



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Los efectos de un cuento. Análisis narrativo
de “La ley de Herodes” de Jorge Ibargüengoitia

Sol Eréndira López Valdez

Asesor: Dr. Miguel G. Rodríguez Lozano

Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

Ciudad Universitaria
Noviembre, 2008.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción	7
Capítulo I. Producción literaria y marco contextual	13
Trayectoria literaria de Jorge Ibargüengoitia	13
Figuras literarias: influencias, comparaciones y herencias	19
Recepción crítica de <i>La ley de Herodes</i>	21
Crítica a la nota editorial del libro <i>La ley de Herodes</i>	28
Capítulo II. Análisis narrativo de “La Ley de Herodes”	33
Breve definición del género cuento	34
El «mundo narrado»	35
Categorías del orden de la enunciación: Historia/Intriga	37
Secuencia del acto narrativo	38
La dimensión del mundo narrado: tiempo y espacio	39
Tiempo	39
Espacio	47
La historia subterránea	53
Conclusiones	61
Bibliografía	65

AGRADECIMIENTOS:

Quiero externar mi gratitud a quienes he tenido en mi mente y corazón al momento de hacer este trabajo académico.

A mi asesor, Miguel Lozano por sus valiosas aportaciones y por sus motivaciones para realizar esta investigación. A Alicia Bustos, Alejandra López, Horacio Molano y Jorge A. Moñoz por sus cuidadosas lecturas y valiosos aportes.

A mi inigualable y amada familia, muchas gracias.

A mis padres: Silvia Valdez Aragón y Bernardino López Zamorano, con todo mi amor y admiración, gracias por sus valores, enseñanzas, gracias por darlo todo.

A mis queridas hermanas, irremediables ejemplos: Silvia Karina y Luz Iris Eneida.

A mis abuelitos León y Ramona, queridos forjadores de fortaleza, entereza y vida.

En memoria de mi abuelo Bernardino, monumental hombre, y de mi abuela María del Refugio, mujer de todos los tiempos, quien ha hecho cantar aves y crecer peculiares flores, por reconfortar espíritus y almas.

A mi madrina Paty, a mi tía Alba Rosa, amigas y maestras.

A mis primos-hermanos: Edith, Fernando, Fabián, Anayeli.

A mis amigos con quienes he compartido un hermandad duradera: Tania y Aleida Hernández Cervantes, Shirley, Edgar Mena, Pao, Nery, Sofía, Sergio, Janeth, Miriam, Perla, Susana, Karla, Betty, Paty Belmont, Sonia, Miguel A. Torres, A Alejandro Castilla quien fue mi restaurador en momentos significativos. A Alí. A Américo por sus comentarios. A Ruy. A los excepcionales Berta y Alberto quienes me impulsaron para la conclusión de esta investigación.

A Yuri, por su cuantiosa ayuda y su grata amistad.

Iván entrañable amigo y librero.

A Jorge por sus recomendaciones bibliográficas.

A Mauricio López Valdés por contagiarme el gusto a la edición.

A Horacio Molano por su apoyo y humanismo.

En memoria de Lorezo Aguirre Molina.

INTRODUCCIÓN

Durante la década de los sesenta se produjo un impresionante conjunto de textos literarios de una calidad y una repercusión nunca antes vistas en el ámbito de las letras hispanoamericanas. Como una circunstancia orquestada por una red de confluencias culturales e históricas afines a la gran mayoría de los países de habla hispana, cada cual con sus propias distinciones dialectales y muy diversa genealogía literaria, se publicaron las, probablemente, obras más importantes y perdurables del grupo de autores celebrado a la postre bajo el nombre genérico «Boom de escritores latinoamericanos».¹ Los autores del “Boom” indagaron bajo “la superficie de nuestras ciudades y nuestras naciones para desentrañar su esencia, su alma; atajos para llegar lo más pronto posible a la conciencia nacional”.²

De igual modo confabulado en tan inusitada manifestación creativa, respondiendo al llamado desde los primeros pronunciamientos, un escritor atípico, dramaturgo devenido en novelista, Jorge Ibarguengoitia, obtiene en dos ediciones consecutivas el premio Casa de las Américas: en 1962 por el drama *El atentado* y, en 1963, por la novela *Los relámpagos de agosto*.

Estas distinciones, cabe señalar, no fueron menos importantes que las recibidas por Vargas Llosa en el curso de cuatro años. Ibarguengoitia empata con el escritor peruano, y con cualquier otra luminaria del “Boom”, en su interés por opinar, literariamente, sobre los arquetipos culturales y sociales de su tiempo; se suscribió en la mayoría de los casos a los “límites” de una narración en primera persona, donde necesariamente se anclaron los giros dialectales a la idiosincrasia de sus personajes,

¹ Inicialmente se les nombró generación hispanoamericana del medio siglo. [Ángel Rama, “Los contestatarios del poder”, en *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha 1964-1980*, p. 14]

² José Donoso, *Historia personal del “Boom”*, p. 10.

suprimida de antemano cualquier retórica de visos elevados y grandilocuentes que no fuera, justo, para establecer la perspectiva irónica en el curso diegético.

Todo esto me llevó a interesarme en hacer un estudio sobre este escritor, descubrir, por ejemplo, que la mirada de Ibargüengoitia siempre crítica y aguda, irrumpe como un poderoso instrumento desmitificador y subversivo.

Más que responder a los cuestionamientos torales del alma nacional, el autor plantea una serie de preguntas sobre la identidad mexicana que a la fecha no han sido quizá del todo solventadas, incógnitas varadas en el parcial y maniqueo entendimiento de aquellos sucesos fundamentales, debido en parte al tenor del discurso oficial y, dato curioso, a la constante reelaboración, por cuenta de los actores de la vida pública y los dueños del poder en el México de todos los tiempos, de ese mismo proceder, irónicamente señalado en la obra de Jorge Ibargüengoitia.

Es del todo pertinente la conclusión argüida por Villoro al respecto:

Este ataque frontal a las gestas sociales lo apartó, no sólo de la noción de «intelectual comprometido», tan en boga en los años sesenta, sino de la estética dominante en la narrativa latinoamericana, que emprendía a través de la novela el recuento alterno, seguramente más verídico, de episodios velados y silenciados por una larga sucesión de gobiernos autoritarios.³

En el transcurso de mi investigación observé que Ibargüengoitia es tachado de humorista por la crítica, quizá en un inopinado ajuste de cuentas y, desde esa perspectiva, es retomado por los lectores como un autor «chistoso», sin mayor profundidad que la atribuida a su innegable talento para prodigar divertimento inteligente, y esa peculiaridad, que lo hizo tan popular entre un apreciable número de lectores y que ayuda en definitiva a comprenderlo, esgrimida sin las acotaciones pertinentes, contribuyó a restringir de manera importante su ascendencia literaria.

³ Juan Villoro, "Introducción. El diablo en el espejo", en ... y Víctor Díaz Arciniega (coords.), *Jorge Ibargüengoitia. El atentado. Los relámpagos de agosto*, p. XXXII.

“Algo de patito feo le ocurría a Jorge Ibargüengoitia”,⁴ recuerda Emilio Carballido; situación que atribuye, en primer lugar, a las características del humor expreso en sus obras: inusual y amargo. “Negro a veces, pero extremadamente risible para el que sepa leerlo”.⁵ Y esa parece ser, al cabo, la razón del porqué la mayoría de sus dramas esperan aún ser justamente montados: no se supo leer los textos de Ibargüengoitia. Y más aún: la crítica, amén de no haber podido conciliar un criterio unívoco sobre los mecanismos a través de los cuales se articula el significado de esos mismos textos, no proporciona un nicho estable desde donde pueda ejercerse un análisis ponderado.⁶

Con el fin de contextualizar al autor y su trabajo literario, en el primer capítulo de esta investigación se expone su producción y trayectoria literaria, así como su relación con algunas figuras literarias según lo que él reconoció como influencias; algunas comparaciones que la crítica le hizo con otros escritores y las herencias literarias que se creen visibles en ciertos autores de los ochenta.

Las fuentes empleadas para la realización de este apartado fue la bibliografía compilada por Aurora M. Ocampo y Laura Navarrete Maya en el *Diccionario de escritores mexicanos*; lo investigado por Gustavo Santillán y Víctor Díaz Arciniega en la edición crítica de la Colección Archivos, coordinada por éste y Juan Villoro; además de los artículos publicados en los diarios *El Nacional*, *Excelsior*, *Uno más Uno*, entre otros pertenecientes al periodo 1969–2007, recopilados y archivados por el Departamento de Literatura del INBA.

⁴ Emilio Carballido, “Drama y novela de Jorge Ibargüengoitia”, en Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega (coords.), *Jorge Ibargüengoitia. El atentado. Los relámpagos de agosto*, p. 263.

⁵ *Idem*.

⁶ Juan Villoro señala: “Ibargüengoitia cuenta con una amplia legión de lectores cómplices, que ven sus personajes como una suerte de familia ampliada, llena de tíos extravagantes. Por ello sorprende el vacío crítico en torno a su obra. [...] estamos [...] ante un dramaturgo y narrador seguido con atención por lectores exigentes. Un dato revelador de la Academia: la página de Internet de la Modern Language Association registra 28 trabajos sobre Ibargüengoitia, por 354 sobre Manuel Puig, 794 sobre Octavio Paz y 814 sobre Carlos Fuentes. [Juan Villoro, *op. cit.*, p. XXXII.]

En este mismo capítulo se presenta la recepción crítica de su obra con especial interés en el efecto que ha tenido *La ley de Herodes* en ésta, ya que en los comentarios críticos sobre esta colección de relatos hay cierta incertidumbre en cuanto a su naturaleza genérica. Tatiana Bubnova afirmó: “No serán ‘cuentos’ en términos ortodoxos por la presencia del elemento autobiográfico, siendo a la vez ‘ficciones’ (?); tampoco pueden llamarse comedias sino en un sentido figurado.”⁷

En la contraportada de la edición que hace de ella Joaquín Mortiz, hay una nota editorial sin firma registrada por Ignacio Trejo Fuentes perteneciente a la primera edición de 1967:

Este es el único libro de cuentos que escribió Jorge Ibarguengoitia. No lo son, propiamente; se trata más bien de ficciones sobre un fondo autobiográfico que cabría hoy caracterizar como brevísimas comedias de situaciones.⁸

En la cuarta de forros de la edición más actual, correspondiente a julio de 2008 de la colección Booket, aparece dicho comentario con ligeros cambios.

El comentario parece rebajar su estamento literario; es decir: los rasgos autobiográficos, desde esa perspectiva, demeritan la calidad literaria de todo el texto al grado de negarles incluso un género desde donde se pueda ejercer una crítica justa y, más importante aún, se oriente la disposición del probable lector hacia un ámbito literario específico.

Establecida tal premisa, se realizó un análisis narrativo de “La ley de Herodes” en el segundo capítulo. Se vinculó este relato con la serie de rasgos y mecanismos textuales que así lo instituyeran, para ser considerado dentro del género cuento. Para tal efecto, decidí utilizar las herramientas de análisis estructuralistas y muy particu-

⁷ Tatiana Bubnova, “El impostor ante el espejo: Ibarguengoitia y su interlocutor en *La ley de Herodes*”, en *El cuento mexicano: Homenaje a Luis Leal*, p. 310.

⁸ Ignacio Trejo Fuentes, *Lágrimas y risas*, p. 89.

laramente las propuestas por la narratología, porque centran su interés en el texto mismo, sin considerar extrapolaciones estilísticas o biográficas. No se trataría de hacer un análisis narratológico de este relato sino de utilizar las categorías narratológicas pertinentes para identificar inequívocamente el género al que éste pertenece.

En este sentido, se conoce la importancia de los estudios de autores como Todorov, Genette o Prince, pero el carácter eminentemente teórico de sus investigaciones, la diversidad de sus puntos de vista, y la compleja y contrastante nomenclatura que manejan hicieron muy difícil su utilización como fuentes directas para articular el análisis. Elegí, en cambio, la obra de Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, porque, sin perder rigor teórico, establece criterios unívocos, unifica los hallazgos de sus predecesores con una nomenclatura clara y precisa, y lo hace, además, con un afán didáctico que facilita el utilizar las categorías narratológicas como herramienta de análisis. Sólo había que adecuarlas al ámbito específico del género cuento; esto es, aun cuando el relato, como estrategia discursiva, tiene amplia y dominante cabida en el cuento (característica que comparte con la novela, la epopeya, la leyenda, la fábula, entre otros), éste debía detentar ciertos rasgos textuales, narrativos, que le dieran sus características y atributos específicos.

Un último deslinde, previo al análisis, me llevó a elegir uno sólo de los textos incluidos en el *La ley de Herodes* y con éste agotar las consideraciones propuestas para un trabajo de titulación con las características y restricciones de esta investigación. Elegí el relato “La ley de Herodes” por considerarlo paradigmático en tanto da nombre a la colección entera y porque en él operan los rasgos estilísticos que caracterizan la obra del autor: ironía, desmitificación, crítica social, lenguaje coloquial, humor.

No se pretende de ningún modo que este esfuerzo sea definitivo; se trata, en esencia, de un preámbulo o invitación a futuros análisis que agoten la totalidad de los textos incluidos en la colección, de modo que se promueva un debate riguroso sobre la calidad literaria de un autor, las más de las veces incomprendido y al mismo tiempo tenazmente popular. Esa popularidad, creo yo, es la que debe forzar al crítico hacia las páginas de Ibarzüengoitia para efectuar precisos y fundamentados deslindes que permitan entenderlas y concitar de ese modo, quizá, la aparición de jóvenes epígonos en torno a una estética que se promueve a sí misma por su indudable eficacia y asertividad cultural.

CAPÍTULO 1. PRODUCCIÓN LITERARIA Y MARCO CONTEXTUAL

En este capítulo se presenta una breve cronología que da cuenta de la vida, trayectoria profesional e influencias que determinaron la obra del escritor guanajuatense, así como comentarios de la crítica en la que se compara al autor con otras personalidades literarias. Se aborda frecuentemente la apreciación crítica de la que fue objeto su cuento “La ley de Herodes” y las relaciones que mantuvo con escritores contemporáneos.¹

TRAYECTORIA LITERARIA DE JORGE IBARGÜENGOITIA

Jorge Ibargüengoitia Antillón nació en Guanajuato el 22 de enero de 1928. Sus padres fueron Luz Antillón y Alejandro Ibargüengoitia Cumming, muerto éste cuando el futuro escritor tenía apenas ocho meses de nacido. “Por las fotos”, relata Jorge, “deduzco que de él heredé las orejas. Ya adulto encontré una carta suya que yo podría haber escrito”.² Mientras tanto, el joven Jorge se enamora del cine, afición que cultivaría durante toda su vida. Ingresó a los *Boy scouts*, vínculo que le permite viajar constantemente, por toda la república y particularmente a Europa, a los diecinueve años de edad, junto a su amigo Manuel Felguérez, como dirigentes de una asociación *scout*. El tema del cine y su experiencia como escultista serán, años después, tópicos recurrentes en sus cuentos y en su columna del *Excelsior*. En 1950 abandona la carrera de ingeniería y se dedica a la agricultura en la Hacienda San Roque, propiedad de la familia, con tan malos resultados que decide venderla.

¹ Sobre las fuentes consultadas, *vid.*, la “Introducción” de esta investigación, p. 11.

² Víctor Díaz Arciniega, “Cronología”, en Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega (coords.), *Jorge Ibargüengoitia. El atentado. Los relámpagos de agosto*, p. 145.

Dos personalidades en la literatura mexicana de la época fueron los detonadores de la vocación de Jorge Ibargüengoitia por las letras: Salvador Novo y Rodolfo Usigli. Al primero lo conoce en casa de su madre, de paso en la capital del estado como director de la puesta en escena *Rosalba y los llaveros*, de Emilio Carballido, representada en el Teatro Juárez. Fue tal el impacto que le causó presenciar el trabajo de Novo que, a los tres meses, Ibargüengoitia ya estaba inscrito en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en la licenciatura de Teoría y Composición Dramática. En 1957 se recibe de maestro en Arte Dramático y presenta su obra *Ante varias esfinges* como tesis de titulación.³

Durante sus estudios en la FFyL descubre su vocación de escritor, influido por su profesor Rodolfo Usigli. Cabe mencionar que Ibargüengoitia fue el alumno preferido del famoso dramaturgo. Él siempre reconoció su influencia y apoyo: “Rodolfo Usigli fue mi maestro, a él debo en parte ser escritor y por su culpa, en parte, fui escritor de teatro diez años”.⁴

En un artículo publicado en 1974 por la *Revista de la Universidad*, Jorge Ibargüengoitia relata cómo inició su vida de escritor tras haber trabajado como profesor en la Universidad Iberoamericana, dando clases en el doctorado, y en la UNAM, sustituyendo a Usigli después de haber ganado, en 1954, la beca del Centro Mexicano de Escritores y, en 1955, la beca Rockefeller en Nueva York: “Cuando regresé de los Estados Unidos, me encontré con que el Centro Mexicano de Escritores estaba tan satisfecho con mi actuación que había decidido concederme otra beca. Aquí fue cuando empezó

³ *Ibid.*, p. 151.

⁴ Jorge Ibargüengoitia, “Recuerdo de Rodolfo Usigli”, *Siempre*, núms. 1783 y 1784.

mi neurosis. Se me ocurrió hacer un poco de ascetismo. Dejé mis clases y otras actividades y me reduje a vivir con la beca del Centro...”⁵

Jorge Ibargüengoitia fue profesor de literatura y de arte dramático, autor de obras teatrales, prácticamente ignoradas en su tiempo, y reconocido novelista. De sus novelas obtuvo premios y becas internacionales, creó una gran cantidad de artículos periodísticos y de dos volúmenes de cuentos: *La ley de Herodes* y *Piezas y cuentos para niños*. Su trabajo fue publicado en los diarios: *Excelsior* y en *El Heraldo Cultural*, las revistas: *La palabra y el hombre*, *El Heraldo de México*, *Diálogos*, *S.NOB*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Vuelta*, *Revista de la Universidad*, entre otras.

Como dramaturgo, aún siendo estudiante, Ibargüengoitia escribió el drama inédito *Cacahuates japoneses* y *Llegó Margot*. Su primera obra representada, recibida con agrado por la crítica, fue *Susana y los jóvenes*, escrita en 1953. En 1954 se montó en escena su farsa *El rey tiene cuernos*. En 1955 escribió *La lucha con el ángel*. Ese mismo año se estrenó *Clotilde en su casa*, montaje comercial de su texto. En 1956 compuso *Ante varias esfinges*. Un año después, concibió la trilogía *Tres piezas en un acto*, integrada por: *El loco amor viene*, *El tesoro perdido* y *Dos crímenes*. En 1959 creó dos comedias: *El viaje superficial* y *Pájaro en mano*. En 1960, preparó la comedia musical para niños *La fuga de Nicanor* (Esta obra se recoge en *Piezas y cuentos para niños*, editado en 1989 por Joaquín Mortiz). Ese mismo año escribió la comedia musical *Los buenos manejos* y *La conspiración vendida*, ésta última hecha por encargo de Salvador Novo, a través del Departamento de Teatro de Bellas Artes, para conmemorar el Año de la Patria. El tema de esta obra —el inicio de la guerra de Independencia— lo retomó después en la redacción de su novela *Los pasos de López*. Finalmente, su dra-

⁵ Jorge Ibargüengoitia, “¿De qué viven los escritores?”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 4, vol. XVII, diciembre, 1962. Cit. por Jaime Castañeda Iturbide, *El Humorismo Desmitificador de Jorge Ibargüengoitia*, pp. 37-38.

ma *El atentado* (farsa histórica donde da su versión del asesinato del general Álvaro Obregón), ganó el primer premio de Teatro Casa de las Américas en 1963, como ya se ha señalado. Cabe destacar que, no obstante lo prometedor de su carrera como dramaturgo, de las 14 obras de teatro que escribió, sólo cinco de ellas fueron montadas alguna vez.⁶

En 1961 Ibargüengoitia se inició en la crítica teatral con colaboraciones mensuales para la *Revista de la Universidad* y los suplementos de Fernando Benítez, *México en la Cultura* de *Novedades* y *La Cultura en México*, de *Siempre!* En 1964, tres años después, se cortan las aspiraciones del guanajuatense hacia la crítica, luego de una acre polémica suscitada por una reseña donde Ibargüengoitia descalifica *La mano del comandante Aranda* y *Landrú*, obras de Alfonso Reyes, por entonces intocable y máximo referente de las letras hispanoamericanas. “En el mismo número donde aparece la reseña de Ibargüengoitia [‘El *Landrú* cachondón de Alfonso Reyes’] se publica también la nota ‘*Landrú* o la crítica de la crítica humorística o cómo iniciar una polémica sin previo aviso’, escrita por Carlos Monsiváis, quien entonces suma 26 años”;⁷ claro ajuste de cuentas del que Ibargüengoitia se desembaraza renunciando de inmediato no sólo a su columna mensual sino a su actividad como dramaturgo.

Simultáneamente, en 1962, publica el cuento “La mujer que no”, en la *Revista Mexicana de Literatura*, y los cuentos “What became of Pampa Hash?” y “La ley de Herodes”, en la revista *S.NOB*,⁸ creada y dirigida por Salvador Elizondo. En ambas publicaciones forma parte de la redacción.

⁶ Xorge del Campo, “Jorge Ibargüengoitia, hace 20 años”, *El Nacional*, 7 de diciembre, 1983, p. 4. Cit. por Gustavo Santillan, “La crítica literaria en torno a *Los relámpagos de agosto*. 1964-2000”, en J. Villoro y V. Díaz Arciniega (coords.), *Jorge Ibargüengoitia. El atentado. Los relámpagos de agosto*, p. 256.

⁷ Víctor Díaz Arciniega, “Cronología”, en Villoro y Díaz Arciniega (coords.), *op. cit.*, p. 159.

⁸ Revista que en palabras de Emilio Carballido fue muy atractiva, inteligente y de no larga vida. [Emilio Carballido, “Drama y novela de Jorge Ibargüengoitia”, en Villoro y Díaz Arciniega (coords.), *op. cit.*, p. 264.]

Luego de renunciar a la *Revista de la Universidad*, y tras su experiencia con *El atentado*, Jorge Ibargüengoitia inició su trayectoria dentro de la narrativa: “*El atentado* me dejó dos beneficios: me cerró las puertas del teatro y me abrió las de la novela. Al documentarme para escribir esta obra encontré un material que me hizo concebir la idea de escribir una novela sobre la última parte de la Revolución Mexicana”.⁹

Su primera novela, *Los relámpagos de agosto*, obtuvo en 1963 el premio de novela Casa de las Américas. Su éxito fue arrollador.

En 1967 preparó una recopilación de sus relatos (algunos ya publicados) y los presentó en su volumen *La ley de Herodes*, bajo el sello editorial Joaquín Mortiz, de la Serie del Volador, creada desde su fundación, en 1963, como un vehículo promotor de textos y autores noveles. “Gracias a él [Joaquín Díez-Canedo] entra en contacto con Carmen Balcells, agente literaria de Barcelona quien lo impulsará internacionalmente”.¹⁰

En 1968 imparte un curso de Lengua y Literatura Española en Santa Cruz, California. En 1965 y 1968 Ibargüengoitia imparte por algunos meses, cursos de Lengua y Literatura Española en el Monterey Institute of Foreign Studies.

En 1969 comienza su fructífera colaboración para la página editorial del periódico *Excelsior*, donde publica alrededor de 663 artículos, hasta 1976, cuando, luego del golpe de Echeverría contra el periódico, Julio Scherer funda el semanario *Proceso* y Octavio Paz la revista mensual *Vuelta*. De lo publicado en ambos medios se editaron dos volúmenes: *Viajes en la América ignota* (1972) y *Sálvese quien pueda* (1975). Posteriormente salen a la luz varios volúmenes de recopilación de artículos periodísticos: *Autopsias rápidas* (1988), *Instrucciones para vivir en México* (1990) y *La casa de*

⁹ “Jorge Ibargüengoitia dice de sí mismo”, en *Vuelta*, núm. 100, marzo, 1985, p. 51.

¹⁰ Víctor Díaz Arciniega, *op. cit.*, p. 160.

usted y otros viajes (1991). Años más tarde aparecieron los títulos: *Misterios de la vida diaria* (1997) y *¿Olvida usted su equipaje?* (1997).

En 1970 se publica la novela *Maten al león*. La novela surge de un propósito muy disímil, cuando, en 1968, se le pide a Ibarguengoitia hacer una adaptación cinematográfica de *El atentado*.¹¹ Este mismo año de 1970, recibe la beca de la Fundación John Simon Guggenheim.

En 1975 se publica la novela *Estas ruinas que ves*, misma que recibió el premio Novela México organizado por Editorial Novaro.¹² También becado para asistir al *Writers Workshop* de la Universidad de Iowa, en Estados Unidos, donde dicta varias conferencias y se relaciona con escritores de diversas partes del mundo.

En 1977 concluye y publica la novela *Las muertas*, sobre los tristemente célebres crímenes de Las Poquianchis. El impulso inicial era una obra de teatro; tras una serie de resultados insatisfactorios, decide llevarla al terreno narrativo. Así como *El atentado* y *Los relámpagos de agosto* --obra de teatro y novela de índole histórica, respectivamente--, *Las muertas* está basada en hechos reales, motivo por el cual el autor fue cuestionado sobre su método de trabajo, la verosimilitud, la libertad creativa, sus fuentes literarias y la distancia entre realidad y ficción, común a su obra.

En 1979 se publica la novela *Dos crímenes*, de título análogo a una de sus obras de teatro, aunque con un tema y tratamiento muy diferenciado.

En 1980 viaja a Europa junto a su esposa Joy Laville con la intención de radicar allí definitivamente. Luego de un largo recorrido por varios países deciden establecerse en París, Francia.

¹¹ Se filma la versión cinematográfica de *Maten al león*, bajo la dirección de Luis Estrada, con la participación de los actores David Reynoso, Lucy Gallardo, Guillermo Orea, entre otros.

¹² En 1980 se filma *Estas ruinas que ves*, bajo la dirección de Julián Pastor, con la participación de los actores Pedro Armendáriz Jr., Fernando Luján, Guillermo Orea, entre otros.

En 1982 se publica la novela *Los pasos de López*.¹³

En 1983 Jorge Ibargüengoitia muere en un accidente aéreo en el aeropuerto de Barajas, en Madrid. Cuenta su esposa Joy Laville: “Jorge estaba trabajando en una novela que, tentativamente, iba a llamarse *Isabel cantaba* cuando llegó la invitación para el encuentro de escritores en Colombia. Camino a ese encuentro, ya se sabe, ocurrió el accidente”.¹⁴

FIGURAS LITERARIAS: INFLUENCIAS, COMPARACIONES Y HERENCIAS

Ibargüengoitia, aunque recreó con peculiar incidencia la vida y el lenguaje de la sociedad mexicana, aseguró alguna vez haber leído en “casi todos los periodos de [su] vida [...] a escritores ingleses”.¹⁵ Era un lector voraz de Evelyn Waugh, de los ingleses Bernard Shaw y Chesterton, así como del estadounidense James Thurber y del español Valle Inclán. Aunque aseguraba no saber qué tan consciente era de esas influencias en su proceso creativo. Sus escritores de cabecera eran aquellos con los que mejor se identificaba, los que veían el mundo como él: “Puedo decirle que si no hubiera leído a *Black Mischief*, probablemente no hubiera descubierto que en el material que tenía para escribir *Los relámpagos de agosto* había una novela”.¹⁶ El británico Waugh (1903–1966) e Ibargüengoitia comparten el mismo tono crítico hacia la sociedad en que viven, experimentan por ella una fascinante atracción y una sardónica repulsión

¹³ “La novela de Ibargüengoitia”, escribe Adolfo Castañón, “difunde lo que –de Lucas Alamán a Francisco Bulnes– la historia ya sabía: que los padres de la Patria fueron hombres improvisados, guiados por la buena fe, desencaminados por la necedad, aprendices de brujo siempre rebasados por la Fortuna. [...] La ironía antiheroica de la novela –tal vez la cuerda más consonante, la más armónica, dentro del concierto local– la amenidad y la ligereza características de Ibargüengoitia, son a la par notas muy familiares de este nuestro tiempo” (Adolfo Castañón, “Jorge Ibargüengoitia: el segundo pecado de la hilaridad”, *Arbitrario de literatura mexicana*. Cit. por Villoro y Díaz Arciniega (coords.), *op. cit.*, p. 164.).

¹⁴ Jorge Ibargüengoitia, *Instrucciones para vivir en México*, p. 12.

¹⁵ Margarita García Flores, *Cartas marcadas*, p. 190. Cit. por Jaime Castañeda Iturbide, *op. cit.*, p. 95.

¹⁶ Conferencia de Jorge Ibargüengoitia, *Los narradores ante el público*. México, Joaquín Mortiz, pp. 127-134. Cit. por Jaime Castañeda Iturbide, *op. cit.*, p. 96.

al mismo tiempo.¹⁷ Según Castañeda Iturbide, la “influencia reside, sobre todo, en la manera de ver y de sentir la realidad”.¹⁸

Escritores y críticos han coadyuvado en la construcción de la identidad literaria de Jorge Ibargüengoitia al vincular las obras del autor con las de renombrados escritores nacionales e internacionales y al destacar los rasgos que dan a Ibargüengoitia tan peculiar estamento, como un autor siempre gozoso en virtud, como destaca Ángel Rama, de “una escritura voluntariamente neutra e informativa, lacónica, despojada de toda complicidad emocional; la escritura de Ibargüengoitia adquirió precisión rotunda gracias al impasible humor que la perfila, cuya carga satírica no es menor que la del Obispo Swift, que patrocinó el género en el siglo XVII, o ilustró José Guadalupe Posada en el México del XIX. [...] Como si el grabador Posada reviviera en la modernísima narrativa de México.”¹⁹

Fernando Curiel refiere que Ibargüengoitia, al igual que Arreola, Guzmán, Rulfo, Revueltas, Guadalupe Posada, José Rubén Romero, Julio Torri, Gabriel Vargas y Rius, es indispensable en la salud y gloria de la narrativa mexicana.²⁰ Ignacio Trejo Fuentes, por su parte, afirma que Ibargüengoitia recuerda a Faulkner, Onetti y García Márquez, y en ese sentido comparten la gesta de sus personajes en el marco de “un singular universo narrativo centrado en un solo y mismo espacio geográfico”.²¹ Tatiana Bubnova compara al autor con Borges en cuanto a “su concepción universalista del lector, del lenguaje y de la literatura”.²²

En cuanto a la influencia del guanajuatense sobre otros autores, Lauro Zavala se refiere a: “*La ley de Herodes* (1967), de Jorge Ibargüengoitia, como prefiguración de

¹⁷ Jaime Castañeda Iturbide, *op. cit.* p. 100.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Ángel Rama, “Jorge Ibargüengoitia un Posada de la narrativa mexicana”, en *Sábado*, 30 de diciembre, 1978.

²⁰ Fernando Curiel, “Estas ruinas, Ibargüengoitia, que pones de pie”, en *Sábado*, 24 de noviembre, 1984.

²¹ Ignacio Trejo Fuentes, “Jorge Ibargüengoitia, el Gran Parodista”, en *Excelsior*, 18 de diciembre, 1985.

²² Tatiana Bubnova, *op. cit.*, p. 318.

los juegos con el sexo opuesto, en *Me perderé contigo* (1988), de Rafael Pérez Gay, y *Mi vida privada es del dominio público* (1988), de Bernarda Solís”.²³ Lauro Zavala encuentra que en los cuentos de los años sesenta el contenido, la experimentación con el lenguaje y la forma narrativa, así como el empleo del humor y de situaciones características de la vida cotidiana en la ciudad de México siguieron siendo reconocidas en décadas posteriores:

Sin duda, la segunda mitad de la década de 1960 es un momento axial en la evolución del cuento mexicano, y resulta indispensable releer a estos autores desde la perspectiva de la especialmente lúdica producción literaria que caracterizó la segunda mitad de la década de 1980.²⁴

RECEPCIÓN CRÍTICA DE *LA LEY DE HERODES*

El cuento “La ley de Herodes” fue publicado por primera vez en julio de 1962, en el número 11 de la revista *S.NO.B.* En 1967, la editorial Joaquín Mortiz publica la recopilación de once relatos con un título homónimo, *La ley de Herodes*, en la Serie del Volador.

Parte de los comentarios críticos sobre esta colección de relatos refiere cierta incertidumbre en cuanto a su naturaleza. Bubnova apunta: “Los de Ibargüengoitia no son, estrictamente hablando, cuentos, porque cuentan hechos *en cierta forma* reales, que le habían sucedido a alguien llamado Jorge Ibargüengoitia, cuya existencia y prestigio a todos nos consta”.²⁵ La autora, agrega que los relatos incluidos en *La ley de Herodes* no pertenecen a “ningún género en particular (por ende cuentos no son), son narraciones con fondo autobiográfico pero sin embargo *ficciones*”.²⁶

²³ Lauro Zavala, *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, p. 43.

²⁴ *Ibid.*, p. 56.

²⁵ Tatiana Bubnova, *op. cit.*, p. 320.

²⁶ *Idem.*

Como ya se mencionó, en la contraportada de la primera edición publicada por Joaquín Mortiz en 1967 aparece el siguiente comentario: “Éste es el libro de cuentos que escribió Jorge Ibarguengoitia. No lo son, propiamente; se trata más bien de ficciones sobre un fondo autobiográfico que cabría hoy caracterizar como brevísimas comedias de situaciones”.²⁷ En la edición más actual, correspondiente a julio de 2008 de la colección booket, aparece dicho comentario con ligeros cambios: “Este es el único libro de cuentos que escribió como tal Jorge Ibarguengoitia aunque más bien se trata de una serie de ficciones sobre un fondo autobiográfico”.

Gustavo García, en el prólogo que hace a este libro, nombra a los cuentos crónicas por contener elementos autobiográficos:

Los cuentos de *La ley de Herodes* son, en primer lugar, crónicas minuciosas de la vida capitalina [...]. La impresión de crónica, de experiencia directa, la da el tono autobiográfico de los cuentos, y éste es el matiz más importante de *La ley de Herodes*; absolutamente todas sus historias son verídicas, todos sus personajes (aún los más excéntricos) han existido, los lugares, los diálogos y las anécdotas están consignados con rigor periodístico.²⁸

Por su parte, Ana Rosa Domenella señala que los relatos de la colección están divididos como los cuentos y dramas clásicos, en tres partes: una presentación, un nudo o clímax y un desenlace.²⁹

En cuanto a lo que concierne a *Los relámpagos de agosto*, abundan las opiniones que la consideran innovadora. Ángel Rama, por ejemplo, la consideró novedosa y prometedora para las nuevas generaciones. A pesar de que no había leído ningún trabajo previo a *Los relámpagos de agosto*, se sintió de inmediato conquistado por el trabajo del guanajuatense y, como miembro del jurado, dio su aval para que ganara el premio Casa de las Américas.

²⁷ *La ley de Herodes*. México, Joaquín Mortiz, 1989, basada a su vez en la edición original de la Serie del Volador, 1967.

²⁸ Gustavo García, (pról.) *Los relámpagos de agosto. La ley de Herodes*. p. xix.

²⁹ Ana Rosa Domenella, *Jorge Ibarguengoitia: la transgresión por la ironía*, p. 89.

En contraste, parte de la crítica recibió con frialdad *Los relámpagos de agosto*, las más de las veces arguyendo cuestiones extraliterarias. Dichas observaciones no parten de parámetros comparativos sino que valoran la obra por su enfoque singular; José Muñoz Cota, por ejemplo, la consideró entretenida, aunque ve como un defecto el que no haya profundizado en su contenido político. Paradójicamente, la novela significó para la española Marta Portal la “degradación del ideal revolucionario”.³⁰

Los comentarios suscitados en torno a *La ley de Herodes* evidencian opiniones disímiles. Vicente Francisco Torres los calificó como trabajos débiles, carentes de tensión, de temas interesantes, con audacias formales. “Lo rescatable del libro está en su carácter autobiográfico [...] También encontramos un grupo de relatos que de tan ingenuos rayan en la tontería”.³¹ Armando González Torres las consideró simples anécdotas.³² A decir de Ignacio Trejo Fuentes, Ibargüengoitia abundó en temas autobiográficos, aunque no por ello las consideró superficiales ni fáciles.³³ José Domingo Argüelles encontró en el tratamiento de los personajes una deliberada intención de herir el orgullo de los mexicanos.³⁴ Jaime Castañeda Iturbide, por su parte, considera que el guanajuatense no fue valorado en su justa medida por el resabio humorístico de sus textos.³⁵ En ese sentido, Gerardo Amancio refiere que lo divertido de su obra no implica “que fuera un escritor complaciente; en su caso, la etiqueta del humoris-

³⁰ Marta Portal, *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*. Madrid, 1977, p. 270. Cit. por Gustavo Santillán, “La crítica literaria en torno a *Los relámpagos de agosto*. 1964-2000”, en J. Villoro y V. Díaz Arciniega (coords.), *Jorge Ibargüengoitia. El atentado. Los relámpagos de agosto*, p. 253.

³¹ Vicente Francisco Torres, “Jorge Ibargüengoitia, desnuda al rey”, en *Sábado*, 20 de septiembre, 1986, p. 66.

³² Armando González Torres, “*La ley de Herodes*, de Jorge Ibargüengoitia, un estilo desmontable”, en *Sábado*, 7 de marzo, 1987.

³³ Ignacio Trejo Fuentes, *Lágrimas y risas. (La narrativa de Jorge Ibargüengoitia)*, p. 90.

³⁴ Juan Domingo Argüelles, “Las profecías de Ibargüengoitia”, en *El Financiero*, 27 de abril, 1999, p. 65.

³⁵ “Ibargüengoitia, sin embargo, es un escritor que hasta ahora no ha sido valorado en toda su capacidad, pues siempre se le ha ensalzado la virtud de hacer reír al lector, olvidándose casi por completo de sus demás cualidades literarias; ha vivido la injusticia de ser minimizado como novelista por ‘chistoso’, como si humorista y cómico fueran lo mismo o como si el humor no fuera importante en la vida.” (Jaime Castañeda Iturbide, *op. cit.*, p. 45.)

mo ha servido para ocultar una carga ética que contiene cada una de sus obras, las mismas que no han perdido con el tiempo ni su originalidad ni su fuerza”.³⁶

Ignacio Trejo Fuentes, por su parte, en su libro *Lágrimas y risas*, plantea la problemática referente al carácter genérico de los relatos incluidos en *La ley de Herodes*:

Se acepta, casi sin ninguna reserva, que los textos de *La ley de Herodes*, de Jorge Ibargüengoitia, son cuentos, pero ¿lo son en realidad? Incluso sus editores lo dudan, según puede verse en la solapa de las ediciones más recientes de la obra”.³⁷

Trejo Fuentes concluye que “cuentos o no, lo que hay en este volumen es del más claro estilo ibargüengoitiano”, imprescindible para entender a cabalidad la obra del guanajuatense.³⁸ Por lo que correspondería entonces a los especialistas el echar luz sobre esta disyuntiva.³⁹

Lauro Zavala considera que con *La ley de Herodes*, entre otras colecciones de cuentos se estableció “una ruptura con el tono dominante durante más de 50 años.”⁴⁰

Una posible explicación de la ambivalencia crítica sobre la obra de Ibargüengoitia, en particular la de sus contemporáneos, implica cierto ánimo revanchista en aquellos que se hayan acaso sentido aludidos por alguno de los numerosos dardos críticos lanzados por el propio autor en su práctica como columnista; o mera vendetta de un grupo de intelectuales vinculados a cierto grupo de poder, agredido por el feroz tratamiento que sobre la Revolución Mexicana y sus jefes históricos hace Ibargüengoitia

³⁶ Gerardo Amancio, “Lecturas y recortes, la gallina que puso 615 huevos”, en *Tiempo Libre*, 24 al 30 de octubre, 1991.

³⁷ Ignacio Trejo Fuentes, *op. cit.*, p. 89-90.

³⁸ *Ibid.*, p. 89.

³⁹ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁰ Lauro Zavala agrupa a escritores que publicaron cuentos entre 1961 y 1971 caracterizados por “contener un empleo deliberado del humor, la parodia y la ironía, un interés por jugar con las convenciones del lenguaje literario heredado y con las de la percepción de la realidad social, por lo que hay una exhibición de lo ridículo y lo grotesco de estas convenciones”. Dichos cuentos y autores son: Jorge Ibargüengoitia con *La ley de Herodes*; José Agustín con “Cuál es la onda”, en *Inventando que sueño*; René Avilés Fabila con *Hacia fin del mundo*, Augusto Monterroso con *La oveja negra*, Sergio Golwarz con *Infundios ejemplares*; a Rosario Castellanos con *Álbum de familia* y José Emilio Pacheco con “La fiesta brava”, en *El principio del placer* (Zavala, *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, pp. 29-30).

en *El atentado* y en *Los relámpagos de agosto*, cuando muchos de los protagonistas de la gesta armada aún vivían y detentaban un claro poder político.

Otra razón podría ser el estilo de Ibargüengoitia, el tono fársico que utiliza para, como dice Carballido, exponer la condición humana, en particular la del mexicano, hasta lo más profundo, sin cortapisas ni medias tintas.⁴¹ Ibargüengoitia externa su manera de ver las cosas y elige para expresarse, sin esfuerzo aparente, la ironía y el sarcasmo, notas dominantes de un estilo donde el humor adquiere peculiar relevancia y torna gozosa y entrañable la experiencia de la lectura. Angelina Muñiz agrega que los cuestionamientos del autor, y la ironía usada para hacer sus señalamientos críticos, se fundamentan en el desengaño y en el escepticismo, visión desencantada de los hombres y las cosas, de los modelos literarios y la historia. La ruptura a que llevó su atrevimiento por indagar en lo inusual, en lo instituido, en lo sacralizado, ocasionó una percepción muy diversa de su obra.

La crítica literaria sobre la narrativa de Ibargüengoitia comenzó a ser relevante a partir de la disertación, en 1983, de Ana Rosa Domenella. La investigadora señaló que “los géneros cómicos han sido tradicionalmente los más libres, los menos sometidos a reglamentaciones”.⁴² Jorge Ibargüengoitia no titubea en ejercer tal libertad no sólo en el tratamiento de los temas que le ocupan sino en todo el proceso creativo: estructura, temática, técnica, forma. Su compromiso parece ir más allá de la propia expresión, incide directamente en el lector en la medida en que sus textos infieren un divertimento propio, formulado como un diálogo lúdico dirigido hacia la inteligencia receptora y, por qué no, hacia quienes fungen como depositarios de su mor-

⁴¹ Emilio Carballido, *op. cit.*, p. 264.

⁴² Ana Rosa Domenella, “Jorge Ibargüengoitia. La revolución como un robo”, J. Villoro y V. Díaz Arciniega, (coords.), *op. cit.*, p. 257.

daz crítica.⁴³ Lo que hay de subversivo en Ibargüengoitia está sin duda tamizado por la clave irónica con que sabe revestir el sentido de sus textos y de la que es, sin duda, verdadero maestro. Tal situación promueve por necesidad, una gozosa participación del lector en el descifrado textual y su búsqueda por un sentido unívoco. Y resulta ser muchas veces la carcajada el síntoma más claro del encuentro del lector ante esa verdad oculta.

En estos comentarios se evidencia la ambigüedad de la crítica, la cual, por un lado, intenta la aniquilación de su memoria y, por otro, se deslumbran ante la magnificencia literaria de sus obras. Ángel Rama señala el espíritu renovador, sofisticado y escéptico de Jorge Ibargüengoitia como un modelo estético que al cabo devino en paradigma de las nuevas generaciones:

la convergencia de una educación sajona del dato, con una pasión teatral por la acción pura sin los fastidiosos aditamentos engordadores de las explicaciones, actuando ambas tendencias sobre la convicción, aprendiendo del surrealismo, de que es la excepción, y si es estafalaria mejor, la que devela más profunda y convincentemente a las criaturas, conformó el cañamazo sobre el cual construyó cuentos y novelas.⁴⁴

Otros autores enfatizaron la polémica que desató Ibargüengoitia con su expresa oposición a los conservadurismos literarios. Para Huberto Batis, por ejemplo, Ibargüengoitia destruyó modelos y nos aleccionó sobre la posibilidad de generar nuevos acercamientos literarios a la historia, por él desacralizada en tanto ejerció un tratamiento muy diverso al de los tópicos comunes a la literatura mexicana de la Revolución.⁴⁵ En este sentido, Miguel Guardia no duda en señalar la madurez mental y psicológica del autor, extraordinaria para su época, gracias a la cual pudo acotar y al mismo tiempo salirse de los márgenes aceptados a través de una obra novedosa e

⁴³ Angelina Muñiz, "Los relámpagos de agosto", *Diorama de la Cultura*, 12 de septiembre, 1965, p. 7. Cit. por Gustavo Santillán, *op. cit.*, p. 250.

⁴⁴ Ángel Rama, "Jorge Ibargüengoitia un Posada de la narrativa mexicana", en *Sábado*, 30 de diciembre, 1978.

⁴⁵ Huberto Batis, "Los relámpagos de agosto", en *La Cultura en México*, 4 de noviembre, 1964, p. xviii. Cit. por Gustavo Santillán, *op. cit.*, p. 248.

incitante.⁴⁶ Mauricio de la Selva enfatiza, por su parte, la despreocupación y el desenfado formal y técnico del autor, propio de alguien con una enorme capacidad narrativa.⁴⁷

A partir de su muerte, en 1983, se publicaron muchos artículos —la mayoría de éstos fueron meros ecos de los criterios ya aceptados— que reparaban en la amabilidad y el humor del autor; pocos incidieron en lo que habría más allá de la risa.⁴⁸ Hubo quienes refirieron el instinto desmitificador y antisolemne del autor; otros lo promovieron como estímulo para las nuevas generaciones en su intento por escapar de la hegemonía política y de los moldes literarios consagrados.⁴⁹ Hubo, no obstante, consenso en la propensión de Ibargüengoitia —contra cualquier tentación ideológica, política o moralizante— de narrar los hechos a su antojo, por regocijo propio y como vínculo hacia el lector; aunque fue ciertamente un intelectual de élite, involucrado ideológicamente con un grupo específico de creadores.

Ibargüengoitia es sin duda, como pocos, un autor con voz y estilo propio. A través del humor, aunque explícitamente descalificara cualquier supuesta intencionalidad que pudieran atribuirle en ese sentido, presenta una perspectiva muy íntima, y quizás también muy amarga, de la realidad; realidad que va más allá del mero estudio psicológico e incurre, las más de las veces, en la universalidad humana, ridiculizando según la tradición satírica clásica, las conductas que degradan la esencia del hombre: el odio, la ambición, la envidia; desviaciones que inciden, con no poco cinismo, en

⁴⁶ Miguel Guardia, “Los relámpagos de agosto”, en *Diorama de la Cultura*, 29 de agosto, 1965, p. 7. Cit. por Gustavo Santillán, *op. cit.*, p. 250.

⁴⁷ Mauricio de la Selva, “Asteriscos”, en *Diorama de la Cultura*, 3 de octubre, 1965, p. 5. Cit. por Gustavo Santillán, *op. cit.*, p. 252.

⁴⁸ De las escasas tesis universitarias que estudian *La ley de Herodes*, sobresale la ya citada de Ana Rosa Domenech, *La narrativa de Jorge Ibargüengoitia*, de El Colegio de México, 1982. Estudio que posteriormente se publicó con el título *Jorge Ibargüengoitia: la transgresión por la ironía* por la Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa en 1989.

⁴⁹ K. B. “Un mexicano singular y un premio cubano”, en *Cuadernos*, 88, septiembre, 1964, p. 94. Cit. por Gustavo Santillán, *op. cit.*, p. 248.

aquello que la cultura hegemónica tiende a mitificar y sacralizar.⁵⁰ “Su ironía no se fundamenta sino en el desengaño y el escepticismo”.⁵¹

El aspecto más significativo desprendido de los comentarios críticos que se hicieron sobre *La Ley de Herodes*, en un periodo donde era prácticamente desconocida la obra narrativa de Ibarguengoitia, es el relativo a la clasificación genérica de la colección. Cada uno de los textos que la integran es, cabe decirlo, relato; es decir, la estrategia discursiva predominante en su articulación es el relato y, más específicamente, el narrado (en contraposición al representado, propio de los textos dramáticos). Esto es, por supuesto, evidente a la lectura; muchas de las opiniones críticas se amparan incluso en tal rubro para referirse a los textos que integran la colección.

CRÍTICA A LA NOTA EDITORIAL DEL LIBRO *LA LEY DE HERODES*

Lo primero que llama la atención de la nota editorial publicada en la contraportada del libro (*Vid. Supra*)⁵² es el uso que del término narraciones hace el comentarista, parece inadecuado porque hay una gran diversidad de géneros que pueden, desde la más estricta consideración teórica, estimarse narraciones. Si lo que se intentaba era ubicar los textos de la colección bajo un rubro específico, resulta al menos inexacta la argumentación del responsable en tanto sugiere que la pretendida naturaleza biográfica de éstos invalida su inserción en uno u otro género.

Se inventa, en cambio, un limbo, “narraciones biográficas”, que funciona como invitación a la lectura de divertidos chismes e infidencias, para de inmediato acudir al membrete “comedia de situaciones”, extraído muy forzosamente de las clasificacio-

⁵⁰ *Vid.*, Ana Rosa Domenella, “Jorge Ibarguengoitia. La revolución como un robo”, J. Villoro y V. Díaz Arciniega (coords.), *op. cit.*, p. 267.

⁵¹ *Vid.* Angelina Muñiz, *op. cit.*, p. 250.

⁵² *Vid.*, nota 33 de esta tesina.

nes dramáticas, y colocar al lector ante una disyuntiva muy diferente a la que invitan *de facto* los textos incluidos en la colección.

No obstante, tras una detenida lectura del libro no se encontraron señalamientos del autor que indiquen inequívocamente el carácter autobiográfico de los relatos, indispensable en las obras autobiográficas. Lo que se presenta es a un personaje, Jorge Ibargüengoitia, que funge asimismo como voz narrativa. El narrador es el héroe de su propio relato. Narración homodiegética que refiere una serie de situaciones donde la gran mayoría de los personajes involucrados no tienen correspondencia unívoca con la realidad histórica. Son, pues, también, personajes, y aunque hayan sido contruidos tomando como modelo a hombres y mujeres de carne y hueso, son una ficción elaborada por el autor. La propia voz narrativa, ese Jorge Ibargüengoitia que ironiza, alburea y sojuzga a la sociedad de su tiempo, es también una herramienta, un recurso que le permite al autor articular una propuesta literaria específica.

De Man, incluido por Nora Catelli en su compilación *El espacio autobiográfico*, elabora una compleja disquisición sobre la naturaleza ficcional de todo relato autobiográfico; para él, “el sentido de narrar la propia historia proviene de la necesidad de dotar de un yo, mediante el relato, a aquello que previamente carece de yo”.⁵³ Ahora incluso la manida expresión «basado en la vida real» (el aludido «fondo autobiográfico» de la contraportada) adquiere en la literatura visos de perogrullada porque todas las producciones literarias están de un modo u otro sustentadas en experiencias verosímiles, esto es, ajustadas, firmemente sujetas al manantial de la infinita experiencia humana.

En otra vertiente, sobre la tajante afirmación que, por un supuesto prurito biográfico, niega a los textos de la colección cualquier condición genérica ortodoxa, no se

⁵³ Nora Catelli, *El espacio autobiográfico*, 1986, p. 11. Cit. por Tatiana Bubnova, *op., cit.*, p. 320.

encontraron, en ninguna de las definiciones que sobre el género cuento pudieron consultarse,⁵⁴ indicaciones que refirieran la proscripción de lo autobiográfico para refrendar a un texto como tal. Incluso suponiendo que los hechos relatados en los textos incluidos en la *Ley de Herodes* le hubiesen ocurrido exactamente del mismo modo al autor, su ficcionalidad (esa sí, condición *sine qua non* del género cuento) no se desvirtúa en absoluto porque ésta se articula en virtud de ciertos mecanismos de enunciación y por una serie de artificios que hacen de la voz narrativa una entidad también ficticia, articuladora de un espacio y una temporalidad que, sean o no copia exacta de la realidad, siguen siendo sólo una mimesis y como tal sólo se ajusta con verosimilitud a ese ámbito que es el universo narrado. No debe confundirse, pues, la veracidad con lo verosímil.

Valga la comparación, no creo que haya un solo crítico contemporáneo sensato con los arrestos para restarle valor novelístico a *En busca del tiempo perdido* sólo por el hecho de que Marcel Proust haya narrado su propio proceso ontológico y, en el curso, expuesto su propia biografía y la de la sociedad de su tiempo. Si el género novela se articula en torno a un uso diferenciado del lenguaje y la estructura, el género cuento debe responder también a un criterio análogo. No es, pues, de la correlación de los elementos extratextuales como se instituye la calidad genérica de un texto sino en virtud de sus marcas textuales. Dicho de otro modo, es el propio texto el que le proporciona al crítico los elementos que lo facultan para vincularlo a uno u otro género, y no la cantidad o veracidad de las referencias autobiográficas que éste detente.

El problema –y la polémica– se suscita al intentar enmarcar esos relatos en algún registro genérico específico. Y hacerlo así, me parece, es fundamental para establecer

⁵⁴ *Vid. Infra.*

un mecanismo de análisis pertinente; pero lo es sólo en ese sentido; el valor del texto no es inherente a la posibilidad de clasificarlo dentro de alguna convención de género. Por ello sorprende que parte de la crítica adversa desdeñe esta primera aproximación de Ibarguengoitia a la narrativa, no por obviar o transgredir los lineamientos convencionales, sino en función de su manifiesta incapacidad (la del crítico) para ubicarlo en un registro común al horizonte de expectativas de la época. Y desconcierta, más aún, el que se pretenda restarle valor literario por el prurito de un supuesto aunque improbable estamento biográfico, según quedó asentado en el comentario de la cuarta de forros: “ficciones sobre un fondo atobiográfico” lo cual, incluso, es ambiguo e indefinido para determinar así su categoría literaria. Se antoja verdaderamente irrelevante si la anécdota comunicada en el texto le ocurrió o no en realidad al autor, cuando la simple enunciación textual, según ciertos procedimientos estilísticos de los que Ibarguengoitia parece ser plenamente consciente, le dan valor literario y, por ende, instaura su plena ficcionalidad. En todo caso, la voz narrativa que enuncia en primera persona la anécdota no es la del autor, su «yo» social, sino un instrumento, un personaje del cual se vale el escritor para articular su propuesta.

No es posible, pues, modular, como ya se mencionó, en torno a las inferencias extratextuales, un conjunto específico de rasgos que den categoría genérica y, mucho menos, determinen el valor de un texto; son las marcas textuales las que erigen y orientan el significado y el carácter de la obra literaria. Como tal, en cuanto concierne a la obra objeto de este análisis, se tratarán de precisar los mecanismos textuales pertinentes en términos de técnica y estructura narrativa, a fin de establecer el género en que se inscribe el texto y fundamentar entonces las vertientes de análisis.

En ese sentido, podemos de inicio descartar a la novela, al mito, la fábula, la leyenda y la epopeya como géneros narrativos en los cuales pudiera enmarcarse “La ley de Herodes”. Parece más adecuado, en cambio, considerar a la crónica, la memoria y el cuento como probables modelos. No obstante, si el exacto curso cronológico de la anécdota es determinante para articular la crónica, es patente que el puro inicio de la “La ley de Herodes”, en *extrema res*, niega de facto tal posibilidad. La memoria parece adecuarse aún más, y podría justificarse en el supuesto tono autobiográfico y la cercanía emocional de la voz narrativa. Sin embargo, en primera instancia, son evidentes en la lectura de “La ley de Herodes” ciertas pautas estructurales que no son operantes en la memoria, al menos no como un factor que la defina, y sí, en cambio, orientan las características del texto dentro de las fronteras del cuento. Estas son: la secuencia, la división en líneas de acción a través de las cuales, de su dosificación y posicionamiento, se provoca la intensidad y la tensión tan características del género.⁵⁵

Voy a tomar, entonces, al género cuento como punto de partida para establecer el análisis y constatar hasta qué punto el texto de Ibarguengoitia se inscribe en ese margen. Como tal, vale precisar, así sea someramente, las características del género y, desde esa perspectiva, establecer las vertientes de análisis idóneas y verificar, qué tanto “La ley de Herodes” agota o bien rebasa tales posibilidades; habida cuenta, por cierto, de la eventualidad de que el autor, con tan amplio y fundamentado bagaje teatral, haya intencionalmente implementado la técnica de composición dramática en la elaboración de sus textos narrativos.

⁵⁵ Secuencia, por cierto, de claras correspondencias con la curva dramática aristotélica, de la que Ibarguengoitia, como maestro en composición y teoría dramática, amén de su propia práctica como dramaturgo, es plenamente consciente.

CAPÍTULO 2. ANÁLISIS NARRATIVO DE “LA LEY DE HERODES”

La naturaleza narrativa de “La ley de Herodes” propicia el que sea posible estudiar sus características formales a partir de los ejes planteados por la narratología y establecer, desde esa vertiente de análisis, relaciones de índole textual que lo vinculen con el género cuento. Comprender la naturaleza del texto es fundamental para establecer su ubicación dentro de la tradición y poder darle rango genérico, de tal manera, en este capítulo se exponen los elementos que funcionan en el cuento “La ley de Herodes”. Un punto fundamental será, entonces, determinar los aspectos considerados por la crítica como característicos del género; entender su articulación para, posteriormente, establecer relaciones entre tales elementos y lo que se encontró luego del propio análisis textual practicado a “La ley de Herodes”. Se anticipa como eje fundamental de este análisis la oposición historia/intriga, factor que incide en la construcción del sentido a partir de una secuencia (situación inicial > ruptura del equilibrio > desarrollo > clímax > desenlace). Otro aspecto significativo en esta búsqueda será establecer la naturaleza narratológica de las coordenadas espaciotemporales, comprender su pertinencia y las particularidades de su inserción en el ámbito del cuento, esto nos servirá para determinar una probable adscripción de “La ley de Herodes” al género. Además se exponen dos líneas de acción (la historia principal y la historia subterránea) con el fin de exponer en nuestro cuento de estudio, una característica más, propia de los cuentos.

BREVE DEFINICIÓN DEL GÉNERO CUENTO

El cuento es un género narrativo similar a la novela, la novela corta y la epopeya. En comparación con ellas, es común “centrar una reflexión sobre el cuento predominantemente en su configuración material de relato poco extenso”.¹ No obstante que la extensión por sí misma no se considera un factor decisivo en la distinción teórica, “no hay duda de que esta limitación de extensión ha arrastrado a otras limitaciones que tienden a ser observadas: un reducido elenco de personajes, un esquema temporal restringido, una acción simple o al menos sólo pocas acciones separadas y una unidad técnica y de tono que la novela es mucho menos capaz de mantener”.²

La extensión del cuento está vinculada a sus orígenes y a la naturaleza pragmática de su enunciación. Históricamente, el cuento estuvo ligado a “situaciones narrativas elementales: en ellas, un narrador en la atmósfera casi mágica instaurada por la expresión ‘Érase una vez...’, suscitaba en un auditorio físicamente presente el interés por acciones relatadas en un único acto de narración y que con frecuencia tenían, además de esa función lúdica, una función moralizante”.³ No obstante, aunque la enunciación del cuento puede referir hechos maravillosos o fantásticos, se ampara en la “ilusión de coherencia real o de verdad lógica producida”,⁴ en su *verosimilitud*; no obstante que “la narración literaria infiere un acto ficcional de lenguaje cuyo emisor no es el sujeto social [el autor], sino un yo que se coloca en una situación de *ficcionalidad*”.⁵ Es decir: en el cuento, en tanto ficción,

¹ Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, p. 49.

² *Idem*.

³ *Ibid.*, p. 50.

⁴ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 499.

⁵ *Ibid.*, p. 126.

se evoca un universo de experiencia mediante el lenguaje, sin guardar con el objeto del referente una relación de verdad lógica, sino de verosimilitud o ilusión de verdad, lo que depende de la conformidad que guarda la estructura de la obra con las convenciones de género y de época, es decir, con ciertas reglas culturales de la representación que permiten al lector –según su experiencia del mundo– aceptar la obra como ficcional y verosímil, distinguiendo así lo ficcional de lo verdadero, de lo erróneo y de la mentira.⁶

EL «MUNDO NARRADO»

En el cuento se concede mayor importancia a las acciones y, como tal, se privilegia el uso “de la narración sobre las otras estrategias discursivas (descripción, diálogo y monólogo), las cuales, si se utilizan, suelen aparecer subordinadas a la narración y ser introducidas por ella”.⁷ Simultáneo a la misma enunciación del hecho, el narrador configura un universo de acción humana. Este «mundo narrado», según consigna Luz Aurora Pimentel,

se inscribe sobre coordenadas espaciotemporales concretas que son el marco necesario a esa acción humana. Ambas dimensiones, la espacial y la temporal, son indispensables; no se concibe la acción humana fuera del tiempo [...]. Por otra parte, el tiempo humano no se concibe divorciado del espacio, tan sólo por el hecho de que si los objetos pueden existir sin movimiento, el movimiento mismo, como noción elemental de la acción, no se concibe sin objetos, es decir, sin estar indisolublemente ligado al espacio. Así, el universo diegético de un relato, independientemente de los grados de referencialidad extratextual, se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en que lugares, objetos y actores entran en relaciones especiales que sólo en ese mundo son posibles.⁸

Tenemos entonces que la categoría narrativa fundamental implicada en el cuento es la *acción*, y como sujeto y soporte de la acción, el *personaje*, cuyo devenir es necesariamente vinculado a un *espacio* y a un *tiempo* específicos, a menudo organizados con economía por el *narrador* en virtud de la reducida extensión del género. Por ello mismo, la acción en el cuento tiende a la concentración de los eventos:

⁶ *Ibid.*, p. 208.

⁷ *Ibid.*, p. 126.

⁸ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 17.

siendo normalmente lineal, sin consentir la inserción de intrigas secundarias que admite la novela, la acción del cuento fundamenta precisamente en esa concentración y en esa linealidad su capacidad de seducir al receptor, seducción más intensa y conseguida cuando (como ocurre en el cuento [...] [policiaco]) existe una intriga con misterio que se ha de resolver. En otros casos (por ejemplo en los cuentos de [Chejov],) es un simple incidente de lo cotidiano, con algún significado humano, lo que soporta el desarrollo de la acción.⁹

En suma, podemos decir que el relato, y el cuento en tanto relato, se caracteriza en virtud de la enunciación de un narrador ficticio. En el curso de la enunciación se desarrolla una sucesión lineal de acciones verosímiles, realizadas por un personaje e interrelacionadas lógicamente, temporal y espacialmente. Al cabo, el efecto de la acción determina el que una situación inicial sea objeto de una transformación.

Así pues, del universo generado durante la enunciación del acto narrativo propio del cuento, destaca un inventario específico de conceptos a desarrollar:

1. La oposición historia/intriga, categorías del orden de la enunciación.
2. La espacialidad y la temporalidad, coordenadas de la dimensionalidad del mundo narrado.
3. El personaje, vínculo del universo de acción.
4. El narrador, enunciador y constructor del universo de acción humana.

Sin embargo, las únicas categorías que nos importan para los fines de este trabajo, son la oposición historia/intriga y la espacialidad y la temporalidad, ya que éstas nos ayudan a establecer un análisis propio del género cuento.

⁹ Reis y M. Lopes, *op. cit.*, p. 50.

Categorías del orden de la enunciación: Historia/Intriga

Idealmente, la sucesión espaciotemporal de acciones, que manifiestan la evolución e interacción de los personajes, está ceñida a dos categorías de distribución específicas: la historia y la intriga.¹⁰

Según la definición de Benjamín Barajas, la “historia es lo que se cuenta en el relato mientras que [la intriga] es la organización particular de los hechos o de la materia verbal”. La historia, según el mismo autor, “es lógica y cronológica: en ella se puede establecer una línea desde los hechos más antiguos hasta los más recientes”. La intriga, en cambio, “suele desajustar este proceso, presentando los hechos no de manera cronológica sino, por ejemplo, empezando por el final”.¹¹

En la intriga del cuento que nos ocupa, se establece “la presentación de los eventos según determinadas estrategias discursivas ya específicamente literarias”,¹² por lo que el orden lógico temporal [la historia] se ve a menudo alterado por desvíos y elisiones intencionales que apelan a la interpretación del lector para su integración y acomodo en un sentido general. En el proceso de elaboración estética de los elementos de la historia de este cuento, cobra especial relieve la cuestión de la intriga: “a la linealidad [temporal] de las acciones en la [historia], se opone muchas veces la disposición no lineal de esas acciones”.¹³

¹⁰ Fernando Cobo y María do Cebreiro agregan que “[de la teoría narratológica de Occidente] proceden diferencias terminológicas como, entre muchas, *fábula* y *trama*, *historia* y *discurso*, *asunto* e *intriga*, además de otras denominaciones”. En ese sentido sistematizan los diferentes nombres que se les ha dado: lo que Tomachevsky nombra trama, Todorov discurso y Genette relato; lo que Aristóteles nombra *mythos*, Tomachevsky fábula, Todorov historia y Genette también historia. [Fernando Cobo y María do Cebreiro Rábade, *Manual de teoría de la literatura*, p. 185 y 191.]

¹¹ Benjamín Barajas, *Diccionario de términos literarios y afines*, p. 433.

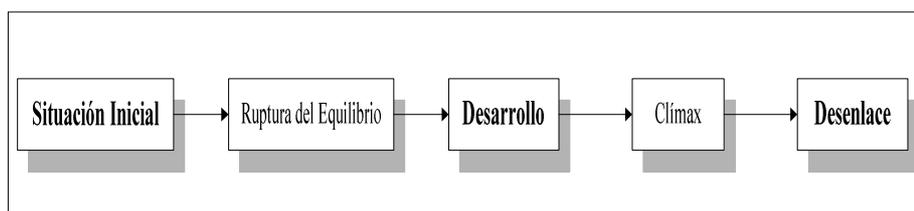
¹² Reis y M. Lopes, *op., cit.*, p. 125.

¹³ *Idem.*

Según Reis y Cristina Lopes “toda intriga es una acción”,¹⁴ no obstante, amén de su incidencia en la sucesividad y consecutividad temporal de los eventos, la intriga implica dos rasgos específicos: “la tendencia a presentar los eventos de forma encadenada, de manera que fomente la curiosidad del lector, y el hecho de que tales eventos se encaminen hacia un desenlace que inviabiliza la continuación de la intriga”.¹⁵

Secuencia del acto narrativo

Para exponer el análisis del orden en el cuento,¹⁶ estudiosos han utilizado como modelo la estructura dramática aristotélica;¹⁷ así resumidos sus elementos, bajo la premisa de que el cuento por su brevedad admite un limitado desarrollo de la acción, se establecieron, para consideraciones generales, las siguientes coordenadas:



De acuerdo a lo consignado en el cuadro, en la *situación inicial* se plantea “un equilibrio de fuerzas frente a un orden establecido”; la *ruptura del equilibrio* infiere la perturbación del orden preestablecido en virtud de la injerencia de un elemento o

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Podemos mencionar a: Hernán Zavala en “Para una geometría del cuento”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías de cuento I. Teorías de los cuentistas*; Lauro Zavala en sus múltiples estudios y Guillermo Samperio, quien refiere que: “Queda la posibilidad de un cuento pensado en cuatro tiempos. La parte del *principio* del anterior esquema de tres se toma como el *planteamiento* (primer tiempo); el *medio* se desata en dos partes: el *problema, conflicto* o *nudo* (segundo tiempo), y el *desarrollo* (que queda en el tercero); el *final* es el *desenlace*. Aunque no es propiamente otro tiempo, sino un instante, hay que considerar un punto de importancia: el *clímax*, centro culminante entre el *desarrollo* y el *desenlace* tras el cual sobreviene el término de historia.” (Guillermo Samperio, *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, p. 101.)

¹⁷ Cfr. Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, pp. 63-70.

suceso imprevisto que afecta directamente al protagonista; en el *desarrollo* se ejecutan la mayoría de las acciones a través de las cuales se manifiesta la ruptura del equilibrio en el protagonista y éste, a fin de conjurar tal conflicto, intenta reestablecer el orden, lo cual lleva a una gradual agudización de la tensión; el *clímax* es el punto culminante de la tensión, cuando la problemática planteada entra en crisis, desde la perspectiva del protagonista (lo cual puede implicar desde su muerte hasta el restablecimiento del equilibrio); por último, en el *desenlace*, una vez erradicadas las causas del desequilibrio, la tensión desciende paulatinamente y el orden se reestablece.¹⁸

LA DIMENSIÓN DEL MUNDO NARRADO: TIEMPO Y ESPACIO

Tiempo

“El relieve del tiempo como categoría narrativa”, afirman Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, “surge ante todo de la condición primordialmente temporal de toda narrativa”.¹⁹ A fin de posibilitar el análisis narrativo se plantea la distinción de “una doble dimensión del tiempo: su existencia como componente de la *historia* y su manifestación a nivel del *discurso*”.²⁰ Luz Aurora Pimentel explica que por una parte:

la historia narrada establece relaciones temporales que imitan la temporalidad humana real; se miden con los mismos parámetros y tienen los mismos puntos de referencia temporal. Por otra parte, el discurso narrativo también está determinado temporalmente, aunque de hecho se trata de un pseudotiempo. Esto se debe a que el principio mismo de la sucesión, al cual no puede sustraerse ningún relato verbal, ex-

¹⁸ Benjamín Barajas, *op. cit.*, p. 107.

¹⁹ Reis y M. Lopes, *op. cit.*, p. 235.

²⁰ En este contexto, el vocablo discurso debe ser entendido como discurso narrativo, es decir: el orden en que se estructuran los haces oracionales, en tanto significantes de la historia, en la dimensión sintagmática del texto. (*Vid. Supra* intriga.)

plica la disposición particular de las secuencias narrativas, con lo cual se traza una sucesión, no temporal sino textual a la que llamamos tiempo del discurso.²¹

Este principio de sucesividad, aspecto esencial de la temporalidad narrativa, infiere relaciones de orden. Sucede con frecuencia que el orden cronológico de la historia se relaciona simétricamente con el del discurso narrativo, es decir: “los acontecimientos se narran en el mismo orden en el que incurren en la historia”.²² No obstante, la sucesión textual, como afirma Pimentel, “no siempre coincide con la sucesión cronológica, produciéndose así relaciones de discordancia”.²³ Sin embargo, el mismo principio de sucesión, ya sea textual o cronológico, “caracteriza tanto al tiempo diegético como al del discurso. De este modo, dos líneas temporales atraviesan el texto narrativo y conforman el orden de los acontecimientos: por su disposición en el texto y por su cronología”.²⁴ (*Vid. Supra* historia e intriga.)

A pesar de la reducida extensión del cuento, no es obligatorio que los hechos narrados tengan una temporalidad limitada, aunque eso sucede a menudo. “Así como la moderna novela y novela corta pueden concentrar sus acciones en la brevedad de un día”, explican Reis y M. Lopes, “también el cuento puede incluir un tiempo diegético más amplio.”²⁵ Para ello, “el narrador trata de organizar el tiempo de forma considerablemente económica; por eso, predominan en el cuento velocidades narrativas tan reductoras como el sumario y la elipsis, desvalorizándose simultáneamente la pausa descriptiva”.²⁶

El cuento difícilmente privilegia un curso temporal dilatado en comparación con las forzosas digresiones a que conduce el estudio de la psicología del personaje no-

²¹ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 42.

²² *Idem.*

²³ *Idem.*

²⁴ *Idem.*

²⁵ Reis y M. Lopes, *op. cit.*, p. 50.

²⁶ *Ibid.*, p. 51.

velesco, donde “el relato exige la lentitud de movimientos y la amplificación sintagmática propias de la novela psicológica”.²⁷ A cambio, concede Reis, el tiempo del cuento debe explicarse como resultado de una segmentación ligada a la unidad de acción: “El cuento constituye una fracción dramática, la más importante y la decisiva, de una continuidad en la que el pasado y el futuro poseen significado menor o nulo”.²⁸

Considerando lo anterior, el primer párrafo de “La ley de Herodes” plantea de inmediato el argumento. Es una relación sucinta de la historia y, como tal, referida cronológicamente: desde la ascensión de Sarita como civilizadora del buen salvaje – personaje–narrador– hasta la fatal indiscreción que arruina su buen nombre:

Sarita me sacó del fango, porque antes de conocerla el porvenir de la Humanidad me tenía sin cuidado. Ella me mostró el camino del espíritu, me hizo entender que todos los hombres somos iguales, que el único ideal digno es la lucha de clases y la victoria del proletariado; me hizo leer a Marx, a Engels y a Carlos Fuentes, ¿y todo para qué? Para destruirme después con su indiscreción.²⁹

El centro de la crítica del cuento está también dado en este primer párrafo: la intelectualidad de izquierda. La clave es, por supuesto, irónica: el narrador se está burlando de sí mismo, de Sarita y del snobismo que la corte intelectual exhibe cuando la razón fundamental de su adhesión a la causa parece ser, ante todo, el adquirir prestigio. Doble moral también manifestada en el supuesto discurrir de Sarita al traicionar la confianza de su vulnerado amigo.

El narrador, como ya se ha dicho, es también un personaje, héroe de su propio relato. Situado en el ahora de la narración, una vez sucedidos los hechos que se dispone a relatar, elige dar los antecedentes y las consecuencias del asunto a tratar. Se

²⁷ *Ibid.*, p. 50.

²⁸ M. Moisés, *A criação literária. Prosa*, p. 51. Cit. por Reis y M. Lopes, *op. cit.*, p. 51.

²⁹ Jorge Ibarguengoitia, *La ley de Herodes*, México, Joaquín Motriz, 3a. ed., 1972. (Serie del Volador), p. 17. En adelante, cito esta edición con número de página entre paréntesis.

puede formular que “La ley de Herodes” inicia en *extrema res*, hacia el final de la historia, en el momento de la catarsis que impulsa la narración del indignado personaje-narrador: “No me atrevería a continuar si no fuera porque quiero que se me haga justicia. Necesito justicia. La exijo.” (17).

No sabemos si un día o un año después de los hechos relatados –el tiempo suficiente como para que haya hecho efecto la indiscreción de marras–, el personaje-narrador intenta un insensato ajuste de cuentas y ofrece su versión de los hechos.

El narrador, no obstante, fluctúa de una instancia temporal a otra: de la temporalidad propiamente diegética al instante mismo de la enunciación. Aunque la instancia temporal más importante es la articulada en los hechos narrados (el «ahora» de la acción), el narrador introduce, en ciertos momentos, claros índices de sentido que nos llevan al mismo instante en que la anécdota es narrada (el «ahora» de la enunciación). Estos índices de sentido son articulados a través del manejo de los tiempos verbales:

No quiero discutir otra vez por qué acepté una beca de la Fundación Katz para ir a estudiar en los Estados Unidos. [...] No me importa que los Estados Unidos sean un país en donde existe la explotación del hombre por el hombre [...]. No me atrevería a continuar si no fuera porque quiero que se me haga justicia. Necesito justicia. La exijo. [...] Ya sé que este examen médico es otra de tantas argucias de que se vale el FBI para investigar la vida privada de los mexicanos. [...] ¡Recuerdo aquella noche en mi casa, buscando entre los frascos vacíos [...]! Cuando exclamo Dios mío en la frase anterior, lo hago usando de un recurso literario muy lícito, que nada tiene que ver con mis creencias personales. [...] Quiero hacer notar que la orina propia en un frasco se contempla con incredulidad [...]. Esta metáfora que acabo de usar es un tropo al que llegué arrastrado por mi elocuencia natural y es independiente de mi concepto del hombre moderno.”(pp. 17-18. Los subrayados son míos.)

Esta peculiaridad de la voz narrativa es quizá el aspecto del texto que llevó en un momento dado a los editores a establecer el carácter autobiográfico de los relatos

que integran la colección donde se incluye “La ley de Herodes”.³⁰ El narrador parece particularmente interesado en dialogar con el lector, apela a éste para fundamentar una posible redención; por ello insiste en consignar su indignación desde una instancia donde, una vez sucedidos los hechos, es posible reflexionar sobre lo acontecido. El texto en sí mismo no es más que eso: una elaborada e insensata disculpa abierta a la opinión pública. Lo que parece olvidársele a esos mismos críticos que niegan la categoría genérica del texto, es que este recurso, de dialogar con el lector, es de uso muy frecuente.

Así como se antoja inverosímil aducir los rasgos autobiográficos de las voces narrativas borgianas o cortazarianas, no podemos tampoco dar por sentado que, dado un manejo distintivo de los procedimientos estilísticos, estamos ante las memorias de Jorge Ibarguengoitia. El narrador, importa subrayarlo, es también una entidad de ficción. Como tal, el narrador de “La ley de Herodes” tiene los arrestos de publicar una especie de disculpa pública o desagravio con tan desenfadado talante e ingenuidad porque es, en esencia, una ficción alegórica.

El más alto grado de ironía es quizá el hecho de que el personaje-narrador pretende redimirse haciendo exactamente aquello por lo cual se sintió injuriado en principio: publicar la verdad. En el trance, no sólo exhibe los escatológicos detalles del examen médico y su abyecto sometimiento, sino su cinismo e hipocresía: al personaje no le preocupa lo sucedido en el consultorio del doctor Philbrick, y mucho menos el haberse vendido por una beca al imperio, le molesta que la gente, su círculo de amistades, se haya enterado de aquella sumisión médica, y ello debido, en todo

³⁰ Recordemos la ya citada nota editorial que dice: “Ficciones sobre un fondo autobiográfico que cabría hoy caracterizar como brevísimas comedias de situaciones”, basada en la edición original de *La ley de Herodes* de la Serie del Volador, 1967. Actualmente, en la contraportada de algunas ediciones se lee: “Este es el único libro de cuentos que escribió como tal Jorge Ibarguengoitia aunque más bien se trata de una serie de ficciones sobre un fondo autobiográfico”, tomado de la edición publicada en julio de 2008, en Joaquín Mortiz, dentro de la Colección Booket.

caso, a las connotaciones homosexuales de tal acto. El personaje-narrador, al describirse, pinta de cuerpo entero a la sociedad a la que pertenece: una sociedad que deriva en la fatal contradicción del ser y del deber ser.

Sabemos que, el texto de alguna manera nos lo hace saber, la anécdota principal (el examen médico) se desarrolla en el curso de dos días, y los hechos suceden en algún momento a mediados del siglo pasado. Sabemos asimismo que la entrega de las deposiciones orgánicas y la consulta suceden en la mañana, luego de una difícil noche en tenaz empeño por conseguirlas. El precisar cómo son trazadas estas coordenadas temporales implica inventariar los índices de sentido intercalados en el curso de la narración. Y parece procedente hacerlo porque de acuerdo al margen de definición de estos elementos y su incidencia en el relato es posible determinar con mayor grado de certeza si el texto se adhiere a los prolegómenos del cuento, en función de la subordinación del planteamiento espaciotemporal al hecho narrado, estrategia fundamental del género.

Un primer grupo de índices temporales determinan el curso diegético, es decir, trazan las coordenadas del instante mismo en que se desarrollaron, se desarrollan o van a desarrollarse los hechos narrados. Esto se logra, en “La ley de Herodes”, gracias a la intercesión de dos elementos en el discurso: en un caso, a través de los complementos circunstanciales: “La enfermera, [...] dijo [...] que nos presentáramos a las nueve de la mañana siguiente [...]; [...] esperé a Sarita más de la cuenta [...]; Desde el primer momento comprendí que la intención del doctor Philbrick” (18-19).

En otro, refiriendo directamente los sustantivos del caso: “¡Recuerdo aquella noche en mi casa [...]; [...] la noche en vela esperando el momento oportuno!”; “Salí a la calle en la mañana húmeda [...]” (18).

Otra fuente de índices temporales se da a través de ciertos adverbios, que funcionan como conectores por medio de los cuales el narrador establece la consecutividad de las acciones, en tanto le interesa fijarlas en un orden preciso:

¡Y luego, la noche en vela [...]; ¡Y cuando llegó, Dios mío, qué violencia!; [...] cuando llegamos a nuestro destino [...]. Luego vino lo peor. Luego, yo entré en el despacho del doctor Philbrick [...]; [...] luego, tomó las partes más nobles de mi cuerpo [...]; luego, sacó del armario un objeto de hule adecuado para el caso [...]; Me ordenó que me acostara en la cama y cuando obedecí [...]. Después, tiró a la basura lo que cubriera sus dedos y salió del cubículo [...]; Llegado el momento de las úlceras en el recto [...]

(18-21).

Como se ve, los indicadores que establecen coordenadas temporales precisas son mínimos. Son, en cambio, más abundantes los índices temporales que acompañan a la narración y establecen la consecutividad de cada instante diegético. Esto es significativo en términos de género porque es evidente la preeminencia que en “La Ley de Herodes” tiene el hecho narrado sobre el trazado temporal, es decir, los índices temporales están casi siempre subordinados al desarrollo de la acción; sólo son introducidos para instaurar las coordenadas indispensables sobre las cuales se precisa la consecutividad de las acciones. Gracias a estos elementos sabemos que el desarrollo de la historia principal toma dos días.

En la mayoría de los casos, no obstante, es la propia narración, el principio de causalidad entre una y otra acción, lo que determina la sucesión temporal. La relativa profusión de los índices adverbiales antes citados parece responder más a una cuestión de estilo asociado a una pauta rítmica que a una necesidad propiamente narrativa. El tiempo es, pues, intrínseco a la acción, y como tal, el puro acto narrativo establece *de facto* la sucesión temporal.

Otro tipo de señalamientos responden a la necesidad de precisar la época en la que suceden los hechos. Desde nuestra perspectiva, medio siglo más tarde, estos in-

dicadores funcionan como fuertes anclajes que fijan el curso de los hechos narrados a un momento de la historia.

Un primer grupo está conformado por dos sintagmas con función de objeto directo y una oración subordinada de relativo también en función de objeto directo: “[...] me hizo leer a Marx, a Engels y a Carlos Fuentes [...]; No me importa que los Estados Unidos sean un país en donde existe la explotación del hombre por el hombre [...] salió de allí y fue a contarle a todo el mundo que yo me había doblegado ante el imperialismo yanqui”(17-21).

Otro grupo es el de los complementos predicativos, en oraciones copulativas: “[...] ni tampoco que la Fundación Katz sea el ardid de un capitalista (Katz) para eludir impuestos [...]. Ya sé que este examen médico es otra de tantas argucias de que se vale el FBI para investigar la vida privada de los mexicanos [...] El examen lo hace el doctor Philbrick, que es un yanqui que vive en las Lomas [...]”(17).

Un tercer grupo es el formado por dos oraciones subordinadas, una en función de complemento circunstancial modal: “[...] su acento y rasgos faciales la delatan como evadida de la Europa Libre [...]”(18); y la otra en función de complemento de régimen preposicional: “[...] conscientes como nunca de que nuestra dignidad humana había sido pisoteada por las exigencias arbitrarias de una organización típicamente capitalista”(19).

En el último grupo se incluyen dos modificadores de sujeto, uno en función de adnominal: “[...] el doctor, con la falta de determinación propia de los burgueses [...]”(21); el otro, en función adjetiva, es una oración subordinada de relativo: “La enfermera, que con seguridad traicionó la Causa [...]”(17-18).

Estos índices de sentido, aunque no son propiamente temporales, sí establecen las coordenadas de una instancia donde lo común era hablar y referir de ese modo, con

esos precisos giros dialectales, la realidad social: la Guerra Fría, la Cortina de Hierro, el macartismo, las guerrillas latinoamericanas, el «milagro mexicano»... Si, como se infiere de lo argüido por el narrador-personaje, leer a Carlos Fuentes era motivo de prestigio, aun con toda la carga irónica de tal referencia (incluirlo junto a Marx y Engels, como si fuera adalid de causa revolucionaria), ello sólo pudo haber sido factible en un momento posterior a 1958, cuando se publica *La región mas transparente* y, por la carga crítica contra el sistema que entraña la novela, su autor cobra popularidad entre los intelectuales de la izquierda mexicana, tan necesitada de próceres y caudillos. Hay en estos índices citados una recurrencia léxica que apunta también en esa misma dirección: “explotación”, “imperialismo”, “yanqui”, “capitalista”, “FBI”, “Europa Libre”, “burgueses”, “Causa”.

Como se observa, el centro de la crítica implícita en “La ley de Herodes” no es cualquier intelectual de izquierda, sino un tipo muy particular: el de aquellos que vivieron la Guerra Fría y al mismo tiempo convalidaron el llamado «milagro mexicano»; críticos marxistas adscritos aún al régimen revolucionario priísta; liberales a la caza de prebendas para sustentar su improbable actividad intelectual. Las contradicciones estaban dadas, lo que hizo el autor fue exhibirlas a través del lenguaje, articularlas como significados probables de una interpretación posible, estructuradas a partir de lo convenido en un género literario específico: el cuento.

Espacio

Helena Beristáin expone: “Como la temporalidad y la acción de los personajes, la espacialidad es una instancia en que se desarrolla, como un proceso, el discurso”.³¹ Es decir, el acto narrativo instaura la representación de un ámbito, el espacio diegético,

³¹ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 197.

donde el universo de acción humana se concretiza y significa. “El espacio [...] en el que evoluciona un relato”, según Luz Aurora Pimentel, “tiene una primera e importante función de marco y sostén del mundo narrado; es el escenario indispensable para la acción”.³²

A efecto de proyectar el espacio donde se desarrolla la historia, se privilegia el uso de la forma discursiva conocida como descripción, “que puede definirse como la puesta en equivalencia de un nombre y una serie predicativa”.³³ En la descripción, un sustantivo funciona, en principio, como tema susceptible de ser deconstruido, esto es: desarticulado en cada uno de los elementos de los diversos niveles del campo semántico donde sea propuesto como prototipo por el narrador. Esta desarticulación se “manifiesta en la serie predicativa como un inventario de propiedades, atributos o detalles [...] formado por elementos léxicos tales como nombres propios [...] nombres comunes, adjetivos, y todo tipo de frases calificativas con un alto grado de particularización semántica”.³⁴ En realidad, advierte Pimentel, “esta es la forma de organización más elemental, el rasgo distintivo de toda descripción: la tendencia al inventario”.³⁵ Tal desarticulación “puede ser morfológica –el nombre se descompone en sus partes constitutivas–, o bien semántica –se aíslan, para luego desplegarlos [en la serie predicativa], los distintos rasgos semánticos del significado del nombre”.³⁶

Indisolublemente ligado al tiempo, en tanto ejes dimensionales sobre los cuales se instaura la acción humana, el espacio en el cuento está sujeto a la dinámica concentradora, sintética y lineal propia del género, y funciona entonces como un elemento diegético restringido al que no es posible darle un relieve muy marcado. No obstante,

³² Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 79.

³³ *Ibid.*, p. 39.

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Ibid.*, p. 40.

como destaca Benjamín Barajas, el espacio, aun apenas esbozado en el curso diegético, “puede desatar la tensión y la distensión climáticas en razón de las relaciones espaciales que se establezcan entre los objetos y los personajes”.³⁷ Asimismo, la “percepción del espacio puede estar guiada por la vista, el oído y el tacto, de modo que los tres sentidos se relacionan con la proximidad o lejanía de los eventos. Así, la mirada implica grandes distancias, el oído sólo lo audible, en tanto que el tacto incide en los fenómenos próximos; esto influirá desde luego, en la perspectiva espacial tanto de los personajes como del lector frente al texto”.³⁸

Tenemos, entonces, dos estrategias discursivas que se privilegian según las características espaciotemporales del relato.

En un sentido, la construcción del tiempo, al interior de la diégesis, se manifiesta en la consecutividad causal de las acciones. El movimiento de los personajes (o los efectos que este movimiento tiene en los objetos) crea la temporalidad diegética, es decir: articula el ámbito temporal en que los personajes se mueven, el instante mismo de la acción. Así, la narración es la estrategia discursiva para referir el movimiento de los personajes y concitar, como un proceso consustancial, el curso temporal.

En otro sentido, la construcción del espacio se manifiesta, en principio, como una reducción de la velocidad narrativa; puede consistir en la mera referencia de ciertos índices espaciales (sustantivos concretos) para “alfombrar” y dirigir el curso de la acción del personaje (descripción expositiva); o bien llegar incluso al propio congelamiento de las acciones (y del tiempo diegético, por ende) en función de privilegiar el inventario de atributos y propiedades que determinan un ambiente, el mundo na-

³⁷ Benjamín Barajas, *op. cit.*, p. 177.

³⁸ *Idem.*

rrado (descripción decorativa).³⁹ Ambas posibilidades sólo son formulables en términos descriptivos.

Sólo a través de la descripción es posible reconstruir los objetos enunciados y darles propiedades que amplíen el significado atribuido al puro movimiento del personaje. Sólo a través de la descripción es posible inventariar los significados consustanciales a los objetos que pueblan el mundo narrado, para llegar a su esencia e instigar a un vínculo emocional que sirva también para ampliar el significado de la acción y en el proceso «humanizar» el espacio, subordinarlo a la subjetividad del personaje o de la voz narrativa.

No obstante, en el cuento no se llega a descubrir a través de la descripción la naturaleza esencial de los objetos (no es esa, en todo caso, la finalidad que se persigue a través de ella); lo que se hace es representar y revalorar ciertos aspectos de la realidad, en función de las expectativas de los personajes, según el criterio, la participación y la focalización del narrador en el curso de los hechos.

En “La ley de Herodes” conviven, pues, en apretado conciliábulo, la narración y la descripción. En la narración se privilegia el curso temporal mientras que en la descripción se revaloran las coordenadas espaciales. La alternancia y dosificación de estas estrategias determinan la velocidad narrativa (lenta en la descripción, rápida en la narración) y prohíjan, además, por contraste, el ritmo y la intensidad del cuento.

Cabe volver a señalar, no obstante, la primacía que en este género mantiene lo narrativo sobre los procedimientos descriptivos, aunque ambas estrategias convalidan la construcción del marco espaciotemporal, cuya función específica sería la de convencernos de que la acción enunciada es probable, es decir, dar verosimilitud a la acción, situarla en una época y un lugar donde el discurrir y la personalidad de los

³⁹ Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, p. 231.

personajes sean plausibles. Como refiere Anderson Imbert, “si el personaje se siente vivir en tal barrio, en tal año, y su aventura está teñida y empapada por un color local y un humor generacional, entonces el fondo de naturaleza, de sociedad, de historia se asocia con las experiencias del lector y evoca un mundo familiar. Ya no se trata solamente de credibilidad sino de emoción estética”.⁴⁰

En cuanto concierne a “La ley de Herodes”, también es evidente la preponderancia de lo narrativo sobre lo descriptivo. Y lo es hasta el punto de que la descripción ambiental o decorativa es prácticamente inexistente. Hay, por supuesto, ciertos índices que establecen las coordenadas espaciotemporales precisas para que los personajes puedan desplazarse. Se trata de breves y concisas exposiciones sobre la naturaleza de ciertos elementos físicos que inciden en el curso de la acción; descripciones expositivas que, de tan breves, son prácticamente imperceptibles en términos de velocidad narrativa.

Este efecto se consigue a través de la enunciación de ciertos sintagmas en función de objeto directo: “¡Recuerdo aquella noche en mi casa, buscando entre los frascos vacíos dos adecuados para guardar aquello!” (18); o bien, en muchos casos, la mayoría, en función de complemento circunstancial: “Todo iba muy bien hasta que llegamos al examen médico”; “volví a la cama y dormí hasta las siete”. [...] ¡Y luego, la noche en vela esperando el momento oportuno!”. (17-18)

No obstante, la descripción, enunciada a través de oraciones copulativas, más que determinar las coordenadas espaciales, le sirven al narrador para dar información sobre la idiosincrasia y el estado de ánimo de los personajes y las instancias involucrados: “No me importa que los Estados Unidos sean un país en donde existe la explotación del hombre por el hombre, ni tampoco que la Fundación Katz sea el ardid

⁴⁰ *Ibid.*, p. 233.

de un capitalista (Katz) para eludir impuestos [...]. “El examen lo hace el doctor Philbrick, que es un yanqui que vive en las Lomas (por supuesto), en una casa cerrada a piedra y cal y que cobra... no importa cuánto cobra, porque lo pagó la Fundación” (17-18). Otras también dan información sobre el estado de ánimo de los personajes y que están en función de complemento circunstancial, son: “Sarita me sacó del fango [...]. Ella me mostró el camino del espíritu [...].

En ciertos casos, los complementos circunstanciales de modo y las oraciones subordinadas de relativo sustituyen la función especificativa de los verbos de estado: “Llegó como yo [Sarita], con el rostro desencajado y su envoltorio contra el pecho [...]. La enfermera, que con seguridad traicionó la Causa, puesto que su acento y rasgos faciales la delatan como evadida de la Europa Libre [...]”. (17-18)

El único caso de descripción física de un objeto (o sustancia), está también muy vinculado al narrador y refiere o refleja, en todo caso, su personalidad, su peculiar modo de percibir la realidad: “Quiero hacer notar que la orina propia en un frasco se contempla con incredulidad; es un líquido turbio (por el sulfato de magnesia) de color amarillo, que al cerrar el frasco se deposita en pequeñas gotas en las paredes de cristal” (18).

Y el único de descripción ambiental, aun tan breve, está dado en clave irónica y tiene como referente inmediato el estado de ánimo del personaje-narrador durante el fatal trance de la entrega de las muestras: “Salí a la calle en la mañana húmeda, y caminé sin atreverme a tomar un camión, apretando contra mi corazón, como San Tarsicio Moderno, no la Sagrada Eucaristía, sino mi propia mierda”. (18)

Asimismo, la única referencia directa sobre la situación espacial, y que conlleva, además, una carga adicional de significado por anclar el relato a un ámbito geográfico específico (y a la idiosincrasia de tal ámbito, por ende), está formulada en estre-

cha relación a la acción referida: “Por la Reforma llegué hasta la fuente de Diana” (18).

Es muy significativo el hecho de que todos estos elementos descriptivos ocurren durante el primer tercio del cuento, en el primer acto, durante la presentación de la situación inicial. Una vez resueltas las coordenadas espaciales, el narrador no vuelve a ocuparse de ellas y centra la enunciación en la narración ágil y económica de los hechos ocurridos durante el proceso de exploración médica.

Tenemos, entonces, en cuanto a “La ley de Herodes” concierne, dos dimensiones espaciales concretas. Una, digamos, *in situ*, es la que plantea la acción, el justo instante de los hechos narrados, en un lugar específico: el así mencionado fango, el consultorio, la casa del personaje-narrador, la calle, el pasillo oscuro del consultorio, un cubículo, una mesa clínica, una cama, un armario, el recto del personaje-narrador. Otra dimensión espacial establece el ámbito específico donde ocurren los hechos, es decir, el lugar del mundo, la geografía, la nacionalidad y el entorno social de esta realidad concreta en la que los personajes existen y actúan: las colonias aleñañas a la fuente de la Diana Cazadora, sobre el Paseo de la Reforma, y más hacia el poniente, la colonia Lomas de Chapultepec, en la ciudad de México, situado al sur de ese otro país referido con tanta elocuencia, lugar a donde irán nuestros aspirantes una vez que obtengan la beca: Estados Unidos de Norteamérica.

LA HISTORIA SUBTERRÁNEA

A menudo, aunque no es posible establecer generalizaciones, en el género cuento se manifiestan dos historias paralelas. Una, textual, se estructura a través de la enunciación de la acción. La otra, referencial, se estructura en la interpretación, a partir

de las relaciones formuladas por el lector en el llenado de los huecos narrativos dejados, como sutiles índices de sentido, por el lector. Dice Borges al respecto: “El cuento deberá constar de dos argumentos: uno falso, que vagamente indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá en secreto hasta el final.”⁴¹

En muchos casos es así: las expectativas del lector en el proceso de interpretación formulan una historia que en la vuelta de tuerca final resulta ser falsa, ardid del escritor para concitar el interés del lector, y prodigar, en un instante de epifanía, el verdadero sentido del cuento. Esto es particularmente común en los cuentos policíacos, donde el elemento clave que resuelve el enigma se mantiene como una posibilidad inquietante en la probable interpretación del autor. Al cabo, esta conjetura puede resultar una falsa premisa, desvanecida al enfrentarse a la sólida evidencia de la realidad «ordinaria», explicación natural y plausible que configura en sí otra historia: la historia subterránea, hilo argumentativo central, verdad implícita en el sentido colegido de la urdimbre textual.

Ricardo Piglia señala diversas estrategias para establece las dos historias en el cuento. Puede decirse que estas tendencias han variado al parejo de los diferentes paradigmas del cuento, formulados a través de la historia y, particularmente, según lo trabajado por diversos autores: Poe, Chejov, Quiroga, Borges, entre otros. No obstante, una modalidad recurrente en el cuento contemporáneo contempla un mecanismo al que parece ceñirse con más naturalidad Jorge Ibarguengoitia.

El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la búsqueda siempre renovada de la experiencia única que nos permite ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta. “*La visión instantánea que nos*

⁴¹ Marco Aurelio Carballo, “Definiciones del cuento”, en *Manual del narrador*, p. 19.

hace descubrir lo desconocido, no en una lejana terra incognita, sino en el corazón mismo de lo inmediato", decía Rimbaud.⁴²

Por su parte, Pilar Leal señala:

La historia subterránea no es una historia paralela que se opone o choca con la principal, sino que se trata de la historia completa: el cuento nos narra un momento, pero para llegar a él tuvo que haber un pasado, un "antes" que justifique ese "después". Ese pasado, ese "antes", se situó, en todo momento, en la mente del escritor, aunque su texto sólo lo apunte o incluso lo omita, no nos lo cuente. Así pues, en muchos de los más grandes cuentos, más interesante que lo que al autor dice es lo que apunta o sugiere, pero que resulta fundamental para entender la historia.⁴³

Esta contraposición de historias es patente en "La ley de Herodes". Apenas en el primer párrafo, el autor establece el germen de la historia subterránea (historia 1):

Sarita me sacó del fango, porque antes de conocerla el porvenir de la Humanidad me tenía sin cuidado. Ella me mostró el camino del espíritu, me hizo entender que todos los hombres somos iguales, que el único ideal digno es la lucha de clases y la victoria del proletariado; me hizo leer a Marx, a Engels y a Carlos Fuentes, ¿y todo para qué? Para destruirme después con su indiscreción.

En poco más de cuatro líneas, Ibarra traza el desarrollo de los hechos que establecen la historia de la relación del personaje-narrador y Sarita (historia 1). Estos hechos pueden muy bien dividirse en los términos de la secuencia clásica antes referida: situación inicial ("el porvenir de la humanidad me tenía sin cuidado"); ruptura del equilibrio ("Sarita me sacó del fango"); desarrollo o nudo ("Ella me mostró el camino del espíritu, me hizo entender que todos los hombres somos iguales, que el único ideal digno es la lucha de clases y la victoria del proletariado; me hizo leer a Marx, a Engels y a Carlos Fuentes"); y el indicador de un probable desenlace ("¿y todo para qué? Para destruirme después con su indiscreción.").

⁴² Ricardo Piglia, "El jugador de Chéjov. Tesis sobre el cuento", en *Techniques narratives et représentation du monde dans le conte latino-américain*, cit. por Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, pp. 55-59.

⁴³ Pilar Leal, et al., *Tras las huellas el cuento*, p. 185.

Significativamente, parte del desarrollo y el clímax de esta historia aparecen parcial y deliberadamente velados; es decir: ¿cuál fue la indiscreción de Sarita y por qué esa indiscreción implicó la destrucción del personaje–narrador? La construcción del sentido de este cuento implica entonces, necesariamente, establecer una respuesta para estas preguntas. Este hecho, este deliberado ocultamiento de información, sirve asimismo para concitar la curiosidad de lector y promover la tensión característica del género.

De manera consecutiva, las claves para resolver la intriga planteada son dadas por el significado inferido de las acciones narradas en la historia principal (historia 2).

Con patente economía narrativa, se plantea ya desde el segundo párrafo la situación inicial de esta historia 2, línea narrativa central del cuento: el personaje–narrador y Sarita solicitan una beca en la Fundación Katz y se las conceden bajo la condición de someterse a un examen médico. La ruptura del equilibrio se establece cuando, una vez que acceden a someterse al examen, la enfermera del doctor Philbrick les pide regresar al día siguiente para un segunda exploración, más profunda aún, y les solicita unas muestras de sus heces fecales (“mierda”, le llama el personaje–narrador), previa ingestión de unos cuantos gramos de sulfato de magnesia, según se consigna.

En este punto arranca el desarrollo de la acción de esta historia 2, cuando se narra, también en secuencias, la serie de procedimientos, desplazamientos y situaciones que vive el personaje–narrador para llevar a buen término el condicionante impuesto por la Fundación Katz y de ese modo obtener la beca: primera secuencia, la noche previa, cuando lleva a cabo la colecta de las requeridas muestras; segunda secuencia, el traslado del personaje (y de sus heces fecales) de su casa al consultorio del Dr. Philbrick; tercera secuencia, el propio procedimiento del examen, desde la

entrega de las muestras a la enfermera y el cuestionario a que se somete al personaje-narrador, hasta el momento en que, después de tomar “las partes más nobles” de su cuerpo y extenderlas “a jalones”, “como si fueran un pergamino, para mirarlas como si quisiera leer el plano del tesoro”, el doctor Philbrick le pide que se hince sobre la mesa: “—Tengo que ver si tiene usted úlceras en el recto”, le informa. Entonces, luego de dudar entre el obtener la beca o salir corriendo y conservar su integridad física y moral, el personaje-narrador decide practicarse el examen. Me parece muy importante comentar en este punto el perfecto arreglo del desarrollo de la acción de esta historia 2 en tres secuencias o actos perfectamente diferenciados, según el modelo aristotélico de la curva dramática.⁴⁴ El sorpresivo giro que toma el examen médico no es sino la peripecia con que, según el mismo modelo, finaliza el 2° acto o nudo, en el drama clásico, previo al clímax y la consecuente solución del conflicto. Esto es: no sólo es plenamente conciente nuestro autor sobre la naturaleza del género cuento, sino además se permite adaptar, en una de las secuencias de ese esquema, la estructura clásica del drama, de la que es también profundo conocedor.

Ahora, si aceptamos que el clímax implica la solución del conflicto, y si el conflicto específico del personaje-narrador en esta historia 2 consiste en pasar el examen médico para obtener la beca, el clímax tiene lugar justo en el instante en que acepta someterse al procedimiento de auscultación rectal. De ese modo, el desenlace de esta historia 2 se concreta en el párrafo y diálogo siguientes, luego de la perentoria orden del doctor:

“Vístase.”

Me vestí y salí tambaleándome. En el pasillo me encontré a Sarita ataviada con una especie de mandil, que al verme (supongo que yo estaba muy mal) me preguntó qué me pasaba?

⁴⁴ Cfr. David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, pp. 63-70.

—Me metieron el dedo. Dos dedos.
—¿Por dónde?
—¿Por dónde crees, tonta?

El párrafo siguiente, último del cuento, nos remite al párrafo inicial, a la historia 1, y devela los elementos encubiertos por este juego de historias y secuencias traslapadas:

Fue una torpeza confesar semejante cosa. Fue la causa de mi desprestigio. Llegado el momento de las úlceras en el recto, Sarita amenazó al doctor Philbrick con llamar a la policía si intentaba revisarle tal parte; el doctor, con la falta de determinación propia de los burgueses, la dejó pasar como sana, y ella, haciendo a un lado las reglas más elementales del compañerismo, salió de allí y fue a contarle a todo el mundo que yo me había doblegado ante el imperialismo yanqui.

El sentido de esta secuencia establece, en principio, el conflicto del personaje-narrador en la historia 1: al fin politizado por influencia de Sarita, se debate ante la posibilidad de venderse al imperio en caso de aceptar la beca. Esta tensión entre la necesidad de serle fiel a sus convicciones recién adquiridas y la comodidad y el prestigio que implica el acceder a una beca en el extranjero, se resuelve, como en la historia 2, en un mismo instante: cuando se somete al examen rectal. El conflicto se diluye en la claudicación de sus convicciones políticas, cuando, valga la expresión, se arrodilla ante la mano enguantada del imperio. Y desaparece entonces la tensión porque, para bien o para mal, toma finalmente una posición, la más dolorosa quizás: aceptar la beca en los términos en que se la ofrecen.

Esta última secuencia, desenlace de la historia 1, es pura ironía: Sarita, fiel a su estirpe izquierdista, se niega a ser sometida a la misma ordalía de su compañero y, a final de cuentas, recibe también la beca; aunque, a diferencia del abnegado personaje-narrador, no compromete su ideología marxista (al menos no tan profundamente). Una vez vinculadas la historia subterránea y la historia principal en un mismo golpe

climático, estamos, con total certidumbre, en condiciones de saber cuál fue la indiscreción según sus propias palabras, aquella que llevó a la “destrucción” al personaje-narrador: Sarita, apenas salen del consultorio, se dedica a comentar la experiencia con “todo el mundo”, y ello, desde la perspectiva y al interior de un grupo de intelectuales de izquierda, supone la ruina social del claudicante becario e instiga, por supuesto, su justa indignación. Y entonces adquieren también sentido las expresiones de enojo y contrariedad con que el personaje-narrador adereza continuamente cada paso dado: “Necesito justicia. La exijo”; “¡Ah, qué humillación!”, etcétera.

Vemos entonces cómo se cumple a la perfección la premisa planteada en teoría sobre la vinculación de dos historias, la subterránea (la historia de la relación entre Sarita y el personaje-narrador) y la principal o enunciada (la historia del examen médico); ambas con secuencia propia aunque confluyen al cabo hacia un mismo clímax. Solución que, en el contexto de la historia subterránea (historia 1), implica claudicación de sus principios ideológicos y, en el contexto de la historia principal (historia 2), supone aceptación de la comodidad y el prestigio que involucra el obtener una beca. Reflejo esto último (gracias al sentido aprehendido, como un solo relato, en la articulación de ambas historias) de lo que, a mi parecer, es el tema fundamental del texto: la doble moral, índice de la corrupción que afecta ahora incluso al grupo social -la izquierda intelectual mexicana- desde donde, supondríase, es formulada la crítica contra las contradicciones del sistema. Y, más abyección aún, la preocupación del personaje-narrador no toma la forma de un imperativo de conciencia: se dirime en términos de reputación. No le importa, pues, venderse al imperio, sino que sus conocidos se enteren del modo en que lo hizo. Situación que puede ser formulada en los precisos términos del conocido refrán: “En la casa del jabonero, el que no cae, resbala”; o, más exactamente, como consigna el sentido de la máxima

popular que completa lo anunciado en el elocuente título del cuento (ahora estamos seguros de que lo es): “La ley de Herodes: o te chingas o te jodes”.

Parece ahora evidente la utilidad del deslinde formal practicado a la “La ley de Herodes”. A través de la compaginación de los datos recabados en el análisis textual con aquellos otros formulados por la crítica y la narratología como vértices articuladores del género cuento, es ahora posible establecer una conclusión fundada que arroje luz sobre el propósito central de este estudio. Al margen de lo referido en las conclusiones, podemos adelantar que esta narración de Jorge Ibarguengoitia (restaría el análisis a los demás relatos que integran la colección incluida en *La ley de Herodes*) responde con todo rigor a lo planteado como características articuladoras del género cuento, específicamente y con peculiar incidencia en cuanto concierne al tratamiento de la secuencia clásica, a la oposición historia/intriga, al modelo de las dos historias y al tratamiento de las coordenadas espaciotemporales. En este sentido, el carácter autobiográfico no tiene la menor incidencia, se impone como un elemento extratextual que poco o nada indica en términos de género: son sólo las marcas textuales, profundamente vinculadas con la intencionalidad estilística del autor, las que pueden dar a una obra las notas distintivas que lo ubiquen en un rango genérico específico.

CONCLUSIONES

Es importante señalar, en primer lugar, el valor que en términos de aprendizaje implicó el haber llevado a cabo esta investigación. El enfoque metodológico me encaminó necesariamente a estudiar con cierto grado de profundidad los planteamientos que sobre narratología se han desarrollado a la fecha; lo cual se logró de modo muy satisfactorio gracias, sin duda, a la pertinencia y rigor del trabajo que sobre este tema realizó Luz Aurora Pimentel. Conocer los prolegómenos de la narratología me permitió ahondar sobre la naturaleza del texto narrativo y ese bagaje me condujo por extensión a entender cómo se articulan las diversas modalidades discursivas, asunto de fundamental importancia cuando se estudian los mecanismos que, desde la tradición, otorgan calidad de género a un texto.

En ese sentido, ahora se sabe, gracias a lo concluido en esta investigación, que los géneros literarios, y el cuento en particular, no se determinan por arbitrio de autoridades sino por intermediación de ciertas estrategias textuales: el cuento significa y es en la medida en que el autor dosifica y acomoda su estructura de un modo específico. La naturaleza extratextual de una obra literaria, es decir, el hecho de que refleje de un modo preciso la realidad del autor, por ejemplo, no tiene ninguna relevancia cuando se trata de determinar un género. Incluso la intencionalidad deja de ser significativa. Le bastaría a un hipotético autor con establecer la secuencia básica (las categorías *situación inicial*, *ruptura del equilibrio*, *desarrollo*, *clímax* y *desenlace*), aun de manera azarosa y relatando el episodio más mundano de su vida, para producir un cuento.

Los demás elementos que se incluyen en la investigación como vértices a considerar en el análisis de un cuento son: reducido elenco de personajes,

profundidad psicológica acotada, una sola o pocas líneas de acción, coordinadas espacio-temporales subordinadas a la acción, unidad técnica y de tono, y la historia subterránea, aun cuando en conjunto fundamentan la inserción de “La ley de Herodes” (y de cualquier otro relato) en el ámbito del género cuento, sirven, además, para determinar el valor artístico del texto y su inserción en una u otra tradición. Es decir, fueron tomadas en consideración para destacar la consciencia de género que nuestro autor despliega en su trabajo compositivo, y darle entonces un valor específico bien fundado.

Así, el análisis realizado a “La ley de Herodes” demostró que su autor tenía un claro control sobre los mecanismos que intervienen en la composición de un cuento. El tratamiento a través del cual articuló a sus personajes secundarios indica una sumaria exposición psicológica: su personalidad es apenas esbozada, de modo que éstos funcionan únicamente subordinados a la acción. Sólo el tratamiento del personaje protagónico nos da elementos adicionales para construir su personalidad, aunque sólo para incidir significativamente en la construcción global del sentido. La idiosincrasia del personaje protagónico fundamenta la propia articulación de la acción, y es, en ese orden, primordial; no obstante, tal y como lo plantea el propio paradigma del cuento, la construcción del protagónico en “La ley de Herodes” es realizada a través de muy sutiles y escuetos índices de sentido.

Del mismo modo, las coordenadas temporales, están organizadas de forma notoriamente económica. A través de una constante articulación de elipsis y digresiones, el autor consiguió una muy ágil disposición de las causas y efectos que establecen el eje de las dos líneas de acción: la historia principal y la historia subterránea, que constituyen, además, el antes y el ahora del personaje-narrador. Es muy notoria, contra la veloz dinámica narrativa de “La ley de Herodes, la práctica

ausencia de pausas descriptivas, lo cual lleva a considerar también las características del marco y sostén del universo narrado: el espacio.

Si en el cuento la narración articula el curso temporal de las causas y efectos, la descripción provee el andamiaje que soporta el curso de la acción, pero lo hace no para llegar a descubrir la naturaleza esencial de los objetos y su vinculación emocional o psicológica con los personajes, como ocurre a menudo en la novela, sino para revalorar ciertos aspectos de la realidad concreta (el universo de acción humana), que inciden según van desplegándose las expectativas y la voluntad de los personajes, en virtud del criterio, la participación y la focalización del narrador en el curso de los hechos.

En otro sentido, el planteamiento de las coordenadas espaciotemporales se propone como un elemento articulador de la verosimilitud, sitúa en una época y en un lugar concreto el accionar y la idiosincrasia de los personajes de modo que sean plausibles. Gracias a estos elementos sabemos, bajo ligero margen de error, con todas las consecuencias socioculturales implicadas en este simple detalle, que los hechos relatados suceden en la Ciudad de México a mediados del siglo pasado.

Vale también la pena ponderar ahora que, si bien “La ley de Herodes” se inscribe en el género cuento, Jorge Ibarguengoitia supo crear dentro de esos acotados márgenes un universo que incide con total pertinencia y solvencia dentro del grueso de su peculiar obra. Tal y como refrenda Hernán Lara Zavala:

Visto desde otra perspectiva menos formal y más literaria, habría que admitir que todos los grandes practicantes del género han tenido que inventar su propia concepción de cuento; cada gran cuentista se ha visto en la necesidad de crear su forma porque en última instancia el método de un escritor no es otro que el de su sensibilidad, su manera de percibir el mundo. Un cuentista, como un poeta, debe aceptar la imposición de las limitadas variantes que le ofrece la forma para trascender

la forma. En un sentido, en el cuento, el método más innovador, el que más se revela, es aquel que responde de manera más natural al propio temperamento del escritor.¹

Más allá del humor, de la entrañable vinculación que Jorge Ibarguengoitia supo establecer siempre con lectores muy diversos y contra lo adelantado por sus propios editores en la cuarta de forros de la colección, donde se esquilma la naturaleza genérica de los textos que la integran arguyendo un supuesto fondo autobiográfico que en todo caso es irrelevante para tal efecto; incluso sobre ciertas consideraciones que han intentado restarle valor a la labor del guanajuatense debido a su muy particular uso del lenguaje: se puede afirmar ahora con absoluta certidumbre, en cuanto concierne a “La ley de Herodes”, que estamos no sólo en contacto con un texto que se inscribe por entero en el género cuento, sino frente a una pieza de alta literatura donde se despliegan con sorprendente maestría y con un muy personal estilo los vértices formales considerados para tal efecto en la tradición literaria universal.

¹ Hernán Lara Zavala, “Para una geometría del cuento”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías de cuento I. Teorías de los cuentistas*, p. 376.

BIBLIOGRAFÍA

- AMANCIO, Gerardo, “La gallina que puso 615 huevos”, en *Tiempo Libre*, 24-30 de octubre, 1991.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, Ariel, 1999.
- ARGÜELLES, Juan Domingo, “Las profecías de Ibargüengoitia”, en *El Financiero*. México, 27 de abril, 1999.
- BARAJAS, BENJAMÍN, *Diccionario de términos literarios y afines*. México, Edere, 2006.
- BATIS, Huberto, “Los relámpagos de agosto”, en *La Cultura de México*, 4 de noviembre, 1964, p. xviii. Cit. por Gustavo Santillán, “La crítica literaria en torno a *Los relámpagos de agosto*. 1964-2000”, en J. Villoro y V. Díaz Arciniega (coords.), *Jorge Ibargüengoitia. El atentado. Los relámpagos de agosto*, pp. 246-260. México, UNESCO / FCE / CNA, 2002, Ed. crítica. (Colección archivos, 53)
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 9a ed., 1998.
- BUBNOVA, Tatiana, “El impostor ante el espejo: Ibargüengoitia y su interlocutor en *La ley de Herodes*”, en *El cuento mexicano: Homenaje a Luis Leal*. México, UNAM, 1996, pp. 309-338.
- CALVILLO, Ana Luisa, “Lágrimas y risas de Jorge Ibargüengoitia”, en *El Búho*. México, 17 de mayo, 1998, p. 7.
- CAMPO, Xorge del, “Jorge Ibargüengoitia, hace 20 años”, *El Nacional*, 7 de diciembre, 1983, p. 4. Cit. por Gustavo Santillán, “La crítica literaria en torno a *Los relámpagos de agosto*. 1964-2000”, en J. Villoro y V. Díaz Arciniega (coords.), *Jorge Ibargüengoitia. El atentado. Los relámpagos de agosto*, pp. 246-260. México, UNESCO / FCE / CNA, 2002, Ed. Crítica. (Colección archivos, 53)
- CARBALLIDO, Emilio, “Drama y novela de Jorge Ibargüengoitia”, en J. Villoro y V. Díaz Arciniega (coords.), *Jorge Ibargüengoitia. El atentado. Los relámpagos de agosto*, pp. 263-265. México, UNESCO / FCE / CNA, 2002, Ed. Crítica. (Colección archivos, 53)
- CARBALLO, Marco Aurelio, “Definiciones del cuento”, en *Manual del narrador*. México, Vila, 2001.
- CASTAÑEDA ITURBIDE, Jaime, *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia*. Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1988. (Nuestra Cultura)

- CASTAÑÓN, Adolfo, “Jorge Ibargüengoitia: el segundo pecado de la hilaridad”, *Arbitrario de literatura mexicana*. Cit. por J. Villoro y V. Díaz Arciniega (coords.), *Jorge Ibargüengoitia. El atentado. Los relámpagos de agosto*. México, UNESCO / FCE / CNA, 2002, Ed. crítica. (Colección archivos, 53)
- CATELLI, Nora, *El espacio autobiográfico*, Lumen, Barcelona, 1986, p. 11. Cit. por Bubnova, Tatiana, “El impostor ante el espejo: Ibargüengoitia y su interlocutor en *La ley de Herodes*”, en *El cuento mexicano: Homenaje a Luis Leal*. México, UNAM, 1996, pp. 309-338.
- COBO Fernando y María DO CEBREIRO RÁBADE, *Manual de teoría de la literatura*. Madrid, Castalia Universidad, 2006.
- CURIEL, Fernando, “Estas ruinas, Ibargüengoitia, que pones de pie”, en *Sábado*, 24 de noviembre, 1984.
- DÍAZ ARCINIEGA, Víctor, “Cronología”, en J. Villoro y ... (coords.), *Jorge Ibargüengoitia. El atentado. Los relámpagos de agosto*, pp.143-165. México, UNESCO / FCE / CNA, 2002, Ed. crítica. (Colección archivos, 53)
- DOMENELLA, Ana Rosa, “Jorge Ibargüengoitia. La revolución como un robo”, en J. Villoro y V. Díaz Arciniega, (coords.), *Jorge Ibargüengoitia. El atentado. Los relámpagos de agosto*, pp. 266-285. México, UNESCO / FCE / CNA, 2002, Ed. crítica. (Colección archivos, 53)
- , *Jorge Ibargüengoitia: la transgresión por la ironía*. México, UAM-Iztapalapa, 1989.
- DONOSO, José, *Historia personal del “Boom”*. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1987.
- GARCÍA FLORES, Margarita, *Cartas marcadas*, Cit. por Castañeda Iturbide, Jaime, *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia*. Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1988. (Nuestra Cultura)
- GARCÍA, Gustavo, (pról.) *Los relámpagos de agosto. La ley de Herodes*. México, Promexa, 1979.
- GONZÁLEZ TORRES, Armando, “*La ley de Herodes*, de Jorge Ibargüengoitia, un estilo desmontable”, en *Sábado*, 7 de marzo, 1987.
- GUARDIA, Miguel, “*Los relámpagos de agosto*”, en *Diorama de la Cultura*, 29 de agosto, 1965. Cit. por Gustavo Santillán, “La crítica literaria en torno a *Los relámpagos de agosto*. 1964-2000”, en J. Villoro y V. Díaz Arciniega (coords.), *Jorge Ibargüengoitia. El atentado. Los relámpagos de agosto*, pp. 246-260. México, UNESCO / FCE / CNA, 2002, Ed. crítica. (Colección archivos, 53)

- IBARGÜENGOITIA, Jorge, *La ley de Herodes*. México, Joaquín Mortiz, 3a. ed., 1972. (Serie del volador)
- , "Recuerdo de Rodolfo Usigli", *Siempre*, núm. 26 de agosto y 2 de septiembre, 1987.
- , *Instrucciones para vivir en México*. México, Joaquín Mortiz, 1991.
- K. B., "Un mexicano singular y un premio cubano", en *Cuadernos*, 88, septiembre, 1964. Cit. por Gustavo Santillán, "La crítica literaria en torno a *Los relámpagos de agosto*. 1964-2000", en J. Villoro y V. Díaz Arciniega (coords.), *Jorge Ibargüengoitia. El atentado. Los relámpagos de agosto*, pp. 246-260. México, UNESCO / FCE / CNA, 2002, Ed. crítica. (Colección archivos, 53)
- LARA Zavala, Hernán, "Para una geometría del cuento", en Lauro Zavala, (comp.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. México, Difusión Cultural UNAM, 1995, pp. 369-376.
- LEAL, Pilar, MARTÍN Ignacio, PONTES Rafael, *Tras las huellas de... el cuento*. México, Edere, 2005.
- M. Moisés, *A criação literária. Prosa*. São Paulo, Editora Cultrix, p. 51. Cit. por Reis, Carlos y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, p. 51. Salamanca, Almar, 2002.
- MUÑÍZ, Angelina, "*Los relámpagos de agosto*", *Diorama de la cultura*, 12 de septiembre, 1965. Cit. por Gustavo Santillán, "La crítica literaria en torno a *Los relámpagos de agosto*. 1964-2000", en J. Villoro y V. Díaz Arciniega (coords.), *Jorge Ibargüengoitia. El atentado. Los relámpagos de agosto*, pp. 246-260. México, UNESCO / FCE / CNA, 2002, Ed. crítica. (Colección archivos, 53)
- PIGLIA, Ricardo, "El jugador de Chéjov. Tesis sobre el cuento", en *Techniques narratives et représentation du monde dans le conte latino-américain*. París, La Sorbone, CRICCAL, 1987, pp. 127-130. Cit. por Lauro Zavala, (comp.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. México, Difusión Cultural UNAM, 1995, pp. 55-59.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*. México, Siglo XXI, 1998.
- POLIDORI, Ambra, entrevista con Jorge Ibargüengoitia "De lo que uno escribe a lo que se entiende hay un gran abismo siempre", en *Sábado*, 8 de abril, 1988, pp. 3-4.
- PORTAL, Marta, *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*. Madrid, 1977, p. 270. Cit. por Gustavo Santillán, "La crítica literaria en torno a *Los relámpagos de agosto*. 1964-2000", en J. Villoro y V. Díaz Arciniega (coords.), *Jorge Ibargüengoitia. El atentado. Los relámpagos de agosto*, pp. 246-260. México, UNESCO / FCE / CNA, 2002, Ed. crítica. (Colección archivos, 53)

- RAMA, Ángel, “Jorge Ibargüengoitia un posada de la narrativa mexicana”, en *Sábado*, 30 de diciembre, 1978.
- RAMA, Ángel, “Los contestatarios del poder”, en *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha 1964-1980*. México, Marcha, 1981.
- REIS, Carlos y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*. Salamanca, Almar, 2002.
- SAMPERIO, Guillermo, *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*. México, Alfaguara, 2006.
- SANTILLÁN, Gustavo, “La crítica literaria en torno a *Los relámpagos de agosto*. 1964-2000”, en J. Villoro y V. Díaz Arciniega (coords.), *Jorge Ibargüengoitia. El atentado. Los relámpagos de agosto*, pp. 246-260. México, UNESCO / FCE / CNA, 2002, Ed. crítica. (Colección archivos, 53)
- SELVA, Mauricio de la, “Asteriscos”, en *Diorama de la Cultura*, 3 de octubre, 1965. Cit. por Gustavo Santillán, “La crítica literaria en torno a *Los relámpagos de agosto*. 1964-2000”, en J. Villoro y V. Díaz Arciniega (coords.), *Jorge Ibargüengoitia. El atentado. Los relámpagos de agosto*, pp. 246-260. México, UNESCO / FCE / CNA, 2002, Ed. crítica. (Colección archivos, 53)
- TORRES, Vicente Francisco, “Jorge Ibargüengoitia, desnuda al rey”, en *Sábado*, 20 de septiembre, 1986.
- TREJO FUENTES, Ignacio, “Jorge Ibargüengoitia, el Gran Parodista”, en *Excelsior*, 18 de diciembre, 1985.
- , *Lágrimas y risas. (La narrativa de Jorge Ibargüengoitia)*. México, Textos de Difusión Cultural, Coord. de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, 1997. (El estudio)
- VILLORO, Juan y Víctor DÍAZ ARCINIEGA (coords.), *Jorge Ibargüengoitia. El atentado. Los relámpagos de agosto*. México, UNESCO / FCE / CNA, 2002, Ed. crítica. (Colección archivos, 53)
- VILLORO, Juan, “Introducción. El diablo en el espejo”, en ... y V. Díaz Arciniega (coords.), *Jorge Ibargüengoitia. El atentado. Los relámpagos de agosto*, pp. XXIV-XXXVIII. México, UNESCO / FCE / CNA, 2002, Ed. crítica. (Colección archivos, 53)
- VIÑAS PIQUER, David, *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, Ariel, 2002. (Ariel literatura y crítica)
- ZAVALA, Lauro, *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México, Nueva Imagen, 2006.