargüengoitia (1928-1983) ha tenido un público amplio y entusiasta, pero escasos estudios críticos. Este libro reúne ensayos y artículos de Ana Rosa Domenella, quien ha contribuido a lo largo de más de dos décadas al estudio académico de la obra narrativa de un escritor atípico y fundamental para la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo xx y que continúa vigente.

Ibargüengoitia negaba ser un humorista y no le interesaba hacer reír a sus lectores, sin embargo, su escritura presenta variantes del complejo espectro artístico de lo cómico, desde la retórica de la ironía a las máscaras del grotesco, con incursiones en la farsa histórica, la parodia de géneros memorialistas y detectivescos, junto a un vital abordaje de temas eróticos.

El goce que produce la lectura de sus cuentos, novelas y crónicas se analiza a través de calas formales y desde su contexto sociohistórico, destacando la importancia que tiene para el escritor guanajuatense el trazado de una geografía ficcional que parte del Bajío, como Plan de Abajo, y llega a Coyoacán. Se desmitifican acontecimientos fundamentales de la Historia de México, como el movimiento de Independencia (convertido en Grito de Ajetreo) y la Revolución de 1910 a través de memorias apócrifas. Este libro constituye una labor de rescate de investigaciones dispersas en conferencias y otros espacios editoriales; reúne, además, el diálogo que establece Domenella con la obra de otros escritores de su generación para concluir con un "Homenaje múltiple" por su trágica muerte.



Casa abierta al tiempo



EL COLEGIO DE MÉXICO  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA