



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN
LETRAS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

***EL MUNDO DE AREPA.
LA NOVELA COMO CRÍTICA HISTÓRICO-POLÍTICA:
MATEN AL LEÓN DE JORGE IBARGÜENGOITIA***

**TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRÍA EN LETRAS
(Letras Mexicanas)**

PRESENTA

**Cristina Astrid Romo Avila
Asesora: Dra. Ute Seydel Butenschön**

Junio de 2009



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.



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.

AGRADECIMIENTOS

Después de más de seis años de buscar herramientas para hacer un modesto análisis de una parte de la valiosa obra de Jorge Ibargüengoitia, hoy concluyo una etapa de mi vida profesional con la realización de esta tesis. Gracias a las novelas históricas de Ibargüengoitia, descubrí la riqueza crítica y narrativa de la obra del escritor guanajuatense. Además, gracias a ellas también he penetrado en el interesantísimo mundo de la narrativa histórica y la he reconocido como medio para recordar, rescatar, criticar y revisar las representaciones de la historiografía o incluso contribuir a la formación de una memoria del pasado.

Primeramente, doy gracias a mis padres, pues siempre me han apoyado. También agradezco a todos los que tuvieron la paciencia de escuchar mis divagaciones, a buenos amigos como Columba Galván, Ana Laura Fonseca, Alicia Basilio y, sobre todo, a mi esposo Jorge. Asimismo, quiero agradecer a la Dra. Georgina García-Gutiérrez, profesora que me inició en la investigación y lectura en la obra de Ibargüengoitia. Igualmente agradezco la oportunidad que me diera la Universidad Nacional Autónoma de México, especialmente el Posgrado en Letras, para estudiar la Maestría en Letras Mexicanas. Asimismo, a los magníficos profesores del Posgrado, quienes siempre me guiaron. Especialmente, a la Dra. María Rosa Palazón por su apoyo. También quiero agradecer a la Dra. Adriana Sandoval porque sus meticulosas observaciones ayudaron a mejorar este trabajo. Asimismo, agradezco a las sinodales, Dra. Begoña Pulido y Dra. Ana Rosa Domenella, por su disposición, tiempo y consejos. Además, agradezco la guía y apoyo de la coordinadora del Posgrado en Letras: Dra. Nair Anaya Ferreira. Finalmente, quiero darle las gracias a mi asesora, la Dra. Ute Seydel, quien con su paciencia, dedicación y exigencia me ayudó a crecer y aprender durante la elaboración de este trabajo.

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN.....	p. 5
1. EL MUNDO DEL TEXTO: REALIDAD Y FICCIÓN.....	p. 9
1.1 El mundo del texto.....	p. 10
1.2 Historia y literatura.....	p. 16
1.2.1 Memoria e historia.....	p. 17
1.2.2 Narrativa histórica.....	p. 23
1.2.3 La novela de la dictadura: entre la política y la historia.....	p. 26
1.3 Contexto y cotexto en la literatura.....	p. 31
1.4 La risa y lo cómico.....	p. 33
1.5 Humor, ironía, sátira y parodia.....	p. 39
2. EL MUNDO DE AREPA.....	p. 46
2.1 Arepa, un espacio redondo.....	p. 47
2.2 Los recursos del humor en la configuración del mundo arepano.....	p. 54
3. LA MEMORIA HISTÓRICA DE AREPA EN TANTO MÉXICO IMAGINARIO.....	p. 57
3.1 La crítica a la historia oficial en los textos de Jorge Ibarguengoitia.....	p. 57
3.2 Episodios de la historia de México en Arepa.....	p. 61
3.2.1 La Independencia de México.....	p. 61
3.2.2 Santa Anna y Belaunzarán.....	p. 68
3.2.3 La entrevista Díaz-Creelman.....	p. 74
3.2.4 Dos magnicidios: Obregón-Belaunzarán.....	p. 75
3.2.4.1 En busca de la reelección.....	p. 78
3.2.4.2 Muerte de los contrincantes.....	p. 79
3.2.4.3 Atentados.....	p. 80
3.2.4.4 Las conspiraciones.....	p. 86
3.2.4.5 Caudillos asesinados.....	p. 88

4. DE LA “DEMOCRATURA” MEXICANA A LA DICTADURA AREPANA	
.....	p. 91
4.1 La “democratura” mexicana.....	p. 91
4.2 La democracia mexicana según Jorge Ibarguengoitia.....	p. 96
4.3 <i>Maten al león</i> como novela política.....	p. 100
4.4 La dictadura arepana.....	p. 103
4.4.1 El dictador arepano.....	p. 104
4.4.1.1 Popularidad, corrupción y violencia.....	p. 105
4.4.1.2 Teatralidad y cinismo.....	p. 109
4.4.1.3 Degradación y narcisismo del dictador.....	p. 112
4.4.2 El régimen arepano.....	p. 114
4.4.2.1 Populismo y demagogia.....	p. 115
4.4.2.2 Contraste entre miseria y opulencia.....	p. 117
4.4.2.3 Autoridades arepanas.....	p. 120
4.4.2.3.1 Abuso de autoridad.....	p. 121
4.4.2.3.2 Tortura y violencia.....	p. 122
4.4.2.3.3 Deshonestidad y corrupción.....	p. 124
4.4.2.3.4 Servilismo e incompetencia.....	p. 125
4.4.2.4 Relación de Arepa con el exterior.....	p. 127
4.4.2.5 Partido Oficial.....	p. 128
4.4.3 Oposición política.....	p. 129
4.4.3.1 Partido Moderado.....	p. 130
4.4.3.2 Falso heroísmo.....	p. 132
4.4.3.2.1 Pepe Cussirat y Salvador Pereira.....	p. 132
4.4.3.2.2 Ángela Berriozábal y Pepita Jiménez.....	p. 138
5. CONCLUSIONES.....	p. 145
6. BIBLIOGRAFÍA.....	p. 149

0. INTRODUCCIÓN

Jorge Ibargüengoitia (1928-1983) inició su carrera literaria como dramaturgo durante la década de los cincuenta. Sin embargo, sólo sus dos primeras obras dramáticas fueron representadas en aquellos años, pues el resto no provocó el interés de los empresarios teatrales y, al final, ni siquiera de su maestro Rodolfo Usigli, quien desdeñó *Ante varias esfinges* (1956) –considerada por el autor como su mejor obra hasta entonces-. Por ello, tras escribir *El atentado* (1962), Ibargüengoitia dejó de escribir piezas teatrales y abandonó también el oficio de crítico teatral, al que se había dedicado desde finales de los cincuenta cuando escribía crónicas de teatro para la *Revista de la Universidad de México*. En opinión de Sergio Pitol, las obras dramáticas de Ibargüengoitia eran derivaciones de los temas recurrentes de su maestro Usigli, pero cuando el dramaturgo se acercó a la historia y a la política: “se convirtió para el público, y me imagino que también para él mismo, en una formidable revelación”.¹ A partir de la publicación de su primera novela, *Los relámpagos de agosto* (1964), el autor se dedicaría a la narrativa, cuyos temas en muchas ocasiones se derivarían de los que abordó en las obras teatrales.

Durante más de diez años no se permitió la representación de *El atentado*, a pesar de que había sido merecedora del Premio de Teatro Casa de las Américas en 1963, debido a que abordaba de manera irreverente un tema de la historia moderna de México. Cuando se quiso llevar al cine, el autor intentó escribir un guión que eludiera dicha censura. Debido a ello, trasladó la fábula a una isla imaginaria y terminó por convertirla en una novela: *Maten*

¹ Sergio Pitol, “Jorge Ibargüengoitia” en Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega (coord.), *Jorge Ibargüengoitia. El atentado. Los relámpagos de agosto* (Edición Crítica), FCE-CONACULTA, México, 2002, Col. Archivos, p. XVII.

al león.² Ésta sería su única obra sobre el tema de la dictadura y podría decirse que, junto con *El atentado* y *Los relámpagos de agosto*, forma parte de una trilogía de obras acerca de la muerte de Álvaro Obregón y sus repercusiones políticas en México.

En la isla arepana, el autor pudo exponer de manera velada su percepción irreverente de la historia y de la política mexicanas. Por esta razón, recién publicada, la novela fue calificada de reaccionaria y antirrevolucionaria. Al respecto, el mismo autor señala:

Al parecer el libro produjo la misma reverberación que una omelette al caer en la alfombra. Unos marxistas que eran amigos míos opinaron que era antirrevolucionario, un ingeniero me dijo, 'nunca imaginé que usted fuera capaz de escribir algo tan enreversado (?)', una mujer española me mandó decir con otra que se dedica a llevar malas noticias que había yo copiado a Valle-Inclán, un crítico que elogió tibiamente la obra expresó el 'temor' de que al escribirla yo hubiera tenido la ambición impura de venderla al cine, otro crítico opinó que se trataba de una farsa inspirada en los regímenes de Haití y la República Dominicana y que por consiguiente era de mal gusto, puesto que la situación de esos países no era "cuestión de la que pudiera uno reírse".³

El hecho de haber llevado la acción de *El atentado* a una nación imaginaria permitió que el autor aludiera tanto a Valle-Inclán como a regímenes dictatoriales caribeños y a la historia mexicana.

Por lo anterior, vale la pena preguntarse lo siguiente: ¿A qué subgénero literario pertenece *Maten al león*?, ¿es una novela de la dictadura, una novela histórica o una novela política? Las novelas que abordan el tema de las dictaduras siempre contienen referencias históricas y políticas, ya sean directas o veladas dentro el mundo ficticio. Como mostrará el análisis, *Maten al león* no sólo se refiere a eventos históricos (alude simultáneamente a la muerte de Obregón o la Independencia de México), sino que construye la historia arepana haciendo un pastiche de algunas representaciones de la historia patria elaboradas por el

² Aunque la novela se publicó por primera vez en 1969, la edición que se cita es: Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, Joaquín Mortiz, 1ª ed., México, 1992.

³ Jorge Ibarguengoitia, "En primera persona. Regreso a Arepa", *Revista Vuelta*, no. 11, México, octubre de 1977, p. 30.

discurso oficial en México y que siguen vigentes en el imaginario colectivo. Asimismo, critica el régimen político que era sustentado por aquel discurso y lo representa, hiperbólicamente, como una dictadura. Sin duda, el tema central de la novela es la dictadura arepana, pero esta novela, que socava la visión oficial de la historia de México poniendo de manifiesto su complicidad con el sistema político, ¿es sólo una novela de la dictadura?

Por otro lado, el tono en que es narrada la novela nos recuerda al de la comedia. Ibargüengoitia dejó la impronta del humorista en todas sus obras aunque no tenía la intención de hacer reír a sus lectores, sino la de presentar, de la manera más ácida posible, el lado corrupto y absurdo de la realidad mexicana.⁴ Por ello me interesa particularmente analizar el uso del humor como recurso para la revisión crítica de episodios de la historia y la elaboración de una sátira política en *Maten al león*.

A lo largo de la presente tesis me propongo responder la siguiente pregunta: ¿cómo se configura una memoria histórica en *Maten al león*? El propósito general de esta investigación pretende descubrir los mecanismos en la novela que permiten una crítica a las representaciones de la historia oficial y al régimen mexicano contemporáneo. Para demostrar lo anterior se estudiarán las relaciones entre los tres momentos de la mimesis de los que habla Paul Ricoeur: prefiguración, configuración y refiguración de la obra literaria. Es decir, analizaré el mundo narrativo de *Maten al león* señalando algunas de sus referencias extraliterarias a la historia política de México.

Como se verá en el primer capítulo, el presente análisis se desarrolla bajo la idea central de que el texto literario crea su propio mundo aunque tenga un referente real. Asimismo, parto del hecho de que la creación de un mundo ficticio permite proponer

⁴ Ver 2.2.

miradas alternativas al mundo real. Para explicar lo anterior me basaré en la concepción del mundo del texto de Paul Ricoeur.⁵ Siguiendo las ideas de este autor, a lo largo de los dos siguientes capítulos, me propongo destacar cómo el relato de *Maten al León* configura, por medio de la palabra, su mundo y cómo, por medio de la imaginación (que surge de la palabra), crea un vínculo entre ese espacio ficticio y los espacios reales, al incorporar y resignificar elementos reales. Pretendo utilizar el análisis de la novela para mostrar el funcionamiento de la fuerza heurística⁶ en un texto de ficción. Asimismo me interesa poner de relieve cómo en *Maten al león*, partiendo de hechos reales, se crea, en el paso de la prefiguración a la configuración del relato, un mundo propio: Arepa. En el segundo capítulo se describirá el espacio imaginario representado al interior de *Maten al león*. En el tercer capítulo se hará una interpretación sobre los episodios de la historia de México que han sido trasladados al mundo de Arepa.⁷ Y en el cuarto, se hará un análisis de la sátira política en la configuración de la dictadura en la novela.

Por último, dados los objetivos arriba mencionados, ni la intertextualidad con las memorias de los generales revolucionarios que inspiraron la creación de *Los relámpagos de agosto*, ni la intertextualidad con *El atentado* se explorarán en la presente investigación. Tampoco se realizará un estudio intertextual entre la obra dramática, la película y la novela, propuesta que queda abierta para futuros trabajos.

⁵ Además, para conocer el funcionamiento del humorismo, la ironía y la comedia, en las ideas de Víctor Bravo, Linda Hutcheon, Jorge Portilla y Henri Bergson; para entender cómo se representa la historia en la novela de la segunda mitad del siglo XX, en teóricos como Hutcheon, Brian Mc Hale, Fernando Ainsa y Noé Jitrik, entre otros; además, me sirvo de la propuesta de la sociocrítica acerca de los dos ángulos desde los que se puede referir una obra literaria: contexto y cotexto.

⁶ Ver 1.1.

⁷ Cabe mencionar que no se pretende hacer un estudio referencial tradicional, en el que únicamente se intente encontrar una correspondencia directa entre personajes y episodios históricos en la ficción, ya que, por un lado, la crítica histórica no se limita a referir hechos y personajes, y por otro, Arepa es un mundo posible en la ficción, pero no una imitación de la realidad, sino una interpretación de la misma.

1. EL MUNDO DEL TEXTO: REALIDAD Y FICCIÓN

El hombre del relato [...] imita la realidad, reinventándola míticamente.
“La imaginación en el discurso y en la acción”, Paul Ricoeur.

“*Maten al león* se determina por una concepción del mundo ficcional con sus propios valores traspuestos o inversos, en relación con los del mundo real [...] Transposición en cuanto a que el autor mexicano altera la idea convencional del mundo, en cuanto a que reconstruye su universo novelesco con la exageración de situaciones y personajes de la tiranía en tono cómico”,⁸ opina Aideé Sánchez en su tesis de maestría sobre *El atentado, Los relámpagos de agosto y Maten al león*. El espacio de ese mundo ficcional es una isla redonda llamada Arepa. Por lo anterior, antes de realizar el análisis de *Maten al león*, se abordarán en este capítulo varios enfoques teóricos que exploran el modo en que se crea el mundo ficticio del texto literario en general. Me interesa la configuración del espacio, la creación del texto literario y su relación con el referente extratextual. Comenzaremos con la explicación del concepto del mundo del texto y algunas reflexiones acerca de la configuración del espacio ficcional; para continuar, echaremos un vistazo a las relaciones entre historia y novela, y otro a las de cotexto y contexto de una obra literaria; y por último, se hará una breve exposición acerca de los recursos del humor en tanto elemento para criticar la realidad extratextual.

⁸ Aideé Rocío Sánchez González, *De la revolución a la dictadura: tradiciones literarias y problemas en discusión de dos épocas, en una triada de Jorge Ibarguengoitia*, Tesis de Maestría en Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005, pp. 101-102.

1.1 El mundo del texto

Los personajes de ficción, como el hombre real, se mueven en el tiempo y también en el espacio. El espacio literario es una construcción, un efecto de sentido creado por medio del lenguaje del autor. En el espacio novelesco todo puede ocurrir, ya que se rige por otras reglas que la realidad extratextual. El espacio ficcional es el lugar en que se desenvuelven los personajes y ocurren los acontecimientos. A su vez, en el acto de lectura el texto literario cobra vida, esto es, a partir de la experiencia del lector se actualiza el sentido de la obra. Como dice Jacqueline Covo: “el espacio imaginario no procede de la percepción, sino que es una representación, o sea una imagen mental conformada por las prescripciones del texto así como por la experiencia del mundo y la cultura del receptor”.⁹ De manera que en el mundo del texto confluyen realidad y ficción.

Según Víctor Bravo lo real no es algo dado naturalmente sino una construcción, “un conjunto de presuposiciones y de objetividades compartidas por una comunidad o una cultura en su acaecer”.¹⁰ Lo real es la presuposición de sujeto, tiempo y causalidad, espacio, número y lenguaje, realizado en la intersección de tres esferas fundamentales: de lo objetivo, lo subjetivo e intersubjetivo. La primera de ellas remite a la presuposición de causalidades y leyes, es el basamento fundamental del saber científico y sus estrategias hipotético-verificables que fundamentan lo real como certidumbre. La segunda de ellas es el centro o génesis de lo real, pues el mundo es una representación personal. Y, finalmente, la subjetividad para realizarse en la sociedad y en la cultura ha de convertirse en intersubjetividad, en el conocimiento compartido del mundo. Lo real sólo es posible en la

⁹Jacqueline Covo y María Ghazali (coord.), *Historia, espacio e imaginario*, Presses Universitaires du Septentrion, Francia, 1997, Col. UL3, p. 16.

¹⁰. Víctor Bravo, *Figuraciones del poder y la ironía*, Monte Ávila editores Latinoamérica, Caracas, 1997, p. 16.

intersección de estas tres esferas: la del conocimiento objetivo, la de la visión personal de cada individuo y la de la visión comunitaria de esta realidad.

Por su parte, según Benjamín Harshaw, “la ficción puede describirse como aquel lenguaje que ofrece proposiciones sin pretensión de valores de verdad en el mundo real”.¹¹ En las obras literarias los constructos ficticios están mediatizados por el lenguaje, por lo que hay una interdependencia entre el lenguaje y la ficción, es decir que por medio de los relatos escritos se construye un mundo ficticio en el texto. A pesar de que la ficción ha sido vista como una mera invención, las ficciones literarias se inspiran en y representan el mundo exterior. La ficción no se opone al hecho, pues las obras ficticias pueden estar basadas con gran detalle en observaciones, experiencias verídicas, investigaciones históricas o documentales. Sin embargo, lo anterior no quiere decir que tenga que existir una correlación directa entre el desarrollo del relato ficticio y el hecho en el que pudiera estar inspirado.

¿Cómo se configura ese espacio ficticio en el mundo del texto ficción?

En *Tiempo y narración I*,¹² Paul Ricoeur rescata dos conceptos aristotélicos fundamentales en la composición de una obra poética: mimesis y mythos. Entiende como poética, “el arte de componer tramas”, como mythos o fábula, “la disposición de los hechos en sistema” (es decir la trama o intriga de una obra literaria) y como mimesis, no un intento por hacer una copia fiel de la realidad, sino un proceso activo de “imitar o representar las acciones” de los hombres mediante el lenguaje poético. De esta manera, la narración es un

¹¹ Benjamín Harshaw, “Ficcionalidad y campos de referencia” en Antonio Garrido Domínguez, *Teorías de la ficción literaria*, ArcoLibros SL, Madrid, 1997, Col. Lecturas, pp. 126-127.

¹² Paul Ricoeur, “La construcción de la trama” y “Tiempo y narración. La triple mimesis” en *Tiempo y narración I*, Siglo XXI, México, 1996, pp. 80-161.

entramado de la representación de una serie de acciones humanas en un relato¹³ y, bajo su perspectiva, la única forma de organizar y conferirle sentido a nuestra experiencia temporal.

En el relato de ficción se neutraliza la referencia directa a la realidad, pues: “el creador de palabras no produce cosas, sino cuasi cosas; inventa el como-si”.¹⁴ Según Ricoeur, en este reino del como-si -el mundo del texto de ficción- sucede una triple mimesis. La mimesis I, concebida como el antes de la configuración literaria, es la prefiguración del relato desde las fuentes del conocimiento y comprensión del obrar humano mediatizado por rasgos simbólicos, leído siempre desde una perspectiva ética cultural e inserto en el tiempo. Esta primera etapa del círculo mimético es fundamental, pues para este filósofo: “la literatura sería para siempre incomprensible si no viniese a configurar lo que aparece ya en la acción humana”.¹⁵ Por otro lado, la mimesis II consiste en la propia configuración del relato que abre el mundo de la composición literaria, el reino del como-si. Esta etapa sirve como mediación entre la precomprensión y la post comprensión de la acción, es el paso que lleva de la mimesis I a la mimesis III, y sucede gracias al entramado que convierte acontecimientos individuales en historias narradas temporalmente (ya sea cronológicamente o no), al esquematismo de la imaginación creadora y a los parámetros seguidos o innovados de la tradición literaria. Finalmente, una vez configurado el relato literario, en las manos del lector se lleva a cabo el proceso de mimesis III, que se da después del relato, en la refiguración del mismo en el acto de la lectura.

¹³ El relato es, según Luz Aurora Pimentel, “la construcción progresiva, por mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción cuyo referente puede ser real o ficcional”. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, UNAM-Siglo XXI, 3ª ed., México, 2005, p. 10.

¹⁴ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, *Op. cit.*, p.103.

¹⁵ *Ibidem*, p. 130.

Un elemento esencial en la configuración y refiguración del mundo del texto es la mediación de la imaginación en el paso de las tres mimesis. Según Paul Ricoeur en “La imaginación en el discurso y en la acción”,¹⁶ la imaginación es un concepto escurridizo al que se le han dado diferentes sentidos a lo largo de la historia de la filosofía. En la mayoría de ellos, la imaginación se asocia con una imagen mental privada e inobservable que se despliega en el teatro interno del espectador. En cambio, para el filósofo francés, la imaginación funciona como una metáfora. Es decir, la metáfora consiste en un desvío de los predicados dentro del marco de la oración; de manera que de este desvío surge un nuevo significado al derruir la interpretación literal. La metáfora acerca dos campos semánticos, antes distantes, al proponer un nuevo significado producto de la mezcla de ambos.

Con este propósito, Ricoeur explica que imaginar es reestructurar campos semánticos. Es gracias a la imaginación – un método y no una serie de imágenes-, que podemos lograr captar el nuevo significado que propone la metáfora. La imaginación es la visión súbita de una nueva pertinencia predicativa, una manera de interpretar la pertinencia donde antes había una falta de pertinencia; es *ver cómo*, “es la operación misma de captar lo semejante”¹⁷ mediante la asimilación predicativa. Desde este punto de vista, la imagen ya no es un ente mental o una percepción evanescente, sino una significación emergente que surge de las relaciones entre campos semánticos, creadas por la imaginación. En la mimesis III sucede una confluencia entre las imágenes descritas por el autor y las recreadas por el lector: una confluencia de ambas imaginaciones. Lo anterior se mencionó al inicio de este apartado cuando se habló de la configuración del espacio narrativo. Al vincular una imagen con un concepto durante el acto de lectura, la atribución metafórica del lenguaje se

¹⁶ Paul Ricoeur, “La imaginación en el discurso y en la acción”, en *Del texto a la acción*, FCE, 2ª ed., México, 2002, trad. Pablo Corona, p. 197-218.

¹⁷ *Ibidem*, p. 202.

difunde en todas direcciones y reanima experiencias anteriores; de esta manera, el lector relaciona las palabras con su propio conocimiento del mundo.

Es importante señalar que la imagen mental creada como resultado de la ficción tiene que suspender el significado literal para situarnos en una atmósfera neutralizada, en la dimensión de lo irreal. Es decir, en la ficción existe una atmósfera que neutraliza el significado literal, de manera que la conciencia crítica del lector de ficciones debe distinguirlas de lo real como algo imaginario. Además, la ficción tiene una fuerza heurística, ya que en ella aparece una referencia en segundo grado a la realidad, en la que se sitúa su poder para redescibir la realidad y desplegar nuevas dimensiones de la misma gracias a la suspensión de la referencia directa.¹⁸

Entonces, las ficciones redesciben la acción humana, ya que el hombre intenta comprender y dominar lo diverso del campo práctico, procurándose una representación ficticia de sí mismo. Así, el relato ficticio es un procedimiento de redescipción en el cual la función heurística procede de la estructura narrativa y donde la redescipción tiene como referente a la acción misma. Parafraseando a Paul Ricoeur, el relato imita la realidad reinventándola.¹⁹

Al respecto, Lubomir Dolezel considera que el texto da cuenta de la historia de un mundo posible, pero no real. Aunque la literatura hace una representación de la sociedad, en su interior pierde el referente directo a ella creando su propio mundo, que puede ser interpretado por lo que Dolezel llama la semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles y no como una copia fiel de la realidad. El concepto de los mundos posibles en la

¹⁸ En el ensayo “La imaginación en el discurso y en la acción”, Ricoeur aborda el tema de “La fuerza heurística de la ficción” a la que define así: “El rasgo común al modelo y a la ficción es su fuerza *heurística*, es decir, su capacidad para abrir y desplegar nuevas dimensiones de la realidad, gracias a la suspensión de nuestra creencia en una descripción anterior”. *Ibidem*, p. 204.

¹⁹ *Ibidem*, p. 206.

literatura puntualiza que las obras de ficción contienen un campo de referencia externa que se ha transformado al interior de la poética del texto. Dolezel afirma: “la semántica de los mundos posibles nos hace conscientes de que el material real debe sufrir una transformación sustancial en su contacto de la frontera con el mundo”.²⁰

Siguiendo con las consideraciones de Paul Ricoeur, la noción de “mundo del texto”, abordada en “La función hermenéutica del distanciamiento”,²¹ pretende superar la perspectiva psicologista de la hermenéutica romántica de Schleiermacher y Dilthey e ir más lejos del análisis estructural meramente descriptivo. Para el filósofo francés, todo discurso, sea oral o escrito, tiene una referencia al mundo. En la escritura, la posibilidad de verificar esta referencia del texto ya no existe -pues no hay una relación cara a cara con el autor-; esto permite la existencia autónoma de la literatura. En ella, toda referencia directa al mundo puede ser suprimida en la ficción, pero no hay relato tan ficticio que no se conecte con la realidad. Como dice Ricoeur: “la anulación de una referencia en primer grado, operada por la ficción y la poesía, es la condición de posibilidad para que sea liberada una referencia segunda, que se conecta con el mundo [...] con el ser-en-el-mundo”.²² A partir de esto, interpretar un texto sería explicitar el tipo de ser-en-el-mundo desplegado en el texto.

²⁰ Para este autor, los mundos posibles tienen las siguientes tres características: son conjuntos de estados de cosas posibles, el conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y variado al máximo (por ejemplo, los mundos posibles pueden ser realistas, fantásticos o de ciencia ficción) y los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real. Esto último sucede debido a que el mundo real participa en la formación de los mundos ficcionales proporcionando los modelos de estructura social, experiencias del autor, referencias a acontecimientos históricos o transmitiendo hechos culturales. El mundo real penetra en la estructuración de los mundos ficcionales; sin embargo, los mundos posibles sólo se actualizan a través de la lectura. Ya que el texto literario es el medio semiótico para el almacenamiento y la transmisión de los mundos ficcionales, el mundo del texto de ficción es recuperado y reconstruido en la lectura. Lubomir Dolezel, “Mimesis y mundos posibles”, en *Ibidem*, p. 83.

²¹ Paul Ricoeur, *Op. cit.*, pp. 95-110.

²² *Ibidem*, p. 107.

El mundo del texto no es el del lenguaje cotidiano, pues se distancia de él a través de la ficción. Un cuento o un poema tienen siempre un referente que se distingue en la realidad cotidiana y abre nuevas posibilidades de ser-en-el-mundo debido a las variaciones imaginativas de lo real en la literatura. Aristóteles ya hablaba de la referencia a lo real en la literatura. En su *Arte poética*, el filósofo reflexiona sobre la tragedia griega, a la que considera una representación de las acciones de los hombres, una mimesis de la realidad.

En resumen, la ficción es un modo de redescubrir la realidad a través de su fuerza heurística. El mundo del texto que se abre ante el lector en las obras literarias es un mundo ficticio, imaginario, que propone nuevas representaciones de la realidad. Visto así, el texto literario no tendría ninguna diferencia con el texto histórico que también refiere la realidad. Sin embargo, el relato histórico y ficticio se diferencian debido a que el primero no rompe con su referencia directa a la misma y tiene una pretensión de verdad al elaborar su recuento sobre los hechos pasados en las sociedades humanas; mientras que el discurso ficcional crea su propio mundo, pese a que establezca determinadas referencias a hechos históricos.

1.2 Historia y literatura

Según Jean Bessière,²³ la obra literaria de cualquier género tiene una aptitud para la representación que la identifica con una imagen del mundo, de la realidad, las acciones, los símbolos y las creencias, llamados referentes o campo de referencia externo.²⁴

²³ Jean Bessière, "Literatura y representación", en *Teoría literaria*, Siglo XXI, México, 1993, pp. 356-375.

²⁴ Benjamin Harshaw considera que la ficción está compuesta de campos de referencia interno y externo. Con respecto al primero, Harshaw dice que el "campo de referencia interno es toda una red de referentes interrelacionados de diversos tipos: personajes, acontecimientos, situaciones, ideas, diálogos". El campo de referencia interno de un texto literario es responsable de la llamada unicidad de una obra, basada en la fusión de todos los aspectos formales, convencionales y temáticos. Los campos de referencia externos son todos

La fábula es el lado autorreferencial de la literatura y, al mismo tiempo, el que simboliza un espacio público y social. La literatura representa, interpreta y simboliza un mundo social humano, a la vez que es autónoma de la realidad. Es decir, se cierra sobre sí misma y su campo de referencia interno. En la redescipción que hace de lo real, el mundo del texto crea sus propias relaciones y fábula, por lo que los personajes o episodios históricos que aparecen en una obra literaria actúan de acuerdo a su campo de referencia interna dentro de la ficción y no necesariamente en correspondencia directa con la realidad. Al respecto, Bessière considera que: “La simbolización social en la obra literaria es intransitiva en cuanto que expone la clausura del espacio social abandonado a sus leyes [...], y conserva una pertinencia objetiva porque es la simbolización de una sociedad”. Y más adelante agrega: “La representación literaria es representación que una sociedad se da de sí misma [...]. La representación literaria funciona como funciona el espectáculo que da de sí misma la sociedad”.²⁵ Así, la obra literaria brinda a la sociedad una representación ficticia de sí misma.

Dados los objetivos planteados en la introducción, se hará a continuación una breve exposición acerca de la memoria colectiva en México y de las características de la novela histórica contemporánea; además, ya que *Maten al león* ha sido considerada una novela de dictadura, se abordarán las características de este subgénero en tanto novela política e histórica.

1.2.1 Memoria e historia en México

Gracias a la memoria individual guardamos las impresiones de lo vivido en el pasado en forma de recuerdos para constituir con ellos nuestra identidad. Para traer al

aquellos exteriores a un texto dado: el mundo real en el tiempo y el espacio, la Historia, otros textos. Benjamín Harshaw, “Ficcionalidad y campos de referencia”, en Antonio Garrido, *Op. cit.*, p. 127.

²⁵ Jean Bessière, “Literatura y representación”, *Op. cit.*, p. 370.

presente esos recuerdos, ya sea por medio de la asociación o concatenación de ideas, necesitamos la percepción del tiempo y la rememoración.²⁶ La historiografía, en cambio, es otra forma de memoria: una memoria colectiva escrita, “un relato verdadero de las acciones de los hombres en el pasado”²⁷ que compete al ámbito de la memoria de los que no son mis allegados, de una comunidad. Según Paul Ricoeur,²⁸ la memoria personal pretende ser fiel a los sucesos tal como sucedieron y se manifiesta en el reconocimiento de la imagen guardada en la memoria como la cosa misma que la provocó. Sin embargo, así como olvidamos algunos recuerdos, también una sociedad puede olvidar su pasado de acuerdo a las versiones que de éste se le presenten. Todo relato histórico es una interpretación del pasado. Tanto la historiografía científica como la oficial crean sus versiones del mismo, pese a ello se valen de diversas metodologías e intenciones ideológicas. Cabe precisar que la memoria colectiva de la historia de una nación puede ser construida por las versiones oficiales de que hace uso el Estado para provocar un sentimiento de unidad -llámese nacionalismo o patriotismo- en los integrantes de la nación o para legitimar un grupo en el poder. Este tipo de memoria colectiva margina, olvida o impide la existencia de otras versiones historiográficas, por lo cual es importante la continua revisión de las representaciones de la historia. Veamos más a detalle el fenómeno de la memoria colectiva.

De acuerdo al recuento teórico que ha hecho Ute Seydel en “Memoria, identidad e historia”,²⁹ existen dos tipos de memoria: la individual y la colectiva. La primera es esencial en la socialización de un individuo, ya que se vincula con la memoria colectiva de

²⁶ Según Aristóteles en “De la memoria y la reminiscencia” en *Parva Naturalia: breves tratados de filosofía natural*, Jus, México, 1991, trad. Jorge Serrano, pp. 57-69.

²⁷ Cf. Paul Ricoeur, “Explicar y comprender” en *Op. cit. Del texto a la acción*, p. 167.

²⁸ Paul Ricoeur, “Aristóteles: la memoria es del pasado” y “Retorno a un itinerario: recapitulación”, en *La memoria, la historia y el olvido*, FCE, Buenos Aires, 2004, Trad. Agustín Neira, pp. 33-40, 632-646.

²⁹ Ute Seydel, *Narrar historia(s): la ficcionalización de temas históricos por las narradoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid, 2007, pp. 53-93.

los otros, ya sea de su familia, comunidad o nación. En cambio, la memoria colectiva de un grupo grande, como una nación, se constituye de las memorias de varios grupos que conforman esa entidad. Para Seydel, la memoria colectiva, en tanto constructo social y cultural, “surge de la necesidad de las comunidades de reafirmar su identidad mediante los recuerdos compartidos”.³⁰ Actualmente, este tipo de memoria es considerada el fundamento y origen de las culturas, ya que suministra la base esencial para constituir dicha identidad. Así, “el pasado es [...] una construcción social que depende de las necesidades de sentido existentes en cada sociedad en un determinado momento de su desarrollo histórico”.³¹ La memoria colectiva da forma a los recuerdos significativos y los mantiene presentes. De esta manera se asientan las bases para las narraciones históricas y para un saber compartido, lo que es esencial en la formación de sentimientos de pertenencia a un grupo como una nación.

Siguiendo con lo expuesto por Seydel, hay que considerar que la memoria colectiva puede ser oral o escrita. La primera es construida a base de relatos orales y reafirmada con ritos, fiestas o imágenes que recurren a la repetición de narraciones sobre los mitos fundadores. El medio de transmisión de la segunda es, básicamente, la narración escrita, elemento constitutivo del texto historiográfico,³² lo que permite la actualización constante de la memoria, así como ampliar la cantidad de información sobre el pasado y tenerla siempre disponible.

Seydel también considera que la construcción de una identidad colectiva no sólo se basa en realidades; al contrario, los deseos acerca de cómo se pretende ser también influyen

³⁰ *Ibidem*, p. 54.

³¹ *Ibidem*, p. 56.

³² Cabe mencionar que, tanto la historiografía científica como la oficial basan sus relatos en el estudio de documentos históricos que sirven como vestigios que transmiten sucesos del pasado. Actualmente, se consideran documentos históricos no sólo los textos escritos, sino los visuales, los sonoros, las leyendas, los mitos o los textos literarios que arrojan luz sobre el saber histórico. Cf. *Ibidem*, pp. 53-93.

en la forma en que se construye el pasado de un grupo. Tal vez por eso, en las culturas letradas persiste la mitificación de eventos nacionales y fundadores, así como el uso de formas rituales como puesta en escena del patrimonio histórico; ambos podemos verlos por ejemplo, en la conmemoración de fechas, héroes o acontecimientos fundadores. Ritos y mitos sirven para fortalecer los sentimientos nacionalistas del grupo.

El modo en que ha sido tradicionalmente inculcada la memoria colectiva de una nación ha sido mediante la educación, específicamente la enseñanza de la historia, que viene a ser formadora del carácter nacional. El nacionalismo³³ es, entonces, un producto artificial que se propaga por medio de la educación, las fiestas patrias y el culto a los símbolos y héroes de la patria. Tanto el relato histórico oficial en el que se crean los mitos y los héroes, como los maestros que los transmiten, son el vehículo de la expansión del sentimiento patriótico.³⁴

En México, debido a los esfuerzos por consolidar la unidad nacional luego de la independencia de España, se intentó utilizar la escuela como medio para formar ciudadanos de acuerdo a las necesidades de la nueva nación independiente; por esta razón los liberales buscaron controlar la enseñanza básica. “A partir del triunfo definitivo de la República en 1867 y derrota del Partido Conservador, los liberales habían comenzado a construir su propio cielo, pero para legitimar el nuevo Estado les faltaba lo más importante: un credo [...] el alma social [...] la religión cívica que une y unifica. Esa función la cumplió la historia”.³⁵ Según Enrique Krauze, durante la época de Juárez se construyó el “cielo” de los héroes, junto con su “infierno”, el de los villanos. Las imágenes de los héroes comenzaron a

³³ Según Josefina Zoraida Vázquez, el nacionalismo se presenta como un sentimiento de unidad entre varios individuos que comparten un territorio más o menos definido, un gobierno, características distintivas de su población, y desarrollo de la conciencia cultural nacional. Cf. Josefina Zoraida Vázquez, *Nacionalismo y educación en México*, El Colegio de México, 2ª ed. México, 1975, 2ª reimpr. 2000.

³⁴ Cf. *Idem*.

³⁵ Enrique Krauze, *Siglo de caudillos*, Tusquets editores, México, 1994, p. 319.

proliferar en bustos y esculturas públicas. Además, en el calendario se anotaron las fechas en las que se celebraban los eventos sobresalientes de la historiografía. Ciudades y lugares obtuvieron el nombre de los héroes, que también se convirtieron en protagonistas de himnos, canciones, novelas y poemas patrióticos.

Tras la Revolución Mexicana, el Estado tuvo los medios para alcanzar un monopolio educativo capaz de imponer su interpretación histórica y, a raíz del decreto en 1959, empezaron a utilizarse de forma obligatoria los libros de texto gratuitos en la enseñanza básica. Gracias a esto, la enseñanza de la historia oficial contribuyó a la integración de México.

La historia oficial mexicana rescató a los héroes y eventos históricos que había forjado la visión liberal de la historia -el “santoral mexicano”, como lo llama Enrique Krauze-, para agregarle sus propios “santos” y episodios conmemorativos y construir con ello su ideología que, como toda ideología, pasó de la integración del grupo mediante la domesticación del recuerdo histórico, a la legitimación la posición como autoridad del grupo gobernante y, finalmente, a la creación del imaginario social.³⁶

La ideología del régimen revolucionario se transmitió por medio de la enseñanza de la historia oficial, que se convirtió en una imagen idealizada del pasado mexicano. Pero, ese discurso se fue desgastando debido a que el régimen revolucionario abusó³⁷ de los mitos de la historiografía oficial hasta que ésta se convirtió en un discurso repetitivo y, también, debido a las incongruencias del sistema revolucionario con los postulados originales de justicia social que dieron inicio a la gesta de 1910.

³⁶ La ideología es la imagen idealizada que un grupo tiene de sí mismo. Según Paul Ricoeur, “Ideología y utopía: dos expresiones del imaginario social”, en *Del texto a la acción*, *Op. cit.*, pp. 349-360.

³⁷ Cf. Carlos Martínez Assad, “El revisionismo por medio de la novela”, en Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega, *Op. cit.*, pp. 228-245.

En la década de los setenta se inicia en México un movimiento revisionista de la historiografía de la Revolución Mexicana que se generaliza en las dos siguientes décadas, al mismo tiempo que se extiende a la revisión del nacionalismo en México y provoca el interés de historiadores, sociólogos, escritores e intelectuales mexicanos por recoger otras memorias ausentes en la memoria colectiva impuesta.³⁸ Aunque los resultados del trabajo de estos historiadores revisionistas no llegan a la enseñanza básica,³⁹ rompen la visión monolítica de la historia de México y cuestionan el régimen que sustentaba.

Según Enrique Florescano en *El nuevo pasado mexicano*,⁴⁰ cuando inició el revisionismo, las antiguas interpretaciones de la Revolución como movimiento popular, nacionalista, antiimperialista y forjador de un México más equilibrado en el reparto de la riqueza y más democrático, comenzaron a ser revisadas porque en el México de aquella época no se habían cumplido esas aspiraciones.⁴¹ Ya que la mitificación y conversión del pasado revolucionario en fundamento político de sus herederos fue usada como estrategia de consolidación y ejercicio del poder por el grupo vencedor durante la Revolución, uno de los resultados de este revisionismo fue el reconocimiento de que las imágenes míticas e

³⁸ Cf. Ute Seydel, *Op. cit.*, p. 71. A propósito del cuestionamiento de los fundamentos del nacionalismo mexicano, Seydel menciona que en 1992 se llevó a cabo un Coloquio sobre "Memoria Mexicana" en la Universidad Autónoma Metropolitana, en el que se reunieron numerosos sociólogos, antropólogos y críticos culturales para reflexionar sobre el nacionalismo mexicano. Cf. *Ibidem*, p. 76.

³⁹ Ute Seydel menciona que en 1992 ocurrió un intento fallido por incorporar la investigación historiográfica sobre México, que se hiciera a lo largo de los veinte años anteriores, en los libros de texto de historia; sin embargo, la falta de consenso acerca de una nueva memoria colectiva y el profundo arraigo de las imágenes de la historia oficial en el imaginario colectivo han impedido la reforma de los manuales de historia mexicana. Cf. *Ibidem*, p. 74 y 93.

⁴⁰ Enrique Florescano, "La Revolución mexicana bajo la mira del revisionismo histórico", en *El nuevo pasado mexicano*, Cal y Arena, México, 1991, pp. 73-152.

⁴¹ Según Florescano, los revisionistas rechazaron la concepción de una revolución popular, campesina y nacionalista; además de que no concordaron con la versión oficial que afirma que este movimiento acabó con el antiguo régimen porfiriano e inauguró una nueva época conducida por nuevas aspiraciones sociales y políticas y gobiernos revolucionarios. Contra la afirmación de que la Revolución Mexicana fue la primera revolución social del siglo XX, el revisionismo histórico señala que la lucha no fue tanto una contienda entre las clases altas y bajas como una lucha entre grupos de las clases privilegiadas que querían mayor participación política. Para ellos, el Estado que se constituyó en 1917 no era ni amplia ni profundamente popular, lo que realmente ocurrió fue una lucha por el poder. Cf. *Idem*.

ideológicas se habían superpuesto a los hechos, personajes e ideas de aquel conflicto. Según Florescano, la contribución de los estudios revisionistas consiste en poner en duda las tesis consagradas, derribar las interpretaciones oficiales de la Revolución y las mitologías construidas sobre ese movimiento.

Como resultado de los estudios revisionistas, que iniciaron con el mencionado interés en la representación de la Revolución, se ha puesto de manifiesto que “las representaciones oficiales de la historia están llenas de omisiones, distorsiones y simplificaciones”.⁴² Para Ute Seydel, esas deficiencias se deben a la manipulación de la historiografía oficial, en la que se puede ver la selección de ciertos momentos de la historia y la eliminación de otros, la mitificación de los héroes y la satanización de quienes han sido considerados como villanos. Sin embargo, las imágenes creadas por esta memoria impuesta desde el discurso oficial han logrado “un consenso tácito entre la población”.⁴³ Según Seydel, dichas imágenes ahora forman parte del imaginario colectivo en México.

1.2.2 Narrativa histórica contemporánea

En el siglo XIX, antes de la aparición de la idea de que la historia debía ser científica, literatura e historia no se consideraban discursos opuestos; pero la división de lo literario y lo histórico se impuso con el positivismo.⁴⁴ Dicha división comenzó a ser cuestionada por la teoría histórica y el arte en el último tercio del siglo XX.

A partir de los años sesenta, diferentes filósofos e historiadores han indagado en las fronteras entre la historia y la literatura.⁴⁵ Hayden White⁴⁶ propone por ejemplo, una teoría

⁴² Ute Seydel, *Op. cit.*, p. 81.

⁴³ *Ibidem*, p. 93.

⁴⁴ Aunque en la Antigüedad, Aristóteles ya había subrayado que el historiador debía limitarse a contar los hechos que habían acontecido y el poeta los que pudieron o debieron acontecer.

⁴⁵ Para el siguiente recuento acerca de las teorizaciones que abordan la relación entre historia y ficción en el último tercio del siglo XX, me baso en el libro ya citado de Ute Seydel. Con anterioridad, Seydel ha presentado una evaluación crítica de los diversos enfoques teóricos que se refieren a la ficción histórica

formal del discurso de la obra histórica. Ésta, a su parecer, se sirve de recursos también comunes en textos literarios como los cuatro tropos: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía. Además, según White, el historiador no puede aspirar a una objetividad en la narración de la historia, ya que siempre la cuenta desde un determinado modo de entramar los acontecimientos, un modo de argumentar las explicaciones históricas y una implicación ideológica. Por su parte, Paul Veyne cuestiona las fronteras entre la novela y la historia. Para él, ambas disciplinas coinciden en que son narraciones; sin embargo, si se adoptaran los métodos de la literatura en la historia, ésta sería más amena, pero menos confiable por las implicaciones de ficción de la narración novelesca. Por otro lado, Paul Ricoeur⁴⁷ se propone indagar acerca de las posibilidades de verdad que tiene la obra histórica, además de estudiar la historia misma como un texto. Para Ricoeur, la construcción de un relato es el hecho común entre textos históricos y ficticios; su punto divergente se encuentra en la forma de asumir la referencia al mundo real. Como ya hemos señalado, para este filósofo el mundo del texto es una creación singular de la literatura con un referente segundo a la realidad; mientras que el relato histórico tiene una referencia directa a la misma de la que pretende dar una representación verdadera de las acciones de los hombres en el pasado.

A fines de la década de 1980, también los filólogos posmodernos se preocuparon por la frontera entre lo histórico y lo literario en la novela histórica. Para Linda Hutcheon,⁴⁸ la metaficción historiográfica -surgida por esos años- es un tipo de ficción histórica que se alimenta de los documentos y dialoga con ellos para reescribir los episodios históricos desde la perspectiva del novelista, rompiendo así la barrera que dividía discurso literario e

reciente, así como la relación entre discurso ficcional e histórico en el artículo “Ficción histórica. En la segunda mitad del siglo XX: conceptos, definiciones”, *Escritos* 25, 2002, 49-86.

⁴⁶ Hayden White, “Introducción. La poética de la historia”, en *Metahistoria*, FCE, México, 1999, pp. 9-50.

⁴⁷ Paul Ricoeur, “Relato histórico y relato de ficción”, en *Historia y narrativa*, Paidós, 1999, Madrid, pp.157-181 e *Historia y verdad*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1990, pp. 23-72.

⁴⁸ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, Nueva York y Londres, 1989.

histórico como dos géneros discursivos opuestos, por haberse considerado uno verdadero y otro ficticio.

Por su parte, Brian McHale⁴⁹ -otro teórico posmoderno- escribe en 1987 un estudio acerca de la ficción posmoderna. En éste, el autor compara las características de la novela histórica posmoderna con las de la novela histórica del siglo XIX. Con respecto a la primera, establece tres características principales que violan los principios de la segunda: la novela histórica posmoderna se vale de la creación de una historia apócrifa que coexiste con los datos históricos comprobables y tiende a contradecir las versiones oficiales de la historia; se vale del anacronismo creativo para jugar con el tiempo y el espacio tratados en la obra; y, de una historia fantástica que puede contradecir las leyes naturales de tiempo-espacio.

El fenómeno de la aparición de una narrativa histórica en el siglo XX que se distingue por el cuestionamiento de la historia oficial, la reescritura de la historia y, a veces, la incorporación de fuentes historiográficas que nutren sus páginas, aparece en el mundo entero. En Latinoamérica, el género ha sido bautizado por Seymour Menton⁵⁰ como “nueva novela histórica”. Según Menton, esta nueva novela histórica contiene: ideas filosóficas, la distorsión consciente de la historia oficial, la metaficción o comentarios del narrador sobre su proceso de narración, la ficcionalización de personajes históricos, la intertextualidad, el uso de los conceptos bajtinianos de lo dialógico y lo carnavalesco.

⁴⁹ Agradezco a la Doctora Ute Seydel que me haya facilitado este texto que no está a la venta en México: Brian McHale, “¿Real comparado con qué?”, en *Postmodernist Fiction*, Methuen, Nueva York-Londres, 1987, Trad. Regina Cardoso.

⁵⁰ Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, FCE, México, 1993, pp. 29-66.

Según Margot Carrillo Pimentel,⁵¹ el cuestionamiento de la historia en la “nueva novela histórica” se presenta mediante un profundo conocimiento histórico y su relación con el lenguaje y el mundo real. Por tal razón, este tipo de novela entabla un diálogo con la tradición histórica porque, en principio, la investigación precede su creación. Así que la novela puede tener fuertes vínculos intertextuales con los textos históricos que consultó el autor. Además, este tipo de novelas se valen de recursos como el humor, la parodia y la ironía; los cuales transforman el documento histórico, estableciendo una distancia para criticarlo.

Fernando Aínsa, en su artículo “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”,⁵² considera que gran parte de la ficción actual propone una relectura desmitificadora del pasado a través de la reescritura de la historia. Aínsa dice, citando a Carlos Fuentes, que “el arte rescata la verdad de las mentiras de la historia”, es decir que el arte puede cuestionar la historia oficial y desmitificarla, mientras crea su propia interpretación de los eventos históricos al mezclar la representación de sucesos históricos y ficción.⁵³

1.2.3 La novela de la dictadura: entre la historia y la política

Ruben D. Medina define a la novela de la dictadura como: “el subgénero narrativo que se concentra en el tema del tirano, encumbrado el gobierno de un país por las artes de una red de complicidades e intereses egoístas y, ante todo, mediante el uso de la fuerza

⁵¹ Margot Carrillo Pimentel, *Vínculos entre la historia y la ficción. La novela histórica y la experiencia de Luis Britto en el contexto latinoamericano*, UNAM, México, 2003.

⁵² Fernando Ainsa, “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”, en *Cuadernos americanos*, Año V, num. 28, jul-ago 1991, pp. 13-31.

⁵³ Es importante subrayar que Fuentes no se refirió a la historiografía científica, sino a la historia oficial, que está llena de distorsiones y omisiones. Por lo tanto, no quiso sugerir que es el artista el que ahora posee la “verdad” sobre la historia. Por otro lado, Fuentes no cuestionó tampoco la idea generalizada de que las representaciones que tanto historiador como literato hacen de la historia, son siempre interpretaciones.

militar”.⁵⁴ La preocupación por el tema político es una constante en la novela hispanoamericana; el dictador es un personaje clave de esta literatura porque su régimen, civil o militar, también es constante en la realidad de América Latina.

Desde el siglo XIX aparecen obras narrativas que critican y refieren dictaduras de la época como es el caso del cuento *El matadero* de Esteban Echeverría (1838), o novelas como *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento (1845) y *Amalia* de José Mármol (1851-1855), las cuales tratan sobre la dictadura de Juan Manuel de Rosas en Argentina. Según Adriana Sandoval, entre las novelas que influyeron en el desarrollo de este género en el siglo XX se encuentra *Tirano Banderas* de Ramón del Valle-Inclán (1926); novela que, aunque escrita por un español, refiere la realidad hispanoamericana y establece una línea en las novelas sobre las dictaduras: la presentación absurda, ridícula y esperpéntica de los dictadores. Mientras que, más adelante, *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias (1946) contribuye a crear la figura universal del dictador.⁵⁵ Por otro lado, Francisco Morales Padrón considera que hasta la década de 1970 se cultiva la novela de la dictadura, donde se retrata un régimen, pero, a partir de 1974, aparece la novela que se centra en la personalidad del tirano en obras como *El recurso del método* de Alejo Carpentier (1974), *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos (1974) y *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez (1975).⁵⁶ Según Morales Padrón, en las novelas de la dictadura se abordan temas comunes, en relación con las características de estos regímenes, como la eliminación de la oposición, el fraude electoral y el continuismo, el poder absoluto del mandatario, la

⁵⁴ Rubén D. Medina, “Convenciones de género y aportaciones de especie. *Maten el león* de Jorge Ibarguengoitia” en *La palabra del poder y el poder de la palabra*, UNAM, Universidad de Almería, Almería, 1999, p. 152.

⁵⁵ Cf. Adriana Sandoval, *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana*, UNAM, México, 1989, p. 13.

⁵⁶ Francisco Morales Padrón, *América en sus novelas*, Ediciones de cultura hispánica del Instituto de cooperación iberoamericana, Madrid, 1983, p. 225.

corrupción y el nepotismo, la intervención de las potencias extranjeras en los países latinoamericanos, el servilismo de los lacayos del tirano, el control de la prensa, la represión, la poca participación del pueblo en cuestiones políticas, etc.

El tema central de las obras que han sido clasificadas en este subgénero es evidentemente político, puesto que critican los regímenes dictatoriales. Sin embargo, no todos los gobiernos representados en estas obras son contemporáneos al autor, por lo que se debe distinguir entre las novelas de la dictadura puramente políticas y las novelas históricas de dictadura. Adriana Sandoval considera que los dictadores de las novelas que ella analiza⁵⁷ tienen un modelo en la realidad objetiva aunque se transformen en la configuración literaria. En algunos casos, estas obras se refieren claramente a un dictador contemporáneo cuyo régimen ha concluido o está vigente: en *Amalia* (1851) se refiere la dictadura de Juan Manuel Rosas en Argentina que se extendió de 1829 a 1852, en *La sombra del caudillo* (1929) se refiere la matanza de Huitzilac (1927) y el Caudillo tiene como modelos a Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, *La fiesta del rey Acab* (1964) refiere el régimen de Rafael Leónidas Trujillo en República Dominicana (quien gobernó desde 1931 hasta 1961). A pesar de las alusiones a hechos de la historia de diferentes países latinoamericanos, éstas novelas son fundamentalmente políticas porque critican los mencionados regímenes desde su presente. En otros casos, la novela de la dictadura es, además, novela histórica, pues el autor decide abordar acontecimientos que han ocurrido por lo menos veinte años antes de la escritura de la novela. De acuerdo a Adriana

⁵⁷ *Amalia* de José Mármol, *Tirano Banderas* de Ramón del Valle Inclán, *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán, *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias, *El gran Burundún-Burundá ha muerto* de Jorge Zalamea, *La fiesta del rey Acab* de Enrique Lafourcade, *El recurso del método* de Alejo Carpentier, *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos, *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, *Oficio de difuntos* de Arturo Uslar Pietri y *Casa de campo* de José Donoso. Cf. Adriana Sandoval, *Op. cit.*

Sandoval,⁵⁸ *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos alude la dictadura, ocurrida en Paraguay entre 1814 y 1840, de José Gaspar Rodríguez de Francia, por lo que podemos clasificar a esta obra como una novela histórica. Esta autora también menciona que los referentes históricos para la configuración de los dictadores de otras novelas son múltiples, tal es el caso de *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier y *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez. Respecto a la primera, Sandoval declara que “En *El recurso*, Carpentier se ocupa nada menos que de la historia de América Latina en la primera mitad de este siglo”.⁵⁹ Ella misma señala que la figura del dictador de esta novela alude a dictadores como Gerardo Machado, Manuel Estrada Cabrera, Rafael Trujillo, Porfirio Díaz, entre otros. Así queda de manifiesto la naturaleza histórica de la novela de Carpentier. Otro ejemplo de una novela histórica que tiene como tema central un régimen dictatorial en América Latina es *La fiesta del chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa, en la que se narra el final del régimen de Trujillo.

Algunas de las obras que han sido incluidas en el subgénero de la novela de dictador o de dictadura son novelas históricas, las otras abordan episodios cruciales de la historia política de los países de los cuales son originarios sus autores.⁶⁰ De esta manera, las novelas de la dictadura contribuyen, con sus representaciones, a la formación de la memoria colectiva de sus respectivos países o de América Latina, vista como unidad.⁶¹ Mientras las primeras rememoran episodios cruciales en la vida política de las naciones

⁵⁸ Cf. *Ibidem*, p. 89-90.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 138.

⁶⁰ Adriana Sandoval hace notar que “Por lo general, el país donde se ubica cada novela es detectable y coincide con el país del novelista”. Para ella, las siguientes novelas refieren el país natal del autor: *Amalia* de José Mármol (Argentina), *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán (México), *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias (Guatemala), *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos (Paraguay), *Oficio de difuntos* de Arturo Uslar Pietri (Venezuela) y *Casa de campo* de José Donoso (Chile). *Ibidem*, p. 227.

⁶¹ Para Sandoval el hecho de que los dictadores de estas novelas compartan algunas características fundamentales sugiere que “América Latina puede considerarse como una unidad para ciertos fines, si bien teniendo en mente que, dentro de sus límites, hay muchas Américas Latinas”. *Ibidem*, p. 228.

latinoamericanas, las segundas dan testimonio de la represión que se vivió bajo regímenes dictatoriales.

Cabe mencionar que en los setenta surgió en México otro tipo de obras cuyo tema principal ha sido la crítica a un régimen autoritario: la narrativa post Tlatelolco. Tras el boom de la literatura latinoamericana, ocurrido en la década de los sesenta, la literatura mexicana de la siguiente década volvería a las preocupaciones históricas, sociales y políticas, sobre todo gracias al desencanto de la Revolución Mexicana que, al institucionalizarse, había reemplazado la reivindicación social por los objetivos capitalistas. En este contexto sobreviene el Movimiento estudiantil del 68 y la matanza de Tlatelolco.⁶² “Tlatelolco se volvió de pronto una línea divisoria, un antes y un después de dolorosísima memoria”.⁶³ Este evento se convirtió en parteaguas de la historia moderna de México, trajo el desencanto de la sociedad con el gobierno revolucionario, que con la matanza desnudó su naturaleza autoritaria. Por lo anterior, muchos escritores asumieron una posición de franca oposición contra el gobierno y aparecieron multitud de obras literarias que abordaban dicho acontecimiento. Aralia López ha llamado a esta producción *la narrativa tlatelolca*, y otros críticos la han llamado narrativa *post Tlatelolco*. Ella la define así: “Estas obras, que pueden reconocerse por su referencialidad al 68, en unos casos hacen de los hechos el

⁶² Originado por la fuerte represión de una pelea de adolescentes entre dos bachilleratos, en julio de 1968, el movimiento estudiantil de aquel año creció y realizó diversas manifestaciones en la ciudad de México, por lo que adquirió matices políticos y sociales de gran envergadura. El movimiento se convirtió en un foro para expresar la inconformidad con el gobierno que tenían los profesores y estudiantes universitarios, así como los niveles medios del país. A diez días de iniciarse los juegos olímpicos, que ese año se celebrarían en México, el 2 de octubre, el gobierno decidió terminar con las manifestaciones, ante la posibilidad de que dieran la imagen de un México inestable ante el mundo (las Olimpiadas serían televisadas por satélite). Así que, se prohibió terminantemente cualquier manifestación. A pesar de lo anterior, los líderes del movimiento organizaron un mitin en la Plaza de las Tres Culturas, donde los asistentes fueron víctimas de una matanza multitudinaria que acabó con el movimiento y dejó una huella profunda en la sociedad mexicana. Cf. José Agustín, “El final del sueño (1964-1970)” en *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1940 a 1970*, Planeta, México, 1990, pp. 227-271.

⁶³ Federico Patán citado por Aralia López González en “Quebrantos, búsquedas y azares de una pasión nacional (dos décadas de la narrativa mexicana: 1970-1980)”, en *Revista Iberoamericana*, vol 1, no. 164-165, Pittsburg, jul-dic 1993, pp. 670-671.

centro de la narración; en otros elaboran sus consecuencias individuales o colectivas, o lo utilizan como telón de fondo”.⁶⁴ Entre algunas obras post Tlatelolco se encuentran *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, *El gran solitario de palacio* de René Avilés Fabila (1971), *La plaza* de Luis Spota (1972) y *Manifestación de silencios* de Federico Patán (1979).

Aunque este tipo de novelas no son propiamente novelas de dictador, se suman a la ola de obras literarias que critican los regímenes autoritarios en América Latina a partir de la década de los setenta. Las obras mencionadas son de naturaleza testimonial y responden, por un lado, a la necesidad de levantar la voz ante la cruel represión del 2 de octubre y, por otro, a la necesidad de no dejar caer en el olvido dichos acontecimientos.

1.3 Contexto y cotexto en la literatura

En *Historia e imaginación literaria*,⁶⁵ Noe Jitrik considera que la novela histórica se construye a partir de un “referente”, que constituye la imagen autónoma desde donde parte la información histórica; mientras que la propia novela se transforma en un “referido” -el mundo del texto-, en un constructo donde aún se reconoce el referente. Así que, el autor de la novela histórica puede partir de un imaginario acerca de un periodo histórico o de una investigación documental que le permita conocer su referente y organizar el referido. Jitrik propone que dos entornos rodean a la obra literaria histórica: el *contexto* y el *cotexto*. Puesto que ya se ha hablado de las relaciones entre referente y referido, mundo del texto y realidad, historia y literatura, ahora se abordará la dicotomía: contexto y cotexto de la obra literaria.

⁶⁴ *Ibidem.* p. 670.

⁶⁵ Noe Jitrik, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Biblos, Buenos Aires, 1995.

El cotexto literario es un término de la sociocrítica, rama de la crítica literaria que se interesa en cómo lo social se aborda en el texto.⁶⁶ La sociocrítica se ha servido de varias nociones que buscan construir el espacio de las mediaciones que, a su vez, permiten analizar los procesos de textualización y estatización que convierten lo discursivo en texto. Entre estas nociones se encuentra: el *cotexto*, que es lo que acompaña al texto, el conjunto de los otros textos, de los otros discursos que resuenan en él, todo lo que supone el texto y está escrito con él. “En el ámbito del texto no hay más que referentes intratextuales porque cada elemento del texto pertenece a un sistema de referencias intratextual”.⁶⁷ El cotexto, cargado ideológica y culturalmente, es una materia prima que trabaja al texto.⁶⁸ Aunque lo cotextual nunca está fuera del texto hace como si remitiera a algo extratextual, pero no es más que una simulación. Por otro lado, el *contexto*, que se refiere al momento histórico en que se ubica la obra, está constituido por estructuras sociales, políticas y mentalidades sin espacios de mediaciones. En cambio, el *extratexto o fuera del texto*, es un espacio imaginario, una zona porosa donde se comunican el sistema de los referentes textuales y las referencias cotextuales; zona fronteriza, momento del texto cuando uno ya no está en el texto, no está en el cotexto, pasa de uno al otro. El fuera del texto dibuja el espacio de saberes entre el texto y el lector, gracias a esa referencia extratextual el texto cobra sentido ante los ojos del lector.

⁶⁶ Tres son los elementos que constituyen la base del cuestionamiento de la sociocrítica: la novela como forma clave de la constitución del imaginario social, como lugar específico de inscripción de lo social y como producción de un nuevo sentido. La novela, para la sociocrítica, “ha sido una suerte de cantera de imágenes, de oraciones, de palabras, de situaciones, de modelos narrativos, un foco cultural muy poderoso”.⁶⁶ La propuesta de la sociocrítica es el estatuto de lo social en el texto y no el estatuto social del texto, es el estatuto de la historicidad del texto y no el estatuto histórico del texto. Según Régine Robin en “Para una sociopoética del imaginario social”, en Françoise Perus (comp.), *Historia y literatura*, Instituto Mora, México, 1994, Col. Antologías Universitarias, pp. 262-300.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 269.

⁶⁸ Cf. *Idem*.

Para Régine Robin “el discurso social es un rumor global sin coherencia, cuyas incoherencias se hallan cimentadas por la voz del se impersonal, por lo dóxico que circula, el ya allí, lo ya dicho [...] Este discurso social es, pues, el cotexto”.⁶⁹

En resumen, el contexto sería todo aquello que rodea a un texto en particular y que ha establecido con él una interacción indudable.⁷⁰ Como ha señalado Ute Seydel, en el caso de las novelas históricas se da no sólo la doble referencialidad a acontecimientos sociales y políticos –los del pasado y los del presente- sino también a dos cotextos diferentes: el pretérito y el del escritor. Seydel subraya además que “los textos literarios no sólo establecen relaciones intertextuales con un determinado texto, sino con las convenciones literarias y las formaciones discursivas de los diferentes campos enunciativos del pasado en los que se reflejan los valores, la mentalidad y la idiosincrasia de los diferentes grupos sociales”.⁷¹ Además, el cotexto del autor se encuentra constituido por los discursos que giran en torno de él en el momento de la creación de la obra y que influyeron en la configuración del mundo ficticio.

1.4 La risa y lo cómico

La risa y lo cómico son aspectos importantes en la configuración del mundo del texto por lo que se expondrán a continuación tres reflexiones diferentes en torno a la relación entre estas instancias.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 272-273. Marc Angenot, a su vez, sólo utiliza el término discurso social definiéndolo como “todo lo que se dice y se escribe en un estado de sociedad; todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente o se representa hoy en día en los medios electrónicos. Todo lo que se narra y se argumenta, si se parte de que narrar y argumentar son los dos grandes modos de la puesta en discurso.” Marc Angenot, *1889: un état du discours social*. p. 272.

⁷⁰ Cf. Noe Jitrik, *Op. cit.*, pp. 66-67.

⁷¹ Ute Seydel, *Narrar historia(s)*, *Op. cit.*, p. 24.

Según Jorge Portilla,⁷² la risa no siempre es una respuesta a lo cómico: hay risa de alegría, risa histérica, risa fisiológica provocada por las cosquillas, etc.; asimismo, no toda sonrisa es una risa naciente: hay sonrisa ingenua, piadosa, malévola, cortés, irónica, etc. Para Portilla, la risa provocada por lo cómico “es la manera peculiar de estar dirigida la conciencia hacia lo cómico”.⁷³ Lo cómico, entendido como la degradación de valores, provoca la risa. Dicha degradación no conlleva la extinción del valor, pues la risa afirma el carácter local de la degradación del valor, lo que pone a salvo la totalidad del mundo valioso. Portilla considera que la risa es una forma de conciencia que trata de asegurarse a sí misma su libertad de cuestionar los valores y, al mismo tiempo, el carácter invulnerable del mundo del valor en general.

Aunque Portilla critica⁷⁴ el estudio sobre la risa que ha hecho Henri Bergson,⁷⁵ no me parece que la definición de éste último se oponga a la anterior, al contrario, creo que ambas pueden mostrar dos caras del fenómeno cómico. De acuerdo con filósofo francés, la risa es una característica humana que sucede en un grupo, tiene una significación social y va acompañada de la indiferencia de los que ríen hacia el sufrimiento de quien es burlado. Es decir, lo cómico surge cuando los hombres, reunidos en grupo, dirigen su atención sobre alguno de ellos, haciendo callar su emotividad y ejercitando su inteligencia. Lo cómico sucede cuando cierto tipo de automatismo o rigidez aparecen súbitamente en una persona o personaje, interrumpiendo el curso ordinario de la vida. Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que el cuerpo nos hace

⁷² Jorge Portilla, *Fenomenología del relaxo*, FCE, México, 1984, pp. 42-50.

⁷³ *Ibidem*, p. 44.

⁷⁴ Cf. *Ibidem*, p. 44.

⁷⁵ Henri Bergson, *Le rire*, Presses Universitaires de France, Paris, 1940.

pensar en una simple máquina. Nos reímos cuando una persona da la impresión de parecer una cosa. La causa de la risa es la visión de un efecto mecánico en lo viviente.

Para Bergson, el retrato de los defectos o de los vicios puede ser cómico como sucede en la comedia clásica. En ella, el poeta se convierte en el titiritero que maneja los hilos de los personajes y permite que el espectador sea partícipe de ello, compartiendo este papel con él, haciéndolo cómplice de la burla. Es decir, en la comedia hay una especie de automatismo en el personaje cómico que él mismo ignora.

Según Bergson, también las fisionomías pueden ser cómicas, siempre y cuando sean imitación de una deformidad. En este caso, la rigidez de la imitación, más que la fealdad misma, es la fuente de lo cómico. También resulta cómico todo incidente que llama la atención sobre lo físico de una persona cuando lo moral es lo que está en juego.

Las situaciones cómicas también suceden revestidas de esta disposición mecánica. Bergson considera que tienen su origen en los juegos infantiles como el muñeco que, atado a un resorte, es obligado a descansar en una caja de la que sale disparado cada vez que se abre. Asimismo, la comedia, como un resorte de palabras, desencadena la risa.

El efecto que Bergson llama “bola de nieve”⁷⁶ es otro rasgo característico de la comedia de situación. Éste sucede cuando una serie de acontecimientos cómicos son desatados por uno inicial -aparentemente insignificante- que se propaga progresivamente en un efecto en cadena hasta terminar en un resultado inesperado. El autor lo ejemplifica con

⁷⁶ Bergson utiliza los juegos infantiles para definir los mecanismos de los procedimientos de la comedia. Para él, en las reminiscencias de la infancia queda el esquema de dichos juegos. Pone como ejemplo el caso de “la boule de neige qui roule, et qui grossit en roulant”, el caso de los soldados de plomo puestos en fila o el del castillo de cartas que cae ante un pequeño golpe a una de ellas. Para Bergson: “Tous ces objets sont très différents, mais ils nous suggèrent, pourrait-on dire, la même vision abstraite, celle d’un effet qui se propage en s’ajoutant à lui-même, de sorte que la cause, insignifiante à l’origine, aboutit par un progrès nécessaire à un résultat aussi important qu’inattendu”. *Ibidem*, pp.61-62.

la imagen de los soldados de plomo que, puestos en fila, se derrumban progresivamente ante un golpe a alguno de ellos.

La comedia de situación que define Bergson se vale de tres procedimientos: en primer lugar, la repetición de una situación como la combinación de circunstancias que se muestra tal cual varias veces, cortando así el curso cambiante de la vida. En segundo lugar, la inversión, que consiste en hacer que una situación se repita invirtiendo los roles (es el mundo al revés, el del ladrón robado). Y, finalmente, la interferencia de series que sucede cuando al mismo tiempo se presentan dos series de eventos independientes que pueden interpretarse en dos sentidos diferentes, pero que siempre tienen en común una coincidencia parcial. En los tres procedimientos aparece una mecanización de la vida.

La mayoría de los efectos mencionados se producen por mediación de la palabra. Además, Bergson considera que hay efectos cómicos creados por la lengua misma. Así sucede cuando una palabra inserta una idea absurda en un molde de una frase consagrada. También se obtiene un efecto cómico cuando se entiende de manera literal una expresión que ha sido dicha de manera figurada. Los tres procedimientos de la comedia de situación antes mencionados también suceden por mediación de la palabra: la inversión, como su nombre lo dice, consiste en cambiar el orden de una frase ya dicha, al repetirla en contra de quien la pronunció; la interferencia de series sucede sobre todo en figuras retóricas como el retruécano;⁷⁷ y el mecanismo de repetición maquinal de una frase resulta gracioso cuando se hace énfasis en un defecto.

Otro caso es el de la transposición, que es un fenómeno tan común en el lenguaje como la repetición en la comedia clásica. Según Bergson, se obtendrá un efecto cómico

⁷⁷ *Retruécano*. Figura retórica que consiste en poner una frase al revés, repitiendo las palabras de que se compone con orden y régimen inversos, lo que trae consigo que el sentido cambie completamente. Por ejemplo el dicho: “Ni son todos los que están, ni están todos los que son”.

transponiendo la expresión natural de una idea en otro tono. Es decir, de inicio hay dos términos de comparación extremos, el más grande y el más pequeño, el mejor y el peor; la transposición se puede efectuar al llevarlos en un sentido o en otro. La transposición se manifiesta en otros rasgos cómicos como la degradación (que es la transposición de lo solemne en trivial, de lo mejor en peor), la exageración (que resulta cómica cuando se prolonga y se vuelve sistemática como en el caso de la hipérbole) y la transposición de lo bajo en alto (que sucede al expresar una conducta vil en términos de estricta respetabilidad).

Según Bergson, lo cómico imita el mecanismo puro y simple, el automatismo, el movimiento sin vida en los eventos humanos. Este automatismo experimenta una imperfección, individual o colectiva, que llama a la corrección inmediata. La risa es un elemento de corrección. La risa es cualquier gesto social que subraya y reprime una distracción especial de los hombres y los eventos.

A este respecto cabe recordar que Mijail Bajtin⁷⁸ describe la risa popular en el contexto de los carnavales de la Edad Media y Renacimiento. Esa risa era producto de una festividad de liberación pasajera mediante una parodia de la vida ordinaria. Para Bajtin, la risa carnavalesca es ambivalente: alegre y llena de alborozo y, al mismo tiempo, burlona y sarcástica, por lo que niega y afirma a la vez.

El filtro a través del cual se concibe el mundo medieval de manera cómica es el realismo grotesco. En éste, todo se materializa y se corporiza. La degradación es el rasgo sobresaliente del realismo grotesco. La degradación es “la transferencia al plano material y

⁷⁸ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la edad Media y Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1987.

corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto”.⁷⁹ Las parodias medievales tienden a degradar, corporizar y vulgarizar.

Aunque el llamado realismo grotesco se desarrolla plenamente en las imágenes de la cultura cómica popular medieval, en la parodia moderna podemos encontrarlo en el uso de imágenes grotescas y escatológicas. Sin embargo, Bajtin considera que en la parodia moderna aparece una crítica mordaz que destruye íconos mediante el distanciamiento crítico, por lo que carece del sentido de regeneración, esencial en la risa carnavalesca. La risa popular y carnavalesca se encuentra en algunas expresiones modernas de la literatura cómica⁸⁰ como en las descripciones de la fiesta, la comida, la bebida y la vida sexual con carácter de carnestolendas; asimismo, en las imágenes del realismo grotesco, que contrastan opuestos como la vida y la muerte, y en la concepción grotesca del cuerpo humano.⁸¹

En síntesis, la risa, como resultado de lo cómico, puede tener una complicidad con la degradación de un valor. La risa también sucede como un mecanismo de corrección ante el automatismo que rompe el curso ordinario de la vida ante una imagen cómica. Además, la risa de naturaleza popular y carnavalesca no sólo nace de la parodia que imita

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 24.

⁸⁰ Para Bajtin, la estética y la teoría de la literatura durante mucho tiempo dejaron de lado las manifestaciones populares de la risa en la literatura. Por lo anterior, resalta la importancia de la naturaleza regeneradora de la risa popular en la obra de Gógol. Según Bajtin, la risa “positiva” y “luminosa” de Gógol surge del campo de la cultura popular de la risa y se revela en la estructura misma de la lengua de sus obras. La unidad del universo gogoliano no es cerrada, pues “sólo gracias a la cultura popular, la contemporaneidad de Gógol se incorpora al gran tiempo”. En la obra de Gógol lo grotesco no es una simple violación de la norma, sino una negación de todas las normas con pretensiones a lo absoluto y lo eterno. En su obra está presente el elemento del juego carnavalesco con la muerte y las fronteras entre la vida y la muerte. Bajtin concluye que el problema de la risa gogoliana sólo puede ser planteado y resuelto correctamente sobre la base del estudio de la cultura popular de la risa. Cf. Mijail Bajtin, “Rabelais y Gógol. El arte de la palabra y la cultura popular de la risa” en *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 487-499 y 497.

⁸¹ Según Víctor Bravo, en la sociedad occidental se ha contrapuesto el valor de lo corporal a los valores espirituales. La belleza se encuentra en una perfección descorporeizada, donde los flujos corporales desaparecen para tener una imagen idealizada de la belleza humana. El cuerpo nombrado por la modernidad es el de las excrescencias y orificios, de los hiperbolismos y las deformaciones, de los extrañamientos y de los órganos. Así que lo grotesco y lo feo en la modernidad han sido vistos como el extremo de la materialidad, de lo corporal. Cf. Víctor Bravo, *Figuraciones del poder y la ironía*, *Op. cit.*

exageradamente la vida diaria, sino que además degrada los valores elevados al materializarlos en las imágenes del realismo grotesco.

1.5 Ironía, humor, parodia y sátira como recursos literarios para configurar el mundo ficticio

En la construcción de significado, la ficción se vale de diferentes recursos, como la ironía, el humor, la parodia y la sátira.

La ironía es un fenómeno que escapa a los límites de un tropo o figura retórica, pues refleja una actitud frente a la realidad. La ironía aparece en diferentes formas literarias como la sátira y la parodia; por esta razón se expondrán estos tres fenómenos en conjunto.

La palabra ironía proviene del griego *eironeia*, que se refiere a “aquel que dice una cosa que no piensa” o “aquel que con las palabras disimula su pensamiento”.⁸² La ironía es una antífrasis, un recurso retórico, un enunciado cuyo significado es el contrario del que aparentemente se afirma.

Más allá de considerar la ironía sólo como antífrasis, para Linda Hutcheon la ironía tiene una doble característica: semántica y pragmática. El primer aspecto otorga la forma antifrástica a la ironía en la relación antinómica entre el significado manifiesto y el derivado. El segundo aspecto, el pragmático, se refiere a la intencionalidad del emisor. Para esta autora, en un texto irónico debe haber tres actores: el ironista (que se coloca en un sitio de superioridad), el blanco (la víctima del ironista) y un receptor (el lector o espectador de la situación irónica). La ironía es un fenómeno dialógico de intercambio entre el autor y el lector. Para comprender la ironía debe postularse una triple competencia por parte del

⁸² Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación a la pragmática de la ironía”, en Hernán Silva (coord.), *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM, 1ª. Ed. México, 1992, p. 174.

lector: una competencia lingüística, por medio de ésta el lector tiene que descifrar la ironía que está implícita; una competencia genérica, que supone el conocimiento de normas literarias y retóricas de la lengua y la literatura; y una competencia ideológica, que exige al lector un código común al del ironista para captar la ironía.

Al respecto, Lauro Zavala considera que la ironía es el producto de la presencia simultánea de perspectivas diferentes, “se manifiesta al yuxtaponer una perspectiva explícita, que aparenta describir una situación, a una perspectiva implícita, que muestra el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada”.⁸³ La ironía que aparece en la literatura es intencional porque exige la presencia de un ironista, cuya intención consiste en mostrar una situación paradójica. Zavala considera que “la narrativa moderna recurre a la ironía como a una estrategia que permite expresar las paradojas de la condición humana y de los límites de nuestra percepción de la realidad”,⁸⁴ lo que exige un lector capaz de reconocer las estrategias que el autor pone en juego. La interpretación de un texto irónico requiere mostrar una situación paradójica o incongruente y persuadir al lector para que acepte los valores y la perspectiva desde los cuales la situación es percibida como irónica. Lo anterior se logra cuando el lector reconoce las convenciones que el ironista pone en juego y comparte la visión de mundo que el ironista propone.

Siguiendo la misma línea, Víctor Bravo considera que la ironía no es sólo una figura retórica, es una forma de percepción dual del mundo, es el germen de la pasión crítica de la modernidad. “La ironía es una profunda visión en el contexto de las cegueras del mundo. Visión que ve, en la aparente homogeneidad de lo real, pliegues y repliegues donde respiran

⁸³ Lauro Zavala, “Para nombrar las formas de la ironía”, en *Humor, ironía y lectura: las fronteras de la escritura literaria*, UAM Xochimilco, México, 1993, p. 39.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 34

y persisten otras realidades; y que es capaz de alcanzar, más allá de lo real, la posibilidad infinita de otros mundos”.⁸⁵ La ironía es la expresión misma de la conciencia crítica que cuestiona evidencias y presupuestos de lo real.⁸⁶ Para Bravo, la conciencia irónica es una forma de pensamiento crítico de la modernidad, cuya escena privilegiada es la literatura. Según este filósofo, la ironía se pone de manifiesto en la literatura mediante recursos como la paradoja y el absurdo (que parten de la refutación de lo real), la parodia y lo grotesco (que se identifican con lo real y lo deforman), y la alegoría y el humor (como procesos reconstructivos de lo real).

Por su lado, Jorge Portilla⁸⁷ sigue la definición clásica de la ironía al considerarla como una discordancia, una contradicción que se da en el contraste entre la pretensión de poseer un valor cualquiera y la realidad de lo verdaderamente logrado. La ironía puede presentarse como una acción, una actitud o una proposición. Una proposición es irónica cuando revela lo contrario de lo que afirma, pero lo irónico no está en la proposición sino en la relación entre ésta y lo aludido por ella. Sin embargo, Portilla lleva más lejos su concepción sobre lo qué es irónico al subrayar el uso que le diera Sócrates a la ironía, como un acto de liberación orientado hacia la persecución de la verdad. Portilla considera que la negatividad de la ironía entraña un compromiso absoluto con el valor y abre el camino hacia la verdad. El ironista es un hombre moral que contempla la existencia como un todo y la refiere toda a la exigencia de un deber.

En cambio, el humor, según Portilla,⁸⁸ es una trascendencia hacia la libertad que parte de lo negativo de la existencia. El humorista sabe que la existencia humana es difícil,

⁸⁵ Víctor Bravo, *Ironía de la literatura*, Universidad de Zulia, Caracas, 1993, p. 65.

⁸⁶ Cf. Víctor Bravo, *Figuraciones del poder y la ironía*, *Op. cit.*

⁸⁷ Cf. Jorge Portilla, *Op. cit.*, pp. 64-71.

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 71-81.

que la cosa es demasiado grave para hacer aspavientos. Sólo se puede reír si se guarda distancia de aquello que provoca la risa. Para el humorista la adversidad o el sufrimiento no son excusa para que el hombre no siga siendo responsable de su vida. El humor hace patente la libertad como lugar donde se asienta la responsabilidad del hombre. Además, Portilla hace mención de un tipo particular de humor, el humor negro. Mediante el humor negro se destaca la trascendencia del hombre frente a aspectos dolorosos, sombríos o siniestros de la vida.

En otra línea, Víctor Bravo considera que el humorista se distancia de la realidad, relativiza la verdad y degrada los valores consagrados. En el verdadero humorista se encuentra la conciencia irónica.⁸⁹ Según Bravo, la diferencia entre humorismo y comicidad reside en que lo cómico es el efecto de lo incongruente que desencadena la risa, mientras que el humorismo supone el efecto de lo cómico y una distancia crítica sobre esa percepción de lo incongruente. La ironía puede vincularse con el humor. “Es en el humorista donde se vive la conciencia irónica, la percepción de lo dual del mundo y del ser, y la intuición de pertenecer a la vez a varios planos de la existencia [...]. Por el juego del humor en lo incongruente de la vida y el ser alcanza, muchas veces su rearticulación, la certeza de la reconstrucción del sentido”.⁹⁰

Por otro lado, la parodia es un género intertextual, ya que efectúa una superposición de textos. “Un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un

⁸⁹ De acuerdo con las consideraciones de Pere Ballart, con respecto a la relación entre la ironía y el humor, cabe decir que no todo lo que es irónico hace reír ni todo lo que provoca la risa merece entrar en el capítulo de la ironía, ya que para ironizar no es necesario bromear ni viceversa. El texto irónico no tiene que apoyarse indefectiblemente en lo cómico: basta que el ironista ordene sus figuraciones conforme a un principio que haga explícita su naturaleza contingente. La ironía tiene más relaciones con el fino humorismo y no con el chiste zafio. La ironía y el humor no son dos opuestos, pero tampoco se implican entre sí; habrá ocasiones en que la ironía aparezca desprovista del humor y otras en que éste la acompañe, así como no todo el humor se compone de ironías. Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica del discurso literario moderno*, Quadern crema, Barcelona, 1994, pp. 359-454.

⁹⁰ Víctor Bravo, *Ironía de la literatura*, *Op. cit.*, p. 114.

texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo”.⁹¹ La palabra parodia viene de las raíces griegas “odos”, que significa canto, y “para”, que tiene dos acepciones: una que significa “contra” y otra que significa “al lado de”. Así, la palabra parodia podría significar contracanto o al lado del canto. La parodia es imitación para, en el mismo instante, ser transformación. De allí que pueda ser a la vez homenaje y crítica del objeto parodiado. La parodia puede ser, en algunos casos, un discurso desmitificador. Hutcheon propone tres tipos de parodia: la primera con intención peyorativa; la segunda, neutra; y la última, respetuosa -que puede ser incluso un tipo de homenaje-.

La sátira, en cambio, es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizando, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano (componentes extratextuales que por lo general son morales o sociales). La sátira es una obra en la que “a partir de un fenómeno históricamente dado, se señalan sus vicios y se hace crítica de él por medio de los recursos del humor, la burla, la ironía o el sarcasmo”.⁹² La ironía es un cristal a través del cual se ve el mundo y el escritor irónico aspira a inscribir en su obra una conciencia de las contradicciones, paradojas y anomalías del mundo; la sátira, en cambio, es la ironía que resalta aspectos grotescos o absurdos de su víctima para dar una moraleja. Según Hutcheon, la ironía se diferencia de la sátira porque cuestiona toda convención y no adopta una posición moralista. A través del ataque, la sátira pone al descubierto defectos precisos, reales, de la sociedad.

⁹¹ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia”, *Op. cit.* p.177.

⁹² Eugenia Revueltas, “Los peligros del humor”, *El Búho, Suplemento del Excelsior*, México, 13 de octubre de 1985, p. 4.

Cabe mencionar una forma particular de la sátira: la menipea.⁹³ Según Juan Carlos Fuentes,⁹⁴ la menipea tiene como base la risa, festiva, popular y carnavalesca. Para Fuentes, este género se encuentra libre de toda limitación historiográfica, pues la tradición por imposición queda al margen y la verosimilitud externa no constituye una norma. En este tipo de sátira, la fantasía más audaz e irrefrenable y la aventura se conjuntan, creando situaciones excepcionales para desencadenar y poner a prueba un discurso o una verdad. En estas obras, la combinación entre libre fantasía con un naturalismo de bajos fondos hace que las aventuras se muevan en caminos reales, lugares condenables, cárceles, cantinas, burdeles, plazas públicas, etc. La fantasía de la menipea da lugar a un universalismo filosófico excepcional y a una enorme posibilidad de observar o analizar al mundo. En consecuencia, el universalismo filosófico hace que la acción y el sincretismo dialógico se muevan en diferentes planos en esta sátira. Son comunes las escenas de escándalos, excentricidades, acciones y discursos inoportunos como violaciones a la normalidad o las reglas. El oxímoro y los contrastes son indispensables como elementos estilísticos estructurales. Además, este género incluye elementos sociales utópicos. Y, dentro de la menipea cabe todo tipo de discursos, desde lo oral (como consejas y leyendas) hasta lo clásico como tragedias y oratoria.

Para Linda Hutcheon, los textos irónicos o satíricos contienen un ethos burlón, que es más despreciativo y desdeñoso en la sátira. Cabe decir que el ethos es una respuesta dominante que es deseada y por último realizada por el texto literario. Según Linda Hutcheon el ethos irónico, satírico y paródico se tocan en algunos de sus puntos en las

⁹³ Género surgido en la antigüedad al que se incorporan obras como *El satiricón* de Petronio, *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer y *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift

⁹⁴ Juan Carlos Fuentes, *El humor y lo cómico, un ejemplo Jorge Ibarguengoitia*, Tesis de maestría en letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003.

obras literarias: en la intersección entre parodia y sátira encontramos la parodia satírica y la sátira paródica, en la intersección entre ironía y sátira se encuentra la risa desdeñosa y en la intersección entre ironía y parodia se encuentra la pequeña sonrisa de reconocimiento. Ironía, sátira y parodia, son recursos que se manifiestan en la literatura tocándose en diferentes puntos y alejándose en otros. Mientras que la ironía es un fenómeno intratextual, la parodia es intertextual y la sátira extratextual.

Como se ha visto, para muchos pensadores la comedia y el humor son fenómenos difíciles de delimitar. Por una parte, lo cómico puede aparecer ante una imagen que mecaniza el ritmo de la vida como sucede a menudo en la comedia de situación o en los juegos de los payasos. Lo anterior no implica una distancia crítica ante lo que provoca la risa. Sin embargo, en ocasiones a la risa le sigue una reflexión ante la imagen cómica. Una reflexión que puede develar una contradicción, una verdad o una postura moral ante la incongruencia de la vida. Según Bravo, allí reside la diferencia entre lo cómico y el humor, aunque lo mismo vemos humor o sátira en la presentación de un comediante de cabaret que comedia en el humorista más profundo.

2. EL MUNDO DE AREPA

La acción de la novela *Maten al león* se ubica en la segunda década del siglo XX y trata del final de la dictadura de Manuel Belaunzarán en la república imaginaria de Arepa. A punto de terminar su cuarto periodo de gobierno, Belaunzarán altera la constitución arepana con la finalidad de reelegirse y gobernar de manera vitalicia. Su desmedida ambición de poder provoca que sus opositores intenten asesinarlo en repetidas ocasiones; sin embargo, ellos siempre fracasan y resultan tan ridículos como el dictador. Finalmente, el asesino de Belaunzarán es un oscuro personaje, no sólo ajeno a las intrigas y beneficios políticos, sino también carente de cualquier ideal o intención heroica.

Con respecto a la prefiguración de *Maten al león*, cabe recordar que, a fines de la década de los sesenta, Jorge Ibargüengoitia quiso hacer un guión cinematográfico de *El atentado*. Debido a la censura de la que ya hemos hablado, el autor transformó el drama histórico hasta convertirlo en una novela acerca de los intentos por asesinar a un tirano caribeño. Así, Ibargüengoitia trasladó la acción de la obra de teatro al Caribe y convirtió a México en la isla de Arepa, de tal manera que el proyectado guión terminó siendo una novela.

Al respecto, el autor manifiesta:

En 1968 alguien quiso hacer una película basada en *El atentado*, una obra de teatro que escribí en 1962 y que seguía sin estrenar. Estas circunstancias me decidieron a intentar hacer una versión cinematográfica que evadiera dos problemas fundamentales de la pieza teatral: el de ofender a los católicos y el de producir en las autoridades la impresión de que era irrespetuosa “hacia la memoria de una de las grandes figuras de nuestra historia.” [...] La obra se convirtió en una novela, porque al ponerme a escribir el guión, descubrí que para desarrollar la idea necesitaba el apoyo de una prosa consistente.

Así, después de que el autor analizó el modo de reconstruir la trama de *El atentado*, surgió la configuración de *Maten al león*. Ibargüengoitia continúa:

Se me ocurrió situar la acción de la obra en una isla del Caribe y transformar a los católicos en millonarios criollos. En vez de reunirse los conspiradores en un convento donde la gente va a oír misa, se reúnen en el salón de música de una señora de sociedad. Al presidente lo asciendo a Mariscal de Campo y lo hago más voraz que el modelo; o mejor dicho, más descarado: aspira a la Presidencia Vitalicia. Conserva del original los siguientes rasgos: ser un militar triunfador, ex revolucionario, demagógico, popular y cínico. Al cambiar el lugar donde ocurre la acción y al no conservar más que algunos elementos de la trama, la obra se separa de *El atentado* y se convierte en algo diferente.⁹⁵

La fábula de *Maten al león* se transforma cuando Ibarguengoitia convierte el México de *El atentado* en una isla circular. Arepa es un país imaginario que alude a cualquier país latinoamericano, pues es gobernado por un tirano que está inspirado en personajes históricos como Antonio López de Santa Anna, Porfirio Díaz, Rafael Trujillo y Álvaro Obregón.

En este capítulo se hará una descripción de los rasgos generales que caracterizan la configuración del mundo del texto de *Maten al león*. Se describirá el espacio donde se desarrolla la fábula, ya que es de vital importancia en el campo de referencia interno del país arepano, y se atenderán los principales recursos textuales de los que se vale el narrador para configurar el mundo de Arepa.

2.1 Arepa, un espacio redondo

El espacio en el que se mueven los personajes de *Maten al león* es una isla. Como queda asentado desde el primer párrafo de la novela, lo anterior es de suma importancia:

La isla de Arepa está en el Mar Caribe. Un diccionario, enciclopédico pero abreviado, la describiría así: “tiene la forma de un círculo perfecto, de 35 kilómetros de diámetro; 250000 habitantes, unos negros, otros blancos, y otros indios guarupas. Exporta caña, tabaco y piña madura. Su capital es Puerto Alegre, donde vive la mitad de su población. Después de luchar heroicamente por su independencia durante 88 años, Arepa la obtuvo en 1898, cuando los españoles se retiraron por causas ajenas a su voluntad. En la actualidad (1926) Arepa es una República Constitucional. Su presidente, el Mariscal de Campo don Manuel Belaunzarán, el Héroe Niño de las Guerras de Independencia, y último sobreviviente renombrado de las mismas, llega a término feliz de su cuarto periodo en el poder, máximo que le permite la ley.”⁹⁶

⁹⁵Jorge Ibarguengoitia, “En primera persona. Regreso a Arepa”, *Op. cit.*, p. 30.

⁹⁶Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, p. 7.

La novela abre una descripción del espacio donde se desarrollará la fábula: la isla de Arepa. Ésta es un pequeño pedazo de tierra, tiene una capital llamada Puerto Alegre, cuyo nombre contrasta con la realidad arepana, pues continuamente el narrador describe la miseria del lugar. Además, la mitad de la población arepana vive en su capital, lo que pone de manifiesto que hay un alto índice de población urbana en la capital como en el caso mexicano. Por otro lado, aunque la descripción alude al discurso enciclopédico, el narrador continuamente degrada la cita del diccionario anotando adjetivos o frases adjetivas que rebajan la descripción cuasi científica a la trivialidad. Por ejemplo, en la frase “exporta caña, tabaco y piña madura”, el adjetivo resulta absurdo, pues la piña madura se descompone muy pronto

La isla tiene campos de cultivo -puesto que exporta productos del campo-, pero carece de industria. La riqueza generada por la actividad agrícola se concentra en pocas manos, como se verá a lo largo de la novela; la clase alta arepana tiene fortunas desproporcionadas para la pequeñísima isla: mansiones, carros último modelo y, uno de ellos, hasta un avión.

Arepa es una nación joven, ya que, cuando inicia la fábula apenas lleva 28 años como estado independiente. Desde entonces es gobernada por un caudillo surgido de aquella lucha, quien “llega a término feliz” –ironía que se corroborará a lo largo de la trama- de su último periodo como presidente.

Por ser Arepa un espacio imaginario, Ibarguengoitia se permite todas las licencias posibles para caracterizar a los diferentes grupos sociales que habitan la isla. Al configurar el mundo ficticio de Arepa, el escritor hace referencias veladas a la realidad histórico-política mexicana no sólo de la década del veinte, sino también del siglo XIX. También se

refiere a los mecanismos políticos existentes en diversos países latinoamericanos como el populismo, el favoritismo, la manipulación de la opinión pública, la construcción de una historia oficial con héroes y antihéroes con el propósito de ponerla al servicio del discurso nacionalista del Estado, asimismo alude a la pobreza. Dichos mecanismos impiden la introducción de un sistema democrático, como se verá en el último capítulo.

Es importante señalar que Arepa es una isla en forma de círculo perfecto. Además, la arepa es, según el Gran Diccionario Enciclopédico Universal, un “pan de forma circular que se usa en América del Sur compuesto generalmente de maíz salcochado, majado y pasado por tamiz, huevos y manteca, y cocido al horno”.⁹⁷ Resulta curioso que una isla imaginaria sea nombrada como un alimento popular sudamericano (que se come en países como Colombia y Venezuela); podría haber sido llamada tortilla pero la referencia a México sería demasiado obvia. Al nombrarla arepa, la isla alude a diversos regímenes políticos de América Latina y el Caribe.⁹⁸ La palabra Arepa, aplicada al nombre de una isla, es en sí misma una metáfora, pues acerca el campo semántico de aquel comestible a la forma de un país. Al establecer esta analogía tan simple, el autor hace una burla. Considerando que la arepa es un pan de maíz redondo, la isla da la imagen de un pan

⁹⁷ *Gran Diccionario Enciclopédico Universal*, Guinea Jubilar, Madrid, 1994, vol. 2, p. 423.

⁹⁸ De acuerdo con los planteamientos de Michel Foucault Arepa sería una heterotopía, un lugar donde varios sitios reales son simultáneamente representados, contestados e invertidos. Según Foucault, “Los lugares de este tipo están fuera de todos los lugares [...] son absolutamente diferentes de todos los sitios que ellos mismos reflejan y de los cuales hablan”. Para el filósofo, un ejemplo de un lugar en que convergen la utopía y la heterotopía es el espejo que es un objeto que ocupa un lugar en el mundo real y en su reflejo pueden estar todos los otros lugares. (Michel Foucault, “1986. De otros espacios: utopías y heterotopías” en Consuelo Farías Van Rosmalen, *Anatomía de una mente visionaria obsesionada por el presente. Rem Kolhass*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Arquitectura, Facultad de Arquitectura, UNAM, México, 2003, pp. 492.) Como el espejo, Arepa es un no lugar, en el que pueden estar reflejados diferentes lugares reales a los que hace alusión con la finalidad de hacer una crítica, pues la heterotopía es capaz de yuxtaponer en un solo lugar varios espacios en sí mismos incompatibles. Por otro lado, las heterotopías siempre presuponen un sistema de apertura y de cierre que las aísla y las hace impenetrables como abiertas por todos lados y cerradas por todos lados como las islas que finalmente están aisladas. La impenetrabilidad es otra de las características de la heterotopía arepana.

flotante en el Mar del Caribe. Este significado le resta grandeza al nombre de la isla y lo rebaja a la trivialidad.

A su vez, el concepto isla, que viene del latín *ínsula*, se refiere a “una porción de tierra rodeada enteramente por agua” y que por lo tanto se encuentra naturalmente aislada de las porciones de tierra continentales. “La isla es un lugar abierto y cerrado por todas partes a la vez”, según las reflexiones de Monsieur N. en *El miedo a perder a Eurídice* de Julieta Campos.⁹⁹ La isla puede ser, asimismo, un sitio de resguardo al margen del mundo, un lugar sin tiempo, sin límite, un lugar de utopía. Lo anterior sucede en el espacio de Utopía. En esta isla, en forma de media luna, se propicia el desarrollo de una sociedad ideal gracias al aislamiento que tiene del resto del mundo.¹⁰⁰ Esta isla imaginaria es el lugar ideal que describe Tomás Moro en 1516 en *Utopía*. Para darle veracidad a su relato, Moro declara que un viajero llamado Rafael Hitlodeo le habló de la isla utópica ubicada en América. Sin embargo, la descripción de la misma no deja lugar a dudas de que se trata de un espacio imaginario. Tomás Moro critica la sociedad inglesa de su época antes de describir un lugar ideal en el que no existen los defectos de las sociedades occidentales, de manera que la organización social de la nación utópica es la propuesta de Moro para una

⁹⁹ Julieta Campos, *El miedo a perder a Eurídice*, Joaquín Mortiz, México, 1979, Col. Nueva Narrativa Hispánica, p. 142.

¹⁰⁰ Utópico significa lo que no está en ningún lugar. “Se llama [...] <<utopía>> a toda descripción de una sociedad que se supone perfecta en todos los sentidos” (José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Alianza editorial, 3ª ed. 1981, vol. 4, p. 3363). Han existido varias propuestas de utopías además de la *Utopía* de Moro: como *La República* de Platón, *La Nueva Atlántida* de Francis Bacon o la *Ciudad del sol* de Tomaso Campanella. Todas ellas han surgido como respuesta y crítica a los problemas existentes en su sociedad. Aunque se sabe que una sociedad utópica es irrealizable algunas de sus propuestas podrían ser útiles y aplicables a las sociedades reales.

Según Paul Ricoeur, la utopía es el proyecto imaginario de una sociedad que no está en ningún lugar, donde “a partir de esta extraterritorialidad espacial puede dirigirse una mirada a nuestra realidad [...]. El campo de lo posible se abre ahora más allá del ámbito de lo real [...]. La utopía es la función de la subversión social”. Para este filósofo, la utopía es una de las expresiones del imaginario social en la que se hace una imagen idealizada de una sociedad perfecta donde se pueden justificar las propuestas más opuestas de familia, consumo, propiedad, política o religión de acuerdo a la imagen que propone el autor. La utopía da una imagen de una sociedad que no corresponde a la realidad, parte de ella para criticarla aunque se vuelve esquizofrénica, pues sus propuestas no se pueden cumplir del todo en la práctica. Paul Ricoeur, “La imaginación en el discurso y en la acción” en *Del texto a la acción*, *Op. cit.*, p. 214.

sociedad mejor. Según Moro, “la isla de los utópicos mide doscientas millas en su parte central, que es la más ancha, durante un gran trecho no disminuye su latitud, pero luego se estrecha paulatinamente hacia ambos lados, hacia los extremos. Éstos, como trazados a compás en perímetro de quinientas millas, dan a la totalidad de la isla el aspecto de una luna creciente”.¹⁰¹ El segundo libro de *Utopía* comienza con la descripción de la isla que tiene forma de una media luna “como trazada a compás”, rodeada de montañas que la protegen, con un golfo en el centro que parece casi un lago, cuyos accesos son tan peligrosos que sólo los habitantes de la isla los pueden sortear, hecho que adquiere gran importancia en el aislamiento que sufre Utopía del resto del mundo. Así como es muy difícil creer que exista una isla cuya forma de media luna creciente sea casi perfecta, es también imposible la existencia de una porción de tierra con la forma de un círculo perfecto. Arepa -al igual que la luna llena- es una isla en forma circular, pero su forma perfecta contrasta con el sistema social y político en ella. Dada la desigualdad social, la represión, la violencia y las ambiciones individuales que ponen el interés personal por sobre el del colectivo en la fábula de la novela, en vez de ser una utopía, Arepa es una distopía.

El hecho de que Arepa esté aislada no propicia de ninguna manera la creación de una sociedad ideal; al contrario, dado su aislamiento, Arepa es una especie de prisión de la que sólo los que tienen un barco pueden salir cuando lo desean. El transporte oficial es una embarcación, la Navarra, que no arriba muy a menudo a la isla. El único que tiene otro modo de llegar a ella es Pepe Cussirat, quien aterriza en el primer avión que se vio en Arepa. Por lo tanto, lo que sucede en la isla no repercute en el extranjero ni viceversa; además, es gobernada por un régimen totalitario sin que este hecho sea conocido en el

¹⁰¹ Tomas Moro, Utopía, en Eugenio Imaz, *Utopías del Renacimiento: Utopía, La Ciudad del Sol, Nueva Atlántida*, FCE, México, 1941, p. 75.

exterior. La isla tiene pocas relaciones con otros países, sólo hay cuatro embajadores de Estados Unidos, Francia, Inglaterra y Japón.¹⁰²

El dictador de Arepa intenta controlar de modo total al pueblo arepano. Los arepanos siempre están conscientes del ojo vigilante, pues apenas se atreven a pronunciar una acusación en contra del presidente. Ellos saben que quien se oponga al régimen (o aparente oponerse) y sea descubierto pagará con su vida. Sin embargo, Manuel Belaunzarán no puede conocer todas las acciones de sus gobernados, prueba de ello es que nunca se percata de que algunos conspiran en su contra. Pese a estos desperfectos en el sistema de vigilancia, Belaunzarán se mantiene en el poder, gracias a que controla a los ciudadanos inculcando el miedo y debido a la aparente popularidad de la que goza entre los sectores más empobrecidos de la sociedad arepana.

La mayoría de los espacios en los que se desarrollan las acciones de *Maten al león* no son descritos detalladamente. El narrador alude a los diversos sitios como si fuera un autor dramático que indica los escenarios en los que se llevará a cabo la acción, o bien, al contar la historia del lugar como en el caso del Casino de Arepa y la hacienda de la Quebrada.¹⁰³ Entre los principales sitios mencionados se encuentra la playa, lugar en que aparece el cadáver de Saldaña envuelto en las redes de los pescadores.¹⁰⁴ A la mitad de la historia aparece de nuevo la orilla del mar como escenario de la celebración de la batalla que llevó a la isla a conseguir su independencia de España: la Toma del Fuerte ubicado en el islote del Pedernal. Al final de la novela, el escenario de la acción es otra vez la playa: cuando Cussirat y Pereira se despiden antes de que aquél aborde la Navarra. Además de la playa, donde se desarrollan las escenas anteriores, se describen otros espacios al aire libre

¹⁰² Ver 4.4.2.5 Relación de Arepa con el exterior.

¹⁰³ Cf. Jorge Ibargüengoitia, *Maten al león*, pp. 37 y 154.

¹⁰⁴ Ver 4.4.2.2 Contraste entre miseria y opulencia.

como la ciudad, el Llano de la Ventosa -espacio amplio y plano que sirve como pista de aterrizaje al avión de Cussirat-, la hacienda de la Quebrada, la Rotonda del Trueno y la posterior persecución de los culpables por las calles de Puerto Alegre.

Por otro lado, es pertinente señalar que Arepa es un lugar tropical, por lo que hay algunas referencias al calor propio de aquellos sitios. Por ejemplo, mientras el jefe de la policía, Jiménez, presencia la ejecución de los moderados al amanecer, suda chorros “envuelto en un capote prusiano”.¹⁰⁵ Además, para crear la ilusión de que nos encontramos ante una historia que sucede en una isla caribeña, Ibargüengoitia pone al pueblo arepano a bailar una conga por las calles de Puerto Alegre en un mitin político, a tocar bongós en las celebraciones nacionales y a comer pescado frito en las aglutinaciones de masas.

No obstante lo anterior, la gran mayoría de las acciones suceden en espacios cerrados: en el Palacio Presidencial, en la jefatura de policía, en el salón de Ángela o en el casino de Arepa. En las casas Berriozábal y Cussirat se llevan a cabo las conspiraciones de Ángela y Pepe Cussirat. Durante una cena en la casa de este último, se suscita la primera reunión del grupo de conspiradores y en la casa de aquélla, se ofrece un baile en honor al presidente de Arepa con la intención de asesinarlo. Por su lado, Belaunzarán planea la manera de mantenerse en el poder, negocia con sus contrincantes y con los embajadores en el Palacio Presidencial; además, allí sufre el primer atentado planeado por Cussirat. Los enfrentamientos entre los dos bandos políticos acontecen en espacios como la Cámara de diputados, donde los moderados pierden la posibilidad de oponerse a la propuesta que permite la reelección de Belaunzarán. La cámara es también el lugar en que los moderados luchan constantemente para evitar que se legalice la nacionalización de sus bienes. Por otro lado, el Partido Moderado se reúne en el Casino de Arepa, lugar en el que los moderados

¹⁰⁵ Jorge Ibargüengoitia, *Maten al león*, p. 99.

lamentan fracasos y festejan triunfos. Finalmente, allí ocurre la anhelada muerte del tirano cuando ya parecía imposible. Como podemos ver, la lucha de poder se desarrolla en lugares cerrados. Los personajes conspiran unos contra otros al cubriéndose de la mirada de sus enemigos. Además, quienes conspiran en contra de Belaunzarán se ocultan en lugares cerrados de la mirada iracunda del tirano.

2.2 Los recursos del humor en la configuración del mundo arepano

Como se sabe, el rasgo sobresaliente de la obra de Jorge Ibargüengoitia es el humor. Sin embargo, Ibargüengoitia resentía que sus obras fueran identificadas como simples productos del ingenio de un cuenta-chistes: “Es diferente tener sentido del humor y usarlo al escribir o ver las cosas de manera que causan risa. [...] Yo no me burlo, no me río. Me parecería ridículo hacer un personaje con el único objeto de burlarse de él. En cualquier momento, me interesa presentarlo, presentar un aparato que en la novela tenga relación con la realidad, según yo la veo”.¹⁰⁶ Tanto en el caso de *Maten al león*, como en sus demás ficciones literarias, Ibargüengoitia no escribía simples comedias, sino su versión crítica de la realidad mexicana permeada por el humor y la ironía. Como el humorista de Portilla, Ibargüengoitia se ríe de la adversidad o el sufrimiento humano. Como diría Sergio Pitol, la risa en Ibargüengoitia se convierte en un “bálsamo liberador”. Pitol agrega: “sabe el autor que la risa crea una sensación de liberación. La lección de Ibargüengoitia implica la posibilidad de reírnos de nuestras calamidades, no por mero masoquismo sino como medio de liberación; la risa nos desliga del poder y termina por desprestigiarlo”.¹⁰⁷

En general, la obra de Ibargüengoitia contiene la conciencia irónica del humorista, del que habla Víctor Bravo, que pone en juego su propia versión de la realidad al

¹⁰⁶ Entrevista a Jorge Ibargüengoitia, titulada: *¡Yo no soy humorista!* Hecha por Margarita García Flores en *Cartas marcadas*, UNAM, México, 1979, p. 190.

¹⁰⁷ Sergio Pitol, “Jorge Ibargüengoitia”, en Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega (coord.), *Op. cit.*, p. XXII.

distanciarse de los acontecimientos narrados. La ironía que se percibe a lo largo de la narración de *Maten al león*, es un recurso que permite cuestionar el orden que impera en la isla arepana, ya que el autor implícito genera desconfianza en el lector en lo que atañe a las afirmaciones de quien narra o de los personajes, poniendo de manifiesto sus contradicciones.

Como se verá en los dos siguientes capítulos, Ibarzüengoitia abordó los temas históricos recurriendo, no sólo al humor y a la ironía, sino también a la sátira. Para ello conjugó diversos elementos que resultan cómicos, por ejemplo: la repetición, el contraste, la inversión, el absurdo, el efecto bola de nieve, lo grotesco y la transposición (manifiesta en efectos como la degradación y la exageración), así como la ironía y la parodia.

Con respecto a lo grotesco, cabe precisar que es otro recurso que sobresale en la configuración del mundo del texto de *Maten al león*. Parte de la crítica expresada en la novela se debe al rebajamiento provocado por situaciones grotescas que refieren hechos o personajes históricos originalmente solemnes, o que trasladan a los personajes ficticios de un plano elevado a uno bajo. La risa popular, de la que habla Bajtin, que degrada y materializa,¹⁰⁸ está presente como parte del rebajamiento de los personajes y episodios históricos o simplemente como parte de una crítica social. Las imágenes del realismo grotesco aparecen en la novela, por ejemplo, cuando aparece el cadáver del Doctor Saldaña, el narrador dice: “Entre pámpanos moribundos está el cadáver del doctor Saldaña. Los pescadores miran los zapatos de charol, las polainas, el traje de casimir inglés, y los bigotes con algas”.¹⁰⁹ En la primera parte de esta descripción se crea una expectativa de solemnidad que se rompe cuando se degrada la riqueza y lujo de la vestimenta del muerto al

¹⁰⁸ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Op. cit., p.25.

¹⁰⁹ *Ibidem*, pp. 9-10.

contrastarla con su cuerpo rodeado de peces. Además, esta imagen podría parecer una metáfora (convertida en realidad al interior del texto), pues el candidato de la oposición ha caído en las redes del dictador.

Siguiendo con esa intención de degradación, el narrador a menudo describe a los personajes, que participarán en un episodio o capítulo, con contrastes que los rebajan, con frecuencia, de manera grotesca. Por ejemplo, al inicio del capítulo sexto el narrador dice:

Ángela, aporreando el enorme piano Bossendorffer que su marido compró en un remate, el Doctor Malagón, moviendo la melena canosa, medio levantándose de la silla para tocar más alto, desafinado y haciendo florituras en el violín, Pereira, tocando su parte con gran timidez, el viejo Quiroz, fúnebre, a la viola, y Lady Phipps, con el cello entre las piernas abiertas, enseñando los calzones y levantando el mentón fornido, tocan, encarnizadamente, un quinteto del gran Lecumberri. [...]

La pieza acaba en un acorde sublime y desafinado. Los oyentes prorrumpen en aplausos y “bravos”.

--¡Qué concierto! –dice doña Conchita Parmesano. [...]

--Están ustedes a la altura de las mejores orquestas –dice don Casimiro Paletón.¹¹⁰

En esta cita la ironía del narrador se hace evidente gracias a la contradicción entre la descripción de lo mal que toca el quinteto, a pesar de la pasión con que lo hacen, y las sinceras alabanzas de los oyentes. Además, se hace patente la sátira cuando el mismo narrador pone en evidencia la ignorancia musical de la clase alta arepana. Por otro lado, la imagen de Lady Phipps, esposa del embajador inglés, se rebaja cuando esta dama, nombrada lady, olvida los buenos modales al abrir demasiado las piernas mientras toca.

Tras haber echado un vistazo general a los rasgos que caracterizan la configuración del mundo de Arepa, en los siguientes capítulos se retomarán los diversos temas aquí mencionados para ahondar sobre el funcionamiento de la ironía, la sátira, lo grotesco y lo cómico en la novela.

¹¹⁰ Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, p. 42.

3. LA MEMORIA HISTÓRICA DE AREPA EN TANTO MÉXICO IMAGINARIO

3.1 La crítica a la historia oficial en los textos de Jorge Ibargüengoitia

Según Ute Seydel,¹¹¹ en la narrativa mexicana del siglo XX hay tres etapas en que los escritores se han dedicado a la revisión crítica de los discursos nacionalistas y las representaciones oficiales de la historia mexicana. La primera sucede entre la década de los treinta y los cincuenta; en esta época los autores centraron su atención en la historia de la Revolución Mexicana, criticando el caudillismo y la traición a los ideales de aquélla. Posteriormente, a principios de los sesenta, aparecen las primeras voces que critican la representación de la historia de México en los manuales escolares. Y, en la tercera fase, muchos escritores participan de la revisión crítica de las representaciones históricas ante la crisis del nacionalismo post revolucionario.

Las obras de ficción histórica escritas por Jorge Ibargüengoitia podrían clasificarse en la segunda de las etapas mencionadas. Aunque Ibargüengoitia incursionó en el cuestionamiento de la historia oficial mexicana escribiendo piezas teatrales de contenido histórico y posteriormente novelas históricas, el revisionismo histórico del escritor guanajuatense no sólo se encuentra en sus ficciones. Ute Seydel destaca la crítica a las representaciones de la historia mexicana que este autor hizo en algunos de sus artículos periodísticos. Para ella, “Jorge Ibargüengoitia es quizás el autor que con mayor detenimiento ha analizado, ya a finales de los sesenta y principios de los setenta, la manera en que los libros de texto gratuitos para la enseñanza de la historia, los monumentos y los retratos representan a los héroes y antihéroes nacionales”.¹¹²

¹¹¹ Cf. Ute Seydel, *Op. cit.*, p. 94.

¹¹² *Idem.*

Respecto a la imagen de los héroes mexicanos, Ibargüengoitia decía:

La historia que nos han enseñado es francamente aburridísima. Está poblada de figuras monolíticas, que pasan una eternidad diciendo la misma frase: ‘la paz es el respeto al derecho ajeno’, ‘vamos a matar gachupines’, ‘¿crees tú acaso, que estoy en un lecho de rosas?’, etcétera. Los héroes, en el momento de ser aprobados oficialmente como tales, se convierten en hombres modelo, adoptan una trayectoria que los lleva derecho al paredón, y adquieren un rasgo físico que hace inconfundible su figura: una calva, una levita, un paliacate, bigotes y sombrero ancho, un brazo de menos. Ya está el héroe, listo para subirse en el pedestal.¹¹³

Además, Ibargüengoitia pone de manifiesto que el mantenimiento de la memoria manipulada en la enseñanza de la historia de México se debía a una necesidad de legitimación política, pues decía: “si la Historia de México que se enseña es aburrida, no es por culpa de los acontecimientos, que son variados y muy interesantes, sino porque a los que la confeccionaron no les interesaba tanto presentar el pasado como justificar el presente”.¹¹⁴ A partir de esta crítica a la historia oficial, el autor reconstruye en sus obras una realidad en la cual los íconos históricos se derrumban. Como diría Sergio Pitól, Ibargüengoitia “convierte a los próceres en personajes chuscos, cualquiera puede vejarlos, escarnecerlos, reírse de ellos”.¹¹⁵

Cuatro son las obras de ficción de este autor que tratan directamente temas relacionados con la historia de México:

La conspiración vendida fue su primer drama histórico. Según Carlos Martínez Assad,¹¹⁶ Ibargüengoitia escribió esta obra por encargo de Salvador Novo en 1959, con la promesa de que sería representada durante los festejos del medio siglo de la Revolución Mexicana y los ciento cincuenta años del inicio de la guerra de Independencia. Al escribir este drama, Ibargüengoitia se dedica por primera vez a la investigación que le conduce a la creación de una obra histórica. Aunque no tenía la agudeza que caracterizaría sus obras

¹¹³ Jorge Ibargüengoitia, “Nuevas lecciones de historia. Revitalización de los héroes”, en *Instrucciones para vivir en México*, Joaquín Mortiz, México, 1990, p. 34.

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ Sergio Pitól, “Jorge Ibargüengoitia”, en Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega, *Op. cit.*, pp. XXI-XXII.

¹¹⁶ Cf. Carlos Martínez Assad, “El revisionismo histórico por medio de la novela”, en *Ibidem*, p. 231.

posteriores, pone en tela de juicio la versión oficial del inicio de la guerra de Independencia y da vida al episodio del descubrimiento de la conspiración de Querétaro en 1810. Finalmente la obra no se representó en 1960, pero obtuvo el Premio de Teatro Ciudad de México en ese año.

En *El atentado* (1962) y en *Los relámpagos de agosto* (1963), Ibarguengoitia hace una crítica al último periodo de la Revolución Mexicana y su proceso de institucionalización entre 1928 y 1929, a la solemnidad con que la historia oficial había mostrado a sus protagonistas y también a los procedimientos de la política mexicana de aquel periodo. Estas obras transgreden el discurso oficial revolucionario a través de la degradación paródica de los héroes y hechos históricos.

Como se ha dicho, el drama histórico *El atentado* fue vetado porque, ante los ojos del gobierno mexicano, trataba con poco respeto a algunas figuras históricas como Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, fundadores del régimen político post revolucionario. Así, esta obra agredía directamente al discurso histórico que sustentaba al sistema gobernante.

Por otro lado, conviene recordar que la rebelión escobarista, ocurrida en 1929, es satirizada en *Los relámpagos de agosto*, debido a que esta revuelta perseguía abierta y únicamente el poder político. Las memorias de un general desterrado debido a aquel levantamiento¹¹⁷ se parodian y nutren la información histórica de la primera novela de Ibarguengoitia. Así, ésta se convierte también en una versión diferente de la historia oficial, puesto que no sólo critica a los caudillos protagonistas de la Revolución, sino también a la enorme cantidad de generales desempleados tras el fin de la guerra que se creían merecedores del poder.

¹¹⁷ Juan Gualberto Amaya, *Los gobiernos de Obregón, Calles y regímenes peles derivados del callismo*, Edición del autor, México, 1947.

En la última novela de Ibarguengoitia, *Los pasos de López* (1982), se cuenta cómo el descubrimiento de la conspiración de Querétaro, provocó que un grupo de criollos iniciaran de la guerra de Independencia de México. La fábula de la novela se centra en la desmitificación de la participación de Miguel Hidalgo y Costilla en el levantamiento de 1810. El protagonista de la novela, el cura Pericón, inspirado en Hidalgo, es párroco de un pequeño pueblo y se dedica a conspirar contra el gobierno virreinal en las tertulias de la Corregidora. En *Los pasos de López*, Ibarguengoitia no sólo humaniza la imagen de Miguel Hidalgo sino también a las demás figuras históricas que participaron en aquel acontecimiento, mostrándolas como un grupo de soñadores sin idea de cómo comenzar un movimiento armado, ni a dónde los llevará éste. Al igual que en las dos obras anteriores, esta novela cuestiona el discurso de la historia oficial mexicana que había puesto en un pedestal a Hidalgo.

En el ambiente nacionalista de 1960, el gobierno mexicano pretendía mantener vivas las imágenes de bronce de la historia mexicana cuando estaban decayendo desgastadas ante el abuso desde el poder. En medio de este ambiente, Ibarguengoitia se valió de la ironía para deconstruir los discursos de la historia oficial y reinterpretar los episodios y la actuación de los personajes históricos. Inmerso en este cuestionamiento escribió su segunda novela.

Como se ha dicho, aunque *Maten al león* no ha sido considerada tradicionalmente como una novela histórica, bajo el tema de la dictadura arepana subyacen alusiones a la historia de México. La segunda novela de Ibarguengoitia es multifacética y, como mostrará el análisis, ostenta muchos rasgos de la sátira menipea. Por ejemplo, juega con diversos

discursos y géneros literarios.¹¹⁸ Además, la novela de Ibarguengoitia, como la menipea que describe Fuentes,¹¹⁹ se libera de toda limitación historiográfica e inserta alusiones históricas de diferentes épocas valiéndose de la ficción y la fantasía que permiten someter verdades incuestionables a la crítica. Por lo anterior, en el texto no se reconocen los episodios históricos aludidos directamente, pues la obra tampoco responde a la intención de abordar un momento específico de la historia. En esta novela, el autor aborda una serie de episodios e imaginarios de la historia mexicana convertidos en hechos ficticios de la historia arepana, como veremos a continuación.

3.2 EPISODIOS DE LA HISTORIA DE MÉXICO EN AREPA

3.2.1 La Independencia de México

Para Paul Ricoeur el concepto ideología tiene tres diferentes definiciones que se imbrican entre sí. En principio -desde la definición que el filósofo francés retoma de Marx-, la ideología es vista como una imagen deformada, una inversión, un disimulo de la vida real. En segundo lugar, esta imagen invertida de la realidad se crea por medio de un discurso público destinado a legitimar la posición en el poder de un grupo de autoridad frente a los gobernados. En último lugar, la ideología tiene una función de integración de un grupo social que se manifiesta, entre otras cosas, en las ceremonias conmemorativas gracias a las cuales una comunidad reactualiza los acontecimientos que considera fundacionales de su propia identidad. Por este medio, la ideología logra “difundir la convicción de que esos acontecimientos fundadores son constitutivos de la memoria social

¹¹⁸ Ver 4.3.

¹¹⁹ Ver 1.5.

y, a través de ella, de la identidad de la misma comunidad”.¹²⁰ Para Ricoeur, todo grupo se mantiene en pie, adquiere una consistencia y una permanencia, gracias a la imagen estable y perdurable que se da de sí, expresada en el fenómeno ideológico. Este filósofo encuentra dos extremos en las funciones de la ideología: uno positivo en el que, a través de ella, un grupo representa su propia existencia por medio de una idea, una imagen idealizada de sí mismo que fortalece su identidad; y otra negativa, ya que la ideología puede tener la función de manipulación y control utilitario.

Como vimos en el primer capítulo, la imagen que ha dado la historia oficial de los eventos históricos se ha incorporado a la memoria colectiva a través de la enseñanza de la historia y de la celebración de hechos fundacionales. Así, ambos contribuyen a la propagación de la ideología dominante en México durante el siglo XX. Como ya mencionamos, Jorge Ibarguengoitia critica la representación ideológica política que influye en la forma en que se celebran las fiestas patrias. Por ejemplo, la conmemoración de la Independencia de México es satirizada en una fiesta nacional arepana.

Arepa fue una colonia española en América. Como muchos otros países americanos, la lucha por la independencia arepana sucedió en el siglo XIX. La guerra arepana comenzó en 1810, como en el caso de México, pero terminó 88 años más tarde. La consumación de la independencia de Arepa se escucha durante toda la narración de la novela como un eco de la heroicidad del pasado. Belaunzarán, el único sobreviviente de las Guerras de Independencia, es un héroe de bronce vivo que se ha encargado de evitar que el pueblo arepano olvide que gracias a él es “libre”. Cada año se conmemora la Toma del Fuerte del Pedernal -hecho que dio término a la larguísima lucha por la independencia de Arepa- con

¹²⁰ Paul Ricoeur, “Ideología y utopía: dos expresiones del imaginario social”, en *Del texto a la acción*, *Op. cit.*, p. 355.

la recreación de la misma protagonizada por el presidente arepano que escenifica su hazaña de hace más de 25 años:

Cada año, el veinticuatro de mayo, los negros de la Humareda y los indios del Paso de Cabras, se juntan en la playa, bailan durante seis horas al son del bongó ante el Cuerpo Diplomático, los funcionarios y la chusma porteña; a las seis llega Belaunzarán a caballo, vestido de brigadier. Se quita la ropa, se queda en calzones, se pone un machete entre los dientes y repite la hazaña de nadar hasta el Pedernal, en donde lo esperan, con música, la Banda de Artillería y una señorita, disfrazada de Patria, que lo corona de laurel.¹²¹

La representación de la Toma del Pedernal, en una fiesta nacional que conmemora la consumación de la independencia arepana, parece una divertida sátira de las celebraciones nacionales mexicanas, específicamente del llamado Grito de Dolores. Este último se conmemora cada año con la representación del mismo por parte del presidente mexicano en turno, quien, frente al pueblo, toca la campana de Dolores y da el grito de “independencia y libertad” desde el balcón del Palacio Nacional. La Toma del Pedernal es una versión exagerada de esta festividad mexicana. En México se conmemora el inicio de la Independencia con el Grito de Dolores entonado por el propio Presidente de la República, así como en Arepa se conmemora el fin de su larguísima lucha de independencia con la recreación de aquella batalla representada por el propio Presidente de Arepa, quien, a diferencia de los presidentes mexicanos, fuera su protagonista. Durante la representación la figura del héroe arepano se degrada: primero, Belaunzarán toma un rango militar menor, el de brigadier; luego, se desnuda frente a los espectadores y se echa a nadar¹²² hacia el islote que alberga el Fuerte, seguido por un grotesco montón de borrachos.

¹²¹ Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, p. 70.

¹²² Este episodio también podría hacer referencia a la sorprendente participación de Mao Tse-tung en un evento de natación en China. En mayo de 1956, Mao nadó más de trece kilómetros en el río Yang-tse demostrando su buena salud a los 76 años de edad. www.magicasruinas.com.ar/revistero/internacional/mao-nadando-rio.htm.

Como se puede ver, Iburgüengoitia satiriza las celebraciones nacionales mexicanas al narrar las arepanas de manera grotesca e hiperbólica.

Amalia López Reyes describe del siguiente modo el Grito de Dolores: a las cinco de la mañana del 16 de septiembre de 1810, Hidalgo, tras llamar al pueblo a misa, “arengó a los asistentes exclamando: Viva la virgen de Guadalupe!, ¡Viva Fernando VII! Y ¡Muera el mal gobierno!”.¹²³ Estos acontecimientos quedaron encapsulados en un mito que la historiografía oficial mexicana divulga como el inicio hacia un México independiente después de trescientos años de ser colonia española. Sin embargo, tuvieron que pasar once años antes de que se consumara la Independencia en 1821. A este mito fundacional mexicano se alude al narrar el mito fundacional de la República Arepana: la Toma del Pedernal que también incluye su grito característico. Dicho evento es descrito así:

A los once meses de sitio (relativo porque los españoles viajaban todas las tardes a la tierra firme con el objeto de abastecerse de víveres), Belaunzarán, el más joven de los caudillos insurgentes, decidió dar un golpe que había de acabar, para siempre, con la dominación española de Arepa. Juntó en la playa a los negros de la Humareda y a los guarupas del Paso de Cabras, y cuando oscureció y la marea estuvo más baja, se despojó de su vistoso uniforme de general brigadier, y en cueros, con sólo un machete en la mano, se metió en el agua hasta la cintura, se volvió a los negros y a los guarupas, que lo miraban sin entender qué tramaba, y alzando el machete, gritó:

-¡Voy por la gloria! ¡El que quiera, que me siga!

Dicho esto se puso el machete entre los dientes, y empezó a nadar en dirección al islote. Mil hombres lo siguieron, nadando encuerados, mordiendo machetes. Muchos se ahogaron, pero muchos también, salvaron los cien metros que tiene de ancho el canal que separa al islote de la tierra firme, y cayeron como un rayo sobre los ciento cuarenta y tres españoles, que estaban desapercibidos haciendo una fiesta en honor a María Auxiliadora, y la memoria del prodigioso triunfo de las naves españolas en Lepanto. Era el veinticuatro de mayo. No quedó uno con vida.¹²⁴

Este episodio narra con ironía la contradicción entre la relativa facilidad con que se podía vencer a los españoles y la exaltación de supuesta heroicidad de quienes lo consiguieron. Por ejemplo, el sitio del Pedernal realmente no era tal y se alargó por

¹²³ Amalia López Reyes, José Manuel Lozano Fuentes, *Historia general de México*, CECSA, 1986, 10ª reimpr. México, 1995, p. 188.

¹²⁴ Jorge Iburgüengoitia, *Maten al león*, p. 70.

tolerancia de las tropas insurgentes que permitían a los “sitiados” abastecerse a diario. Otro ejemplo aparece en la siguiente frase: “Mil hombres lo siguieron, nadando encuerados, mordiendo machetes. Muchos se ahogaron, pero muchos también, salvaron los cien metros que tiene de ancho el canal que separa al islote de la tierra firme”.¹²⁵ Aquí, el supuesto acontecimiento heroico se devalúa puesto que sólo había cien metros entre la playa y el islote. La ironía se pone de manifiesto en la contradicción entre los ahogados y lo corta de la distancia que tenían que cruzar. Además, la referencia a los ahogados resulta cómica, pues es absurdo que alguien que no sabe nadar se lance al mar sin más. Finalmente, la toma del Pedernal pierde todo su mérito heroico cuando sabemos que los atacantes, que eran casi mil hombres, llegaron a asesinar a sólo ciento cuarenta y tres españoles que no opusieron mucha resistencia.

El Fuerte del Pedernal se construyó en un islote en el siglo XIX. Tenía como objetivo defender Puerto Alegre de los corsarios; sin embargo, irónicamente, “nunca sirvió de nada porque los corsarios nunca llegaron a Santa Cruz de Arepa”.¹²⁶ El Fuerte del Pedernal es una construcción parecida a la que albergó a los españoles cuando las tropas de Miguel Hidalgo invadieron Guanajuato en septiembre de 1810. Tanto la Alhóndiga de Granaditas como el Fuerte son un par de edificaciones monumentales construidas con un fin que no se cumplió cabalmente: una no sirvió nunca como defensa contra los corsarios, ya que éstos no llegaron, y la otra sólo funcionó como granero durante algunos meses, pues después de que se terminara su construcción se convirtió en el albergue de los españoles que se refugiaron de las desorganizadas y numerosas tropas de Miguel Hidalgo. Ambas edificaciones albergan a un grupo de españoles de la región; en ambos casos el edificio es

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ *Ibidem*, p. 69.

tomado con violencia y en ambos casos aparece un héroe providencial que propicia el ingreso de las tropas sobre el Fuerte: Belaunzarán y el Pípila.¹²⁷

Como menciona Juan Carlos Fuentes, este episodio también hace referencia a la participación de Guadalupe Victoria en la toma de Oaxaca el 25 de noviembre de 1812: “Según la historia oficial, con el fin de impulsar a sus hombres a cruzar el foso que protegía a Oaxaca, Guadalupe Victoria lanzó su espada al lado opuesto de donde se encontraban y al grito ‘Va mi espada en prenda. Voy por ella’ logró infundir ánimos a sus soldados para que la captura de la ciudad fuera un gran triunfo de las tropas independentistas”.¹²⁸

La Toma del Fuerte del Pedernal también nos recuerda un episodio de los últimos momentos de la lucha de Independencia en 1821, cuando los últimos integrantes del Ejército Realista de la Corona Española se resguardaron en el castillo de San Juan de Ulúa, en Veracruz, al mando del mariscal José Dávila -jefe directo de Santa Anna cuando éste pertenecía al ejército español- quien al ver perdida la guerra decidió rendirse a cualquier oficial del Ejército Trigarante excepto a Santa Anna, quien lo traicionara para unirse al ejército de los independentistas.¹²⁹

Por otro lado, el apellido del caudillo de Arepa corresponde a un personaje guanajuatense, célebre en la toma de la ciudad de Guanajuato: el padre Belaunzarán. José María, fraile del convento de padres dieguinos de Guanajuato, fue acusado de haber predicado a favor de la causa insurgente cuando Hidalgo ocupó la ciudad. El 18 de noviembre de 1810, el padre Belaunzarán participó en la procesión que hicieran los

¹²⁷ Según la leyenda, el Pípila encendió la puerta de la Alhóndiga, cubriéndose de las balas de los francotiradores con una loza de cantera, permitiendo así, la libre entrada de los Insurgentes a su interior.

¹²⁸ Juan Carlos Fuentes, *El humor y lo cómico, un ejemplo Jorge Ibarguengoitia*, *Op. cit.*, p. 239.

¹²⁹ Cf. José Manuel Villalpando, *Antonio López de Santa Anna*, Editorial Planeta, México, 2002.

insurgentes en acción de gracias por la toma de Guanajuato, por lo que fue detenido por Calleja, pero puesto en libertad poco tiempo después.¹³⁰

En *Maten al león* existe otro paralelismo que se refiere a la historia de la Independencia de México: las conspiraciones para matar a Belaunzarán tendrán su gestación en el salón de música de Ángela Berriozábal. Dichas conspiraciones parecen estar inspiradas en las tertulias literarias que realizaron los corregidores de Querétaro, Miguel Domínguez y su esposa Josefa Ortiz, al lado de otros criollos como los hermanos Epigmenio y Emeterio González, los militares Aldama, Allende y clérigos como Miguel Hidalgo. Dichos contertulios planeaban realizar una revolución militar y civil contra el gobierno virreinal. Al ser descubierta la conspiración, el 15 de septiembre de 1810 tras la aprehensión de los hermanos González, se precipitó el levantamiento en el pueblo de Dolores gracias al oportuno aviso que la corregidora envió a Hidalgo con Juan Aldama.¹³¹ A diferencia de la Conspiración de Querétaro, que cumple con su objetivo al desatar el movimiento de independencia que más tarde terminará con el dominio español en México, los proyectos para matar al dictador, ideados en la casa Berriozábal, siempre resultan fallidos. He aquí uno de los rasgos cómicos de la novela: la persecución de un fin sumamente deseado por los protagonistas, pero nunca alcanzado por los mismos. Todos los intentos por matar al león terminan en nada.

¹³⁰ Cf. José María Miquel i Verges, *Diccionario de insurgentes*, Porrúa, México, 1969, p. 73. “Después de esto, quedó encargado de la parroquia de Guanajuato hasta 1831, en que fue asignado obispo de Linares. También se dedicó a escribir, inclusive sobre materia política, y dejó numerosos escritos sin publicar, entre ellos algunos poemas”. Citado de acuerdo con Irma Isabel Fernández Arias (selec. y notas), *José Joaquín Fernández de Lizardi, Obras XII-folletos*, UNAM, México, p. 236, nota 5.

¹³¹ Juan de la Torre y Ernesto Villar, “La conspiración de Querétaro y la rebelión de Hidalgo” en *La Independencia de México*, FCE-Mapfre, México, 1992.

3.2.2 Santa Anna y Belaunzarán

La figura de Antonio López de Santa Anna (1794-1876) deja una huella profunda en la configuración del dictador arepano. Santa Anna, caudillo y político mexicano del siglo XIX, se convirtió en un villano¹³² de la historia oficial a pesar de que luchó por la soberanía del país varias veces. Sin embargo, durante su gobierno se perdió gran parte del territorio nacional de lo que se le responsabilizó, por lo que fue calificado de traidor a la patria. Además, su personalidad acomodaticia y megalómana, su falta de ideales y ansia de gloria lo llevaron a convertirse en un presidente autoritario en varias ocasiones.¹³³ Tras la última ocasión en que fue presidente, entre 1852 y 1855, se marchó al exilio y, al volver a México, murió en el olvido y en el desprecio de los mexicanos que alguna vez lo aclamaron.

Por su parte, Belaunzarán aparece degradado por el retrato que el narrador hace de él, en el que pasa de ser un héroe arepano a un gobernante viejo, mujeriego y alcohólico: “Presidente de la República, Héroe Niño y guapo que fue, pero avejentado por los años, las preocupaciones del estadista, las mujeres y los litros de coñac Martell consumidos en veinte

¹³² Otros escritores han retomado la figura de Santa Anna para desmitificarla. Por ejemplo, en la novela biográfica *El seductor de la patria*, de Enrique Serna, se rescata la figura de Santa Anna para reconstruir la vida de un hombre que lamenta haberse convertido en el villano mexicano por excelencia. Enrique Serna, *El seductor de la patria*, Joaquín Mortiz, México, 1999.

¹³³ El Héroe de Tampico fue electo presidente de la República en 1832, por primera vez, y ocuparía este puesto en diez ocasiones más y dos periodos cortos con rasgos dictatoriales. Como sucedió en 1837, cuando volvió al poder para convertirse en un dictador: conspiró para desconocer la Constitución, hizo una ceremonia para enterrar su pierna -perdida en la primera invasión francesa- y aumentó los impuestos de manera excesiva. Entonces, el pueblo cansado de su despotismo, se levantó en su contra y lo obligó a renunciar. Dejó el poder y volvió a él en varias ocasiones, la última ocurrió en 1852 por invitación de los conservadores. Durante este último periodo de gobierno, llegó a desterrar a quinientos de sus enemigos políticos, creó un ejército enorme, promulgó una ley que ordenaba que todos los que fueran acusados de conspiración serían fusilados tras un juicio sumario, obligó a los mexicanos a viajar con pasaporte dentro del país, promulgó leyes ridículas sobre las contribuciones, creó una policía secreta con lo que dio auge al espionaje, se hizo llamar Alteza Serenísima y decretó -incitado por una supuesta petición popular- que el presidente continuaría en el poder todo el tiempo que considerara necesario y en caso de fallecer designaría previamente a su sucesor. Finalmente, ante el descontento general con su régimen, la rebelión y plan de Ayutla, se vio obligado a abandonar el poder el 9 de agosto de 1855; mientras el pueblo que alguna vez lo adoró, salía a las calles de la ciudad y amotinado en venganza arrastraba sus efigies. Información tomada de Enrique Krauze, *Siglo de caudillos*, Tus Quets editores, 1ª ed. Col. Andanzas, México, 2002, pp. 128-188 y José Manuel Villalpando, *Antonio López de Santa Anna*, Planeta, 2002.

años de poder”.¹³⁴ Belaunzarán, como Santa Anna, es un gobernante megalómano, ambicioso y voraz, un héroe de la guerra de independencia que por su carisma ha llegado al poder y que tiene una relación amor-odio con el pueblo que gobierna. Lo anterior se pone de manifiesto cuando una multitud de pobres llega al Palacio Presidencial pidiendo la postulación del Mariscal a la presidencia, mientras los ricos planean cómo matarlo. Asimismo, Santa Anna gozó de la simpatía popular en algunas de las ocasiones en que fuera presidente de México, pero su despotismo le granjeó el odio de sus gobernados y provocó dos levantamientos en su contra que lo derrocaron en 1837 y en 1855. Tras el último -la rebelión de Ayutla-, el pueblo que alguna vez lo adorara, salió a las calles de la ciudad de México y amotinado en venganza arrastró sus efigies.

Aparentemente, a Santa Anna no le interesaba tanto mantenerse en el gobierno como ser adorado por el pueblo, lo que podría explicar la intermitencia de sus gobiernos. A diferencia de Santa Anna, Manuel Belaunzarán se mantiene en el poder hasta su muerte. Tal vez Santa Anna también tuvo esta intención, pues durante su último periodo de gobierno decretó que el presidente de la República podría permanecer indefinidamente en el cargo.¹³⁵ Como si estuviera inspirado en este hecho, en la novela Belaunzarán consigue que la presidencia arepana sea vitalicia.¹³⁶

Como se ha dicho, en la configuración del personaje de Belaunzarán hay un rasgo característico de la figura de Santa Anna: la afición por las peleas de gallos.¹³⁷ En la cima

¹³⁴ Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, p. 11.

¹³⁵ Cf. Nota 133.

¹³⁶ Ver 4.4.1.1 Popularidad, corrupción y violencia.

¹³⁷ Según Guillermo Prieto: “Santa Anna era el alma de este emporio del desbarajuste y de la licencia. Era de verlo en la partida [...] Allí presidía Santa Anna [...] conocía al gallo tlacotalpeño y al de San Antonio el Pelón o Tequisquiapam, daba reglas para la pelea de pico y revisaba [...] que estuviesen en orden las navajas de pelea [...] había momentos en que cantor de gallos, músicas, palmadas y desvergüenzas se cruzaban, en que los borrachines con el gallo bajo el brazo acudían al jefe supremo, y éste reía y estaba verdaderamente en sus glorias en semejante concurrencia”. Citado por Enrique Krauze, *Siglo de caudillos*, *Op. cit.*, p. 141-142.

del poder, tras asesinar al doctor Saldaña y asistir hipócritamente a su velorio, Belaunzarán triunfa en las peleas de gallos: “El gallo de Belaunzarán degüella al otro, que se convierte en un chorro de sangre y un montón de plumas [...] Belaunzarán va hasta el lugar donde está su gallo, lo levanta del suelo como si fuera de porcelana, lo aprieta contra el pecho, lo mira con orgullo tierno, le quita la navaja con gran destreza y lo mete en una jaula”.¹³⁸ Después, “magnánimamente”, entrega una cantidad de dinero al gallero perdedor, lo que provoca la euforia de la turba que grita: “¡Viva el Mariscal Belaunzarán!”. Este supuesto gesto de generosidad le granjea el cariño popular, pero no es más que un acto de populismo cínico. Lo anterior se pone de manifiesto cuando el narrador describe el contraste entre el gobernante y el perdedor: “Belaunzarán, con el cuello de celuloide abierto y torcido, sostenido apenas por el botón trasero, la camisa empapada, el rostro encendido, y un gallero pobre, descalzo, remendado, con sombrero de palma”.¹³⁹ A diferencia de ese día de triunfo, tras sobrevivir a un atentado con bombas en la Rotonda del Trueno, Belaunzarán pierde en los gallos como si fuera una consecuencia de los hechos anteriores. “En la pelea de gallos, Belaunzarán tiene mala suerte. Cuando ve su gallo muerto en el ruedo, y que los fajos de billetes se le escapan de las manos y van a parar al otro extremo de la gallera, no puede más y con la cara roja, casi apoplética, se levanta de su barrera, entra en el ruedo, coge el gallo muerto y, de un mordisco en el pescuezo le arranca la cabeza”. Este gesto de furia degrada al prócer, pero enloquece de nuevo el público que ahora grita: “--¡Arriba Belaunzarán!— [...] al ver a su ídolo escupiendo el pescuezo y limpiándose la boca ensangrentada con el dorso de la mano”.¹⁴⁰ La suerte en las peleas de gallos parece estar ligada con la suerte en la vida política: cuando se encuentra en la cima, el Mariscal triunfa en los gallos, y cuando es

¹³⁸ Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, p. 19.

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 167.

atacado, pierde. En ambos pasajes, el dictador arepano aparece como una figura idolatrada por el pueblo al que le brinda el espectáculo que quiere ver. Cabe mencionar que en la segunda cita también se devela el grado de violencia que puede alcanzar el presidente arepano: el mismo hombre que recoge a su gallo triunfador “como si fuera de porcelana”, le arranca la cabeza al gallo perdedor. Mediante los gallos, Belaunzarán representa las imágenes que de sí mismo brinda a Arepa, ya sea la del presidente generoso o la del dictador temido. Así, el dictador arepano se vale del espectáculo y la teatralidad para obtener la admiración y cariño populares.¹⁴¹

El Mariscal es un actor dentro de la comedia que es la historia de Arepa, por ejemplo: la celebración anual de la batalla del Pedernal se convierte en un espectáculo popular en el que Belaunzarán representa al caudillo libertador adorado por las multitudes arepanas. Asimismo, el dictador arepano finge y actúa diversos papeles para mantenerse en el poder: lo mismo es el de asesino de sus oponentes que el supuesto conciliador de ideales políticos. Así, a pesar de ser integrante del Partido Progresista, se adhiere al Partido Moderado para eliminar toda oposición política.¹⁴² Como hiciera Santa Anna, Belaunzarán se acomoda a la ideología partidista que le convenga con tal de continuar en el poder. Para el historiador José Manuel Villalpando, Santa Anna era un “acomodaticio y hábil manipulador de las ambiciones ajenas en beneficio de la suya”.¹⁴³ Aficionado a los juegos

¹⁴¹ Como Belaunzarán, el personaje de Santa Anna, en la novela biográfica que Enrique Serna escribe décadas más tarde, considera que: “los tiranos creen que el poder se conserva a punta de bayoneta. En México no es así: basta con repartir a la masa un puñado de cohetes y unos barriles de pulque”. Enrique Serna, *Op. cit.*, p. 199.

¹⁴² Ver 4.4.1.2 Corrupción y continuismo.

¹⁴³ José Manuel Villalpando, *Op. cit.*, p. 5.

de azar, Santa Anna le apostó a la vida como a los gallos: fue realista, iturbidista, federalista o conservador según lo ameritaba la ocasión.¹⁴⁴

Por su lado, Belaunzarán finge durante toda la fábula ser lo que no es, por ejemplo: tras su pacto con el Partido Moderado, el militar se “disfrazo” de moderado para asistir a la fiesta que en su honor ofrecen los Berriozábal:

Ante el espejo, en su casa de la Chacota, ayudado por su mujer bigotona, y por Sebastián, el negro, Belaunzarán se pone el chaleco a prueba de balas, la camisa, la pechera, el cuello de palomita, la corbata negra, los pantalones, y al ponerse el chaleco del smoking, y tratar de abrochárselo, se da cuenta de que no cierra:

--¡Mierda no cierra!—exclama frustrado.

Doña Gregorita, que se ha alejado unos pasos y lo contempla como a una estatua, aconseja:

--Ponte el uniforme.

Belaunzarán se impacienta.

--¿Cómo demonios quieres que vaya a esta fiesta vestido de militar? ¿No te das cuenta del significado que tiene este smoking? Yo, en la casa de los moderados, vestido de moderado. Quiere decir que de ahora en adelante, no sólo soy el jefe de los progresistas, sino también de los moderados. Se acabaron los partidos, soy el rey de la isla.¹⁴⁵

En esta cita destaca la degradación del prócer cuando se menciona que debido a su panza no cabe en el smoking, una vez más las imágenes grotescas rebajan la figura del dictador. También sobresale el hecho de que el Mariscal, que se sabe rodeado de enemigos, prefiere exponer su vida quitándose la coraza que no interpretar el papel de moderado poniéndose su uniforme militar. Sobre todo, resalta el cinismo de la última frase, pues al usar el smoking el mariscal está declarando su triunfo sobre el único grupo opositor a su régimen.

Así como Belaunzarán se esfuerza por parecer un integrante más del bando enemigo imitando su apariencia, Antonio López de Santa Anna también fue considerado un gran actor. Según Justo Sierra, “Santa Anna tenía un comportamiento histriónico, como extraído

¹⁴⁴ Para Enrique Krauze Santa Anna era “un actor en un país con libretos encontrados. Jugaba a los gallos en un país enviciado con el juego. Apostaba dineros, territorios, ejércitos, en un país que lo esperaba casi todo de la providencia y lo apostaba casi todo a un hombre providencial. Ensayaba papeles en un país que ensayaba proyectos. En un país que era, en sí mismo, un proyecto de nación.” *Siglo de caudillos*, *Op. cit.*, p. 144 y 129.

¹⁴⁵ Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, p. 129.

de una ópera italiana”.¹⁴⁶ Santa Anna “era un hombre excepcional, dotado de un talento natural para representar comedias, un actor sobresaliente, todo un personaje”,¹⁴⁷ dice José Manuel Villalpando en su biografía del 2002 en la que reafirma, en cierto modo, las formas de caracterizar a Santa Anna que se han hecho desde el siglo XIX. Santa Anna no solamente era un gran actor, sino que además era aficionado al teatro, por eso propició el desarrollo del teatro durante su gobierno. Asimismo, su narcisismo se puso de manifiesto en la celebración teatral del entierro de su pierna perdida en la defensa de Veracruz de la primera invasión francesa. Su afición a la teatralidad también se manifestó en aquella ocasión en que un águila se posó en su hombro, como si fuera una elección “divina”, durante un desfile poco antes de que fuera arrojado del poder por última vez. También se cuenta que en los últimos años de su vida, Dolores Tosta, su esposa, tuvo que organizar mascaradas con algunos supuestos solicitantes de audiencia con su marido para hacerle creer al anciano general que la gente aún necesitaba su ayuda, cuando no sólo había caído en el olvido sino que además era objeto del odio popular.

Como se mostró, determinados rasgos del Héroe de Tampico se retomaron en la imagen de Belaunzarán. Sin embargo, el personaje de *Maten al león* no es de ninguna manera una recreación de Santa Anna. Aunque la figura del caudillo mexicano subyace tras la personalidad de Manuel Belaunzarán, el autor implícito no pretende rescatar o reinterpretar las acciones del primero sino construir el prototipo del dictador latinoamericano, odiado y adorado.

¹⁴⁶ “¿Qué traía ese hombre, se preguntaba Justo Sierra, en quien las masas populares [...] se empeñaban en ver como un Mesías? Disimulo, perfidia, astucia, perspicacia, se contestaba a sí mismo, todo al servicio de la vanidad y la ambición; pero había algo más, un comportamiento histriónico, como extraído de una ópera italiana [...] Santa Anna era, ante todo, un comediante, un actor tan plenamente identificado con su papel que siempre parecía sincero.” Citado por Enrique Krauze en *Siglo de caudillos*, *Op. cit.*, pp. 139-140.

¹⁴⁷ José Manuel Villalpando, *Op. cit.*, p. 8.

3.2.3 La entrevista Díaz-Creelman

Otro dictador mexicano que aparece, apenas evocado, en *Maten al león* es el general Porfirio Díaz (1830-1915). Este militar liberal de origen oaxaqueño fue varias veces presidente de la República a partir de 1876. Al final de su largo mandato (treinta años conseguidos por varias reelecciones), Díaz manifestó que el país estaba listo para un gobierno democrático en una entrevista que le realizó el periodista norteamericano James Creelman. A éste le aseguró que se retiraría del gobierno al terminar su mandato en 1910 y que daba su apoyo y bienvenida a la aparición de un partido de oposición. Sin embargo, no había sido sincero, pues no tenía intención alguna de dejar el poder o permitir la existencia de la oposición política. A pesar de lo anterior, aquellas declaraciones abrieron el camino al inicio de la Revolución Mexicana. Poco después se publicó *La sucesión presidencial en 1910* de Francisco I. Madero, quien contendió por la presidencia y perdió ante la última reelección de Díaz, por lo que llamó al levantamiento popular del 20 de noviembre de ese año.¹⁴⁸

En *Maten el león* se hace una sátira de aquella entrevista. Poco antes de que su mandato termine, Belaunzarán concedió una entrevista a un periodista francés llamado Guillermo Ferroso, autor que “ya antes había glorificado a Mussolini” y escribía una serie de artículos sobre los “regímenes progresistas de América Latina”. En la primera afirmación se descubre cínicamente la naturaleza fascista del régimen arepano. En la segunda cita se pone de manifiesto la ironía del narrador, producto del contraste entre esta afirmación y la pobreza arepana.¹⁴⁹ En dicha entrevista, el presidente “hizo una descripción somera de todo lo que su régimen no pensaba emprender [...] y fue descrito por el

¹⁴⁸ Ricardo García Granados, “La entrevista Creelman” en *Historia de México. Desde la restauración de la república en 1867, hasta la caída de Huerta*, Tomo II, Editorial JUS, México, 1956.

¹⁴⁹ Ver 4.4.2.3 Contraste entre miseria y opulencia.

entrevistador, como un hombre fuerte, de mandíbula firme y mirada que parece penetrar ‘el más allá’¹⁵⁰. Esta última afirmación es irónica, pues poco después el dictador será asesinado y en penetrará “el más allá.” La entrevista de Ferroso a Belaunzarán, al final de su periodo de gobierno y en los albores del siguiente, se resume en que las declaraciones hipócritas del dictador trataron sobre “todo lo que su régimen no pensaba emprender”; así como Díaz declarara que permitiría la oposición política y la democracia para después hacer todo lo contrario. Esta ironía sirve para develar una actuación común entre los políticos quienes prometen al pueblo justo lo que no piensan hacer. El contraste con el título de las entrevistas en la novela, *La lumière dans la terre du soleil*, y la realidad miserable de Arepa, enunciada tantas veces por el narrador, provoca risa, puesto que a la isla no ha llegado ni la luz, ni la Ilustración. A la vez que, en este episodio, se evidencia la farsa que ciertos regímenes montan para aparentar democracia y progreso. Además, este título es un pleonasma, pues siempre hay luz cuando hay sol. Por otro lado, cabe mencionar que en el hecho histórico aludido, Díaz dio la entrevista a Creelman ante todo para quedar bien con Estados Unidos, que veía con malos ojos la falta de un sistema democrático en México; lo cual contrasta con la entrevista de Belaunzarán, ya que el periodista francés toma partido por los regímenes autoritarios y fascistas.

3.2.4 Dos magnicidios: Obregón y Belaunzarán

La novela está plagada de alusiones a los sucesos ocurridos alrededor de la muerte de Álvaro Obregón. Lo anterior se debe a la estrecha relación que guarda la novela *Maten al león* con su hipotexto¹⁵¹ (*El atentado*). Para develar las referencias en la novela al evento

¹⁵⁰ Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, p. 185.

¹⁵¹ Según Gerard Genette, la hipertextualidad es toda relación que hay entre un texto B (hipertexto) y un texto anterior A (hipotexto). Sucede cuando el texto A inspira o deriva mediante una transformación el texto B. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Editions du Seuil, Francia, 1982, p. 7-68.

histórico mencionado, primero recordaremos la fábula de la obra de teatro, puesto que en ella el autor retoma y transforma dicho episodio histórico.¹⁵²

En el texto dramático de *El atentado* se cuenta el asesinato de un presidente electo ocurrido en las afueras de la ciudad de México en 1928. La trama inicia cuando está por concluir el periodo presidencial de Vidal Sánchez. El general Ignacio Borges -presidente anterior que ha pasado la mayor parte del cuatrienio dedicándose a la agricultura- vuelve a la ciudad de México por “cuestiones de negocios”. La opinión pública está ansiosa por saber si es verdad que pretende lanzarse de nuevo a la candidatura de la presidencia. Aquél aclara, en una ironía del autor implícito, que la Revolución ha triunfado y por lo tanto su labor en la vida política ha concluido. Borges repite el patrón de comportamiento de Porfirio Díaz, al declarar una cosa y hacer otra, cuando sus seguidores modifican el artículo 83 de la Constitución para permitirle la reelección. Entonces, Borges vuelve triunfante a la ciudad de México y, en calidad de candidato a la presidencia de la República, declara: “no

¹⁵² Álvaro Obregón, caudillo revolucionario, ocupó la presidencia entre 1920 y 1924, gracias a la enorme popularidad que sus triunfos le habían dado entre la opinión pública y al apoyo de otros generales como Adolfo de la Huerta y Plutarco Elías Calles. Al finalizar el cuatrienio, Obregón se inclinó por Calles para ocupar la presidencia y se desató la rebelión delahuertista que culminó con el destierro de Adolfo de la Huerta, quien también aspiraba a la presidencia de la República. El posterior gobierno de Plutarco Elías Calles (1924-1928) tuvo que superar muchos obstáculos como la rebelión cristera, los problemas con los Estados Unidos y la sombra de Obregón. Aunque éste anunció su retiro de la vida política en 1924, para dedicarse a la agricultura en Sonora, solamente se alejó un tiempo y nunca dejó de ejercer su autoridad en momentos críticos. Juan de la Torre y Ernesto Villar coordinadores, *Enciclopedia de Historia de México*, Editorial Salvat, Barcelona, 1978, vol. 11 pp.2477-2536.

En 1926, el manco de Celaya decidió regresar a la Ciudad de México con la intención de gestionar la posibilidad de su regreso a la silla presidencial. En 1927 afirma su candidatura para las elecciones de 1928, una vez que sus simpatizantes han modificado la Constitución para permitirle la reelección. Sus partidarios declararon que *el principio de no reelección limitaba la voluntad del pueblo para escoger un funcionario que antes había dado pruebas de su revolucionarismo*. (Juan de la Torre y Ernesto Villar, *Op. cit.*, pp.2477-2536.) En este contexto, Obregón sufrió varios atentados, hasta que el 17 de julio de 1928, tras ser reelecto, murió asesinado a manos de José de León Toral. La muerte de Obregón es un factor determinante para pasar de “la condición histórica de país de un hombre a la de nación de instituciones y leyes” -dijo Calles en su último informe de gobierno en 1928-, es decir, de un gobierno caudillista a la institucionalización del grupo heredero de la Revolución Mexicana. Cita tomada de Plutarco Elías Calles, *Pensamiento político y social*. Antología (1913-1936), FCE, México, 1988, Prólogo, selección y notas de Carlos Macías, p.241. Información tomada de Carlos Martínez Assad, *La sucesión presidencial en México (1928-1988)*, Grupo editorial Patria, 2ª ed. México, 1992, pp.33-59.

tengo derecho a negarle a la Patria mi cooperación cuando la necesita. Soy un esclavo del deber”.¹⁵³ Una vez eliminados los dos contendientes a la presidencia de la República - Gámez y Gómez-, triunfa el candidato único: Borges. Estos hechos suceden en el contexto de una guerra religiosa. Posteriormente, en los sanitarios de la Cámara de diputados se suscita un atentado mediante la explosión de una bomba; las investigaciones señalan como culpable a Juan Valdivia, un católico fanático, quien al querer volar toda la Cámara en señal de protesta por el conflicto religioso, sólo alcanzó a hacer explotar los excusados. Como consecuencia, Valdivia es condenado al destierro. Posteriormente, su amigo Pepe Pereira es convencido por la abadesa de que el único modo de acabar con el conflicto religioso es la muerte del presidente electo. Entonces, Pepe se dirige a una comida de celebración en honor al general Borges, se acerca a él con el pretexto de mostrarle un dibujo y lo asesina de varios balazos. Vidal Sánchez -el presidente saliente-, temeroso de ser señalado como el autor intelectual del asesinato, hace jurar a Pepe que confesará quiénes fueron sus cómplices y que dejará claro que él está fuera del complot, aunque sea el primer beneficiado. El asesino es juzgado por una corte de borgistas y condenado al paredón. Por su lado, la abadesa, “en consideración a su sexo”, es enviada a las Islas Marías. Finalmente, con Vidal Sánchez en el poder y sin la sombra de Borges, el conflicto religioso llega a su fin. En esta obra dramática, el autor representa y caricaturiza la historia mexicana, sin dejar de conservar cierta fidelidad a los acontecimientos alrededor de la muerte de Obregón.

Parte de la fábula de *El atentado* es aludida en la historia de *Maten al león*, pero en esta novela todo se hiperboliza y se aleja de los acontecimientos ocurridos en la década de

¹⁵³ Jorge Ibarguengoitia, *El atentado*, en Teatro III, Joaquín Mortiz, 1ª ed. México, p. 307.

los veinte en México, por ejemplo: el caudillo que se reelige por segunda vez se convierte en un dictador que se reelige por quinta vez y aspira a la Presidencia Vitalicia.

3.2.4.1 En busca de la reelección

De acuerdo con lo antes mencionado, Manuel Belaunzarán, como Obregón en 1926,¹⁵⁴ hace modificar la Constitución de su país para reelegirse, para lo cual cuenta con la ayuda de sus partidarios en la Cámara de Diputados de Arepa. Los diputados progresistas logran dicha modificación gracias a la ausencia de los diputados de la oposición, quienes en ese momento asistieron al velorio de Saldaña. “Cuando los moderados están llegando a casa del muerto, la Cámara aprueba, en pleno, por siete votos contra cero, la eliminación del párrafo que dice: ‘podrá permanecer en el poder por cuatro periodos como máximo y no podrá reelegirse por quinta vez’”.¹⁵⁵ La frase “por siete votos contra cero” hace énfasis en que la modificación de la ley que no ha sido producto de ningún ejercicio legislativo, sino del cumplimiento de un mandato del dictador. No conforme con lo anterior, después de aceptar la candidatura a la presidencia arepana por quinta vez, Belaunzarán busca el modo de volver a modificar la Constitución para implantar la Presidencia Vitalicia.¹⁵⁶ En ambos pasajes se ve cómo el personaje del hipotexto, Borges, creció para volverse más ambicioso

¹⁵⁴ En 1925 se presenta en el Congreso mexicano la iniciativa de ley para modificar la Constitución en aquellos artículos que impedían el regreso de un presidente al poder (a pesar de que la no reelección había sido la bandera que enarbó el movimiento revolucionario de 1910). Al año siguiente, a nadie se le ocultaban las intenciones del manco de Celaya para volver a la presidencia, ya que pasaba largas temporadas en la Ciudad de México, y en octubre de aquel año se aprueban las reformas a la Constitución para permitir su reelección. Juan Gualberto Amaya relata una crónica de lo ocurrido cuando Obregón visitó la ciudad de México, por primera vez después de su separación del poder, en abril de 1926. Amaya cuenta que el caudillo sonoreense se instaló en el Castillo de Chapultepec, en donde recibió a una multitud de políticos y periodistas ansiosos de saber cuál era el propósito de su visita. “Sobre mi viaje debo decirles que es exclusivamente de negocios”, dijo el general Obregón; con respecto a la política agregó que el artículo 83 de la Constitución no era clara con respecto a si un ex presidente podía o no ser reelecto porque no decía: “no podrá figurar como candidato a la presidencia de México aquél que haya desempeñado el puesto con anterioridad”. Y dejó en claro que volvería a la política si “en el país se presenta alguna crisis política armada [...] entonces cuando las circunstancias determinen el papel que me corresponda desempeñar [...] aportaré, con mi habitual buena voluntad mi modesto contingente en el sitio y forma que mi deber me imponga”. Juan Gualberto Amaya, *Op. cit.*, pp. 96-102 y 101.

¹⁵⁵ Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, p. 22.

¹⁵⁶ Ver 4.4.1.1 Popularidad, corrupción y violencia.

y descarado en la novela; Belaunzarán no sólo aspira a reelegirse sino a ser el “rey de la isla”.

3.2.4.2 Muerte de los contrincantes

Maten al león está situada en 1926, año de elecciones presidenciales en Arepa. Los contendientes por la presidencia de la isla son: Agustín Cardona, por parte del Partido Progresista, y el doctor Saldaña, por parte del Partido Moderado. Como ya se ha mencionado, la novela inicia con el descubrimiento del cadáver del segundo. La policía inicia las averiguaciones acerca del crimen basándose en las pruebas que han sido sembradas en el burdel de Arepa por órdenes del propio presidente de la República. La autoría intelectual de éste se pone de manifiesto cuando la policía inicia las investigaciones:

Jiménez, entre su escritorio y un cuadro que representa a Belaunzarán, vestido de punta en blanco y envuelto en la bandera arepana, le dice a Galvazo, su ayudante y encargado de las investigaciones y los tormentos: --Tenemos que descubrir quien mató al Doctor Saldaña. Galvazo se asombra. Mira a su jefe sin comprender. --¿No fue él? Señala el retrato del Mariscal. Jiménez escabulle la mirada, se mueve incómodo, y finge no haber oído. --El mismo Mariscal acaba de darme la orden, Galvazo.¹⁵⁷

En esta cita destaca, en primer lugar, la contradicción entre la petición de Jiménez y la reacción de Galvazo, y en segundo, la imagen del dictador que nos brinda el narrador. Así, por un lado, se pone de manifiesto que el pueblo arepano está acostumbrado a la violencia de su régimen y que la culpabilidad de Belaunzarán es evidente incluso para los mismos funcionarios del gobierno. Por otro lado, se proporciona una ridícula imagen del tirano. Con la pintura de sí mismo en la oficina de la policía, Belaunzarán parece vigilar y hacerse presente. El dictador construye una imagen heroica de sí mismo y con la presencia de la bandera legitima su posición en el poder. Sin embargo, la imagen descrita resulta ridícula e irónica. En el contexto de la cita, la imagen heroica de Belaunzarán se contradice

¹⁵⁷ Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, p.12.

con la duda que manifiesta Galvazo acerca de la integridad de ese hombre que está envuelto en la bandera como un “niño héroe”.

El contexto histórico que pudo haber inspirado a Ibarguengoitia a iniciar la novela con un asesinato político, se encuentra en los asesinatos de Arnulfo R. Gómez y Francisco Serrano. Ambos generales, candidatos opositores a Obregón en 1926, fueron acusados de encabezar una conjura en contra del gobierno de Calles, aprehendidos y fusilados. Serrano en Huitzilac el 2 de octubre de 1927 y más tarde, el 4 de noviembre, Gómez, cuando estaba de gira política en Veracruz. Este suceso resultó muy conveniente para la reelección de Obregón. A su vez, Manuel Belaunzarán manda asesinar al Dr. Saldaña, candidato a la presidencia de la República Arepana por parte de la oposición. Tanto Álvaro Obregón, en la realidad, como Belaunzarán en la ficción, triunfan en unas elecciones donde no tenían opositores, lo cual desvirtúa toda elección.

3.2.4.3 Atentados

Tras su postulación como candidato presidencial por segunda vez, hubo varios atentados al centro obregonista y al propio general Álvaro Obregón, muchos de los cuales eran llevados a cabo por los católicos, quienes estaban convencidos de que él causó el conflicto religioso que sacudió a México de 1926 a 1929. Entre dichos atentados se encuentran: el ocurrido en los sanitarios de la Cámara de Diputados, cometido por Manuel Trejo en 1926, y el caso más dramático, ocurrido en noviembre de 1927, cuando Luis Segura Vilchis -miembro de la Liga Defensora de la Libertad Religiosa-, atentó contra la vida de Obregón arrojando dos bombas a su auto mientras aquél paseaba por el bosque de Chapultepec. El coche que había arrojado la bomba fue perseguido hasta que, herido uno de los ocupantes, éstos fueron aprehendidos y, días más tarde, fusilados sin juicio.

Ibargüengoitia se inspira en estos atentados para caricaturizar los intentos fallidos por matar a Belaunzarán. En la novela, Ibargüengoitia quiso aprovechar -como declaró en “Memorias de novelas”- una serie de elementos históricos que había dejado fuera en la construcción de la trama de *El atentado*, como: “el intento que hizo el señor Vilchis de arrojar una bomba en el coche en que Obregón iba a los toros, y la trama maravillosa de enterrarle al Presidente Electo un fistol envenenado durante el baile con que se conmemoraba el aniversario de la Batalla de Celaya –esta trama falló porque la presunta víctima no sacó a bailar a la señorita que iba dispuesta a matarlo-”.¹⁵⁸

En el contexto de los atentados sufridos por Obregón durante su campaña política, Juan Gualberto Amaya¹⁵⁹ cuenta, como una mención casi insignificante, que el 23 de mayo de 1926 hubo un atentado con dos bombas a la Cámara de diputados. Amaya menciona que, como autor intelectual de dicho atentado, se llegó a sospechar del mismo presidente de la República: Plutarco Elías Calles. Sin embargo, resulta más verosímil creer que se trataba nuevamente de un atentado por parte de los católicos, pues la Guerra Cristera se encontraba en su momento álgido.¹⁶⁰

Tomado de este modelo, en los capítulos XII y XIII de la novela se narra cómo Cussirat hace el primer intento por matar a Belaunzarán instalando una bomba en el Palacio Presidencial, con lo cual lo único que logra es hacer explotar el excusado del mariscal y que fusilen a los tres diputados moderados que de casualidad se encontraban en la escena del crimen. En este caso, la degradación grotesca de los actos heroicos se presenta desde el momento en que Cussirat decide instalar la bomba en el excusado inglés de Belaunzarán, lo

¹⁵⁸ Jorge Ibargüengoitia, “En primera persona. Memorias de novelas”, Revista *Vuelta*, México, Abril de 1979, p. 33.

¹⁵⁹ En las memorias que nutrieron la documentación de *El atentado* e inspiraron *Los relámpagos de agosto*. Juan Gualberto Amaya, *Op. cit.*

¹⁶⁰ Aquel atentado a la Cámara de Diputados de 1926 también se recrea en *El atentado* en el bombazo que sufrieron los diputados cuando se encontraban haciendo uso de los sanitarios de la Cámara.

que tiene algo de escatológico, hasta que ésta explota sin cumplir su cometido. También se degrada la figura del Héroe Niño que se echa debajo de su escritorio al ver la explosión. El narrador describe la escena:

Belauzarán hace pipí con atención, inclinado hacia delante para que la barriga no le impida la visibilidad, con la barbilla hundida en la papada y la papada aplastada contra el pecho; la mirada fija en la punta del pizarrín. Al terminar se abrocha, y después tira de la cadena, con cierta dificultad. Se extraña al oír en vez del agua que baja, un crujido, un cristal que se rompe, y una efervescencia. Levanta la mirada y la fija en el depósito. En ese momento, como una revelación divina, ve la explosión. ¡Pum! Un fogonazo. El depósito se abre en dos y el agua cae sobre Belaunzarán.

Con las reacciones propias de un militar que ha pasado su vida en campaña, Belaunzarán brinca, es presa del pánico, huye hacia su despacho, y de un clavado se mete debajo del escritorio.¹⁶¹

En esta cita, el narrador rebaja al caudillo al describirlo como un gordo cuya masa corporal le provoca dificultades en el sanitario al momento de vaciar su vejiga y como un cobarde, una vez ocurrida la explosión. La ironía del narrador se presenta cuando dice: “Con las reacciones propias de un militar que ha pasado su vida en campaña” y en seguida contradice esta afirmación con la reacción cobarde del mariscal.

El pintor Luis García Guerrero -en una entrevista realizada por José Argueta Acevedo el 30 de agosto de 1996 para la antología de textos *Ibargüengoitia a contrarreloj*- cuenta: “otro pariente de Jorge fue de los que pusieron una bomba en la Cámara de Diputados en México, para que explotara al jalar la cadena (porque entonces así eran los excusados). Para probarla, el muy imbécil jaló la cadena [...] Es evidente que con esa clase de terroristas no se llegaba a ningún lado”.¹⁶² Si en realidad Ibargüengoitia hubiera estado emparentado con quien atentó contra la Cámara de Diputados en 1926 y con quien atentó contra Obregón en un baile en Celaya al ofrecerle un ramo de flores con las espinas envenenadas -ramo que por supuesto recibió su ayudante, cosa que también menciona

¹⁶¹ Jorge Ibargüengoitia, *Maten al león*, pp. 87-88.

¹⁶² Luis García Guerrero, “Una afinidad de luz, color y sabor”, en Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega (coord.), *Op. cit.*, p. 457.

García Guerrero-, el rencor familiar en contra de Obregón y los gobiernos revolucionarios debió transmitirse hasta el joven Jorge por medio de las conversaciones familiares. Esto explicaría su falta de fe en el triunfo de la Revolución Mexicana y, desde un punto de vista, el cuestionamiento del discurso de la historia oficial, pues la realidad que vivió su familia fue muy diferente dado que se empobreció a raíz de la Revolución.¹⁶³

Con respecto al episodio del atentado que sufriera Obregón durante un baile en Celaya, no he encontrado otra referencia, además de las mencionadas por el propio autor y Luis García Guerrero. Sin embargo, este episodio se mencionará en el presente análisis por considerar que estuvo inspirado en aquel supuesto evento histórico.

Tras pactar una tregua con el dictador, Carlitos Berriozábal se compromete a ofrecer un baile de “presentación en sociedad” al mariscal. Ángela Berriozábal, que odia a Belaunzarán, acepta recibirlo en su casa porque, a su parecer, aquélla será la ocasión perfecta para matarlo. Ella y otros conjurados planean asesinar a Belaunzarán inyectándole una sustancia venenosa durante el baile. La presunta asesina será Pepita Jiménez. Desafortunadamente, el día del baile la aguja pasa de mano en mano y no logra ser utilizada en contra del mariscal cuando es el momento preciso. Como buena comedia de enredos, en este episodio se repite una situación: una y otra vez el posible asesino (ya sea Pepita o Ángela o bien Cussirat) se encuentra frente a su presa, pero desarmado porque la aguja está en otras manos. El encadenamiento de estos eventos da como resultado un efecto cómico parecido al de la bola de nieve, descrito por Bergson como algo que crece y crece y termina inesperadamente.¹⁶⁴ Cussirat se irrita, culpa a Pepita del asesinato fallido y la llama imbécil.

¹⁶³ Ya que durante aquel periodo y los años posteriores la rica familia Ibarzüengoitia Antillón perdió gran parte de sus tierras que se fueron reduciendo con los años hasta que el heredero Jorge Ibarzüengoitia terminó por vender lo poco que les quedaba en la década de 1950.

¹⁶⁴ Ver nota 76.

Ella huye despavorida y desaparece de la fiesta para suicidarse con la aguja envenenada. El resentimiento de la solterona ante el abandono y descuido de Cussirat -que alguna vez fuera su prometido- y el desprecio de éste hacia ella, provocan que el plan de matar al dictador fracase. Así, se da un efecto de inversión, ya que al terminar el baile la que iba a ser la asesina será la muerta. En vez de morir el odiado presidente, muere la triste poetisa debido al desamor de su antiguo amado: “¡Si supieran éstas que [Cussirat] la mató con su indiferencia!”,¹⁶⁵ dice Conchita Parmesano en el funeral. Al final del episodio, el narrador describe el fracaso: al despedirse del mariscal y ante los halagos recibidos, Ángela “olvida, no sólo que arriba hay una muerta, sino que la recepción fue, desde un principio, planeada para quitarle la vida a quien, ileso, está frente a ella dándole las gracias”.¹⁶⁶

Poco después, Paco Ridruejo, Ángela y Pepe Cussirat idearon que el mejor modo de acabar con el presidente arepano sería arrojándole bombas a su automóvil el día que fuera a su tradicional pelea de gallos y pasara por la Rotonda del Trueno. En un efecto cómico que se debe a la repetición de palabras, el narrador describe por qué eligieron ese sitio:

Quando Belaunzarán quiere ir al centro de Puerto Alegre, sale de la Chacota por la Avenida Rebenco, llega a la Rotonda del Trueno, y toma por la Avenida de los Carvajales; si quiere ir a la gallería de San Pablito sale por la Avenida Rebenco, llega a la Rotonda del Trueno, y toma por la Avenida de los Carvajales; si quiere ir a Guarándano, en donde tiene hacienda y amante, sale por la Avenida Rebenco, llega a la Rotonda del Trueno, y toma por la Avenida de los Carvajales. Esto se debe a que por la Chacota no pasa más que una calle, la Avenida Rebenco, que termina en la Rotonda del Trueno, de donde no sale más que otra calle, la Avenida de los Carvajales.¹⁶⁷

Esta cita es cómica por la repetición absurda de las tres posibles vías de salida de la casa del dictador que resultan ser una sola. El nombre de la “Rotonda del Trueno” también resulta cómico, ya que este tipo de monumentos se erigen en honor a un héroe o una

¹⁶⁵ Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, p. 148.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 147.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 158.

persona ilustre, pero en la novela se trivializa el propósito de la Rotonda al dedicarla a un fenómeno natural: el trueno. Además, esto insinúa que, como en las culturas primitivas, en Arepa se dedica un monumento a un fenómeno natural como si fuera una deidad.

Volviendo al atentado, los conjurados fabricaron las bombas e idearon el siguiente plan: Martín Garatuza¹⁶⁸ sería el conductor del automóvil; esperarían a Belaunzarán el martes por la noche en la Rotonda del Trueno; Cussirat arrojaría la bomba al primer auto (el del mariscal) y Ridruejo al segundo (el de los pistoleros); huirían hasta la hacienda de la Quebrada donde Ángela les daría asilo por una noche y al día siguiente partirían, felizmente, en el avión a pedir asilo político en el extranjero. Desafortunadamente, el día del atentado aparecieron no dos, sino tres autos por la Rotonda (en uno de ellos viajaba el primer embajador japonés en Arepa). Aún así, sin averiguar quiénes eran los pasajeros de dichos carros, los asesinos siguieron su plan. Cussirat arrojó la primera bomba que explotó en frente del embajador japonés y lo hizo pedazos: “Horushi Tato tiene tiempo de verla [la bomba], un instante, rebotar frente a él, antes de que lo ciegue el relámpago y se le salgan las tripas”.¹⁶⁹ Ridruejo lanzó la segunda que rebotó en el cofre del carro de los pistoleros y fue a explotar debajo del de Belaunzarán. Pepe Cussirat, al ver que su víctima seguía con vida, se regresó y le dio seis tiros en el pecho, de los cuales ninguno lo mataría porque aquél usaba chaleco antibalas.

En ese momento [...] llega un coche y se detiene a cinco metros de Belaunzarán. Después de un sobresalto, el mariscal se tranquiliza. Ha reconocido, asomado por la ventanilla trasera, al Ingeniero Cussirat [...] --¡Ingeniero ayúdenos! Se queda helado, al ver que Cussirat, en vez de ayudarlo, saca una pistola, apunta hacia su barriga, aprieta las mandíbulas y dispara seis veces. Durante unos segundos, ambos se miran con incredulidad. Belaunzarán, al petimetre disparándole, y Cussirat, al mariscal no caerse.¹⁷⁰

¹⁶⁸ El mayordomo de Pepe Cussirat, Martín Garatuza, es homónimo del personaje que aparece en las novelas históricas *Monja, casada, virgen y mártir* y *Martín Garatuza* de Vicente Riva Palacio. Aunque el personaje de Ibarguengoitia nada tiene que ver con la personalidad del pícaro, la elección de ese nombre podría aludir al activo papel que desempeñó Garatuza en la insurrección de 1621 en la primera novela.

¹⁶⁹ Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, p. 159.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 161.

La acción de Cussirat facilita la labor de los incompetentes guardaespaldas, quienes siguen a “los héroes” y, por una desafortunada coincidencia, chocan con ellos, gracias a lo que los pistoleros logran cumplir parcialmente con su misión matando a Garatuzza e hiriendo a Paco Ridruejo, pero Cussirat logra escapar.

El caso del atentado a Obregón en Chapultepec es trasladado de forma exagerada a la novela. En ésta los victimarios, no sólo fallan en su intento de asesinato y huída, sino que además hacen explotar a un inocente y ven como imposible matar al dictador que se resiste a las balas -así como antes se resistiera a las bombas-. El fracaso de los supuestos héroes se debe a la estupidez al planear y ejecutar el atentado: los personajes se apresuran, se arriesgan y se dejan atrapar. En este caso vemos como los errores de Cussirat y compañía se van multiplicando en un efecto parecido al de la “bola de nieve”, es decir, un error lleva al otro y al otro en una reacción en cadena. La tensión provocada por la narración de este episodio, lleno de acción, violencia y torpezas, termina en nada, pues el dictador sigue con vida. Así, uno de los rasgos cómicos de esta violenta escena aparece en el fracaso.

3.2.4.4 Las conspiraciones

Entre los temas que aborda *El atentado*, hipotexto de *Maten al león*, está el conflicto religioso que desató la Guerra Cristera (1926-1929). Este tema subyace al de la obra dramática, ya que explica de algún modo la muerte de Obregón. Los supuestos móviles del asesino, José de León Toral, fueron religiosos, pues los católicos creían que Obregón era el culpable del conflicto religioso y que el único modo de solucionarlo era asesinándolo. Toral, católico perteneciente a la Liga Defensora de la Libertad Religiosa, participaba en un grupo liderado por una abadesa, Concepción Acevedo de Llata (la madre Conchita), a quien había oído decir que la causa católica triunfaría si mataban a Obregón y a Calles. Tras el

asesinato, Toral fue condenado a sufrir la pena capital y la madre Conchita a veinte años de prisión. De algún modo la conspiración antecedió la muerte del “manco de Celaya”; aunque como resultado de las investigaciones sólo se haya culpado del magnicidio a Toral y a la madre Conchita, siempre existieron rumores que afirmaban que el mismo Morones, líder de la CROM y mano derecha de Calles, asistía a las reuniones donde se planeaba la muerte de Obregón.¹⁷¹

El tema de la conspiración no sólo aparece en *Maten al león*, al contrario es recurrente en las obras de Ibarguengoitia.¹⁷² En *Maten al león*, la idealista Ángela y el vanidoso Cussirat piensan que el único modo de acabar con Belaunzarán es asesinandolo por lo que reúnen un grupo de conjurados para forjar un plan. El plan de asesinar al mariscal durante el baile está condenado al fracaso desde que Ángela decide reunir un grupo de amigos e invitarlos a una conspiración para planear un asesinato como si fuera una reunión social. Después, ella misma llega al grado de pensar que alguno de los conjurados se ofendería si no lo invitaban a la segunda reunión donde planean arrojar las bombas, mientras aquéllos hubieran querido nunca verse involucrados en el asunto.¹⁷³

¹⁷¹ Cabe mencionar que Plutarco Elías Calles -como Agustín Cardona en *Maten al león*- ocupa el lugar del caudillo asesinado. Por esta razón, después de la muerte del líder, los obregonistas se organizaron y acusaron al primero de ser el causante remoto del asesinato, con el fin de arrebatarle el poder. Pero Calles puso de manifiesto sus dotes de gran estadista, al resolver astutamente los problemas que se le impusieron a raíz de la muerte de Obregón. Colocó a un político no obregonista, pero apoyado por los obregonistas, en la presidencia interina: Emilio Portes Gil. Así retrasó más de seis meses la reacción violenta de aquéllos, quienes se levantaron en armas en marzo de 1929, en la rebelión escobarista.

¹⁷² El tema de la conspiración es constante en la obra de Ibarguengoitia, en *La conspiración vendida* y *Los pasos de López* reaparece la Conspiración de Querétaro. En *El atentado*, durante el interrogatorio y juicio a Pepe Pereyra (por asesinar al general Borges) se insiste en que el asesinato es producto de una conspiración realizada en casa de una abadesa. En *Los relámpagos de agosto* los compañeros de José Guadalupe Arroyo conspiran constantemente contra el gobierno de Vidal Sánchez. En otras novelas y obras de teatro, cuyo tema no es político ni histórico, los personajes conspiran unos contra otros y el resultado de esas conspiraciones siempre es chusco, fallido o inesperado para los conspiradores.

¹⁷³ Ver 4.4.3.2.2 Ángela Berriozábal.

3.2.4.5 Caudillos Asesinados

Tras enterarse de su triunfo, Obregón llegó a la ciudad de México, procedente de Sonora, el 15 de julio de 1928. Inmediatamente se trasladó al centro obregonista, mientras lo seguía un hombre con una pistola. José de León Toral afirmó haberlo seguido desde entonces, y, de nuevo, dos días después en un coche de alquiler hasta la Bombilla, en donde lo acribilló de seis balazos mientras aquél contemplaba una caricatura que hiciera el mismo asesino. Toral fue detenido y meses después, fusilado.

En la novela la figura del asesino de Obregón es representada en el personaje Salvador Pereira, quien, al igual que aquél, es un joven dibujante que tiene problemas con su mujer y mata al presidente reelecto a tiros en una comida de celebración. A diferencia de Toral, Pereira toca el violín y no es un fanático católico.

Salvador Pereira toma la decisión de terminar la misión empezada por su admirado Cussirat. Así, persigue a su víctima y lo mata a tiros en un banquete ofrecido por los moderados para celebrar su triunfo:

Quando Belaunzarán estaba a mitad de la pechuga, se le ocurrió pedir:

-Que me toquen "Estrellita".

Quiso el destino que Quiroz, el primer violín, no la supiera. Pereira, previo permiso del director, pasó al frente de la orquesta, a tocar el primer solo de su vida, que había de ser también el último. Dicen que nunca tocó tan bien. Tocó con tanto sentimiento, que al presidente se le salieron las lágrimas. Tanto le gustó la pieza, que al terminar ésta, metió la mano en la bolsa del chaleco, sacó un billete de veinte pesos y le hizo al ejecutante seña de que se acercara.

Pereira, con el violín y el arco en la izquierda, llega junto a Belaunzarán, recibe, haciendo una venia y con dos dedos de la izquierda, el billete, al tiempo que pone la derecha en el pecho, saca la pistola, la coloca, casi verticalmente, sobre la cabeza de Belaunzarán, y cuidadosamente, como quien exprime un gotero y cuenta las gotas que salen, dispara los seis tiros que tiene adentro en el señor que acaba de darle la propina.

Belaunzarán se fue de bruces sobre su plato, y manchó el mantel.¹⁷⁴

En esta cita destacan dos cosas: por un lado la relativa fidelidad a los relatos que cuentan cómo Toral se acercó a Obregón cuando éste comía, le hizo una caricatura y lo

¹⁷⁴ Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, pp. 186-187.

asesinó a balazos mientras su víctima veía el producto de su trabajo; y por otro lado, la crudeza con que se narra el evento con que culmina la novela. Sorprende que el pusilánime de Pereira tenga la frialdad de matar al “señor que acaba de darle la propina”.

Pereira no había participado en las conjuras sino hasta el final, pues los “héroes” lo consideran poco útil e inteligente. En una ocasión Cussirat lo interroga sobre su postura política: “¿Qué opina usted de la situación política? Pereira lo mira extrañado. – Nada, Ingeniero [...] --Este hombre es un imbécil”,¹⁷⁵ concluye Cussirat desilusionado con el interrogatorio. A pesar de lo anterior, Pereira se transforma en un hombre decidido, firme e incluso en un buen ejecutante.¹⁷⁶

Belaunzarán, como Obregón, es asesinado en una comida en su honor, cena en la ficción, por un oscuro personaje que se cuelga a la celebración. José de León Toral, asesino de Álvaro Obregón, aparece recreado en la figura de Pepe Pereira en *El atentado* y en la novela se desdobra en Pepe Cussirat y Salvador Pereira.¹⁷⁷ Éste, como su nombre lo indica, salva a los héroes arepanos logrando su cometido: matar al tirano. Pereira se convierte en un héroe mártir tras morir fusilado, pues la gente hace postal una foto que le toman frente al paredón.

Es pertinente señalar que en el mundo del texto de *Maten al león*, la mimesis I o prefiguración del relato no sólo se encuentra en los sucesos históricos aludidos y su representación en la historia oficial, sino en la imagen que el colectivo tiene de los mismos. Cabe aclarar que las referencias históricas que aparecen en *Maten al león* son de diferentes tipos. Por un lado, parece ser que todas las alusiones a sucesos entorno a la Independencia

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 118-119.

¹⁷⁶ Ver 4.4.3.2.1 Salvador Pereira.

¹⁷⁷ Según Aideé Rocío Sánchez González, *Op. cit.*, pp. 115-116.

de México, las referencias a la figura de Santa Anna y a la entrevista de Díaz están tomadas de las representaciones de la historia oficial que han quedado en el imaginario colectivo o de conocimientos decantados en la memoria del escritor (que era un gran lector de textos históricos). Por otro lado, las referencias a los atentados y muerte de Obregón, están tomadas de *El atentado* por lo que la novela establece un diálogo, aunque remoto, con otros textos, pues se sabe que Ibarguengoitia leyó varios libros sobre el tema además de algunas memorias de generales revolucionarios (como las memorias de Juan Gualberto Amaya).

Así, el autor configura el relato retomando la fábula de su obra de teatro y el imaginario colectivo al insertar los más significativos eventos de la historia mexicana en la historia de una nación imaginaria. Finalmente, al refigurar el relato, el lector familiarizado con la historia mexicana se topa con dichas referencias históricas y reconoce algunos rasgos de la historia y sociedad mexicanas en el mundo Arepa.

4. DE LA “DEMOCRATURA” MEXICANA A LA DICTADURA AREPANA

4.1 La “democratura” mexicana

Definir qué es una dictadura en América Latina resulta problemático para el politólogo francés Alain Rouquié. Según él, se puede llamar dictadura a “un régimen de excepción que, por circunstancias particulares, se ejerce fuera de control”.¹⁷⁸ Es decir, en una dictadura, el poder de los gobernantes (ya sea un hombre, una clase, un partido o una institución) sobre los gobernados no conoce ninguna restricción, pues en la dictadura se viola la normalidad constitucional. En muchos países latinoamericanos esa normalidad constitucional no se da con frecuencia puesto que las leyes e instituciones son objeto de hostilidad o indiferencia por parte de grandes sectores de la población. Además, son pocos los países latinoamericanos en los que el ejercicio del poder es resultado de una competencia abierta y libre durante un periodo amplio. En muchos casos se da una especie de democracia que restringe toda posibilidad de opciones significativas ajenas a los partidos mayoritarios o al partido dominante. A pesar de que en estos sistemas se limita o elimina la competencia política o, de plano se manipulan las elecciones, este tipo de gobiernos se establecen legalmente, es decir que los gobernantes llegan a sus puestos legitimados por una supuesta elección o apoyo popular. Evidentemente, estos gobiernos no pueden ser considerados democracias, pero tampoco son dictaduras, pues tienen apariencia legal. Por lo anterior, Alain Rouquié llama a este tipo de gobiernos “democraturas” o “dictablandas”. En este caso se encuentran algunos gobiernos mexicanos establecidos durante el dominio

¹⁷⁸ Alain Rouquié, “Dictadores militares y legitimidad en América latina”, Trad. Mario R. dos Santos, en Julio Labastida Martín del Campo, *Dictaduras y dictadores*, UNAM, Instituto de Investigaciones sociales, México, 1986, p. 10.

del Partido Revolucionario Institucional. “La dictadura impersonal del PRI”,¹⁷⁹ como la llama Rouquié, se caracteriza por la continuidad del partido oficial y no de un presidente que, aunque dotado de plenos poderes durante su mandato, no puede ser reelecto.

En “Deslavamiento revolucionario: del PNR al PRI”,¹⁸⁰ el historiador Carlos Pereyra hace un recorrido por las distintas etapas de este partido político. En 1929, Plutarco Elías Calles promovió la creación del Partido Nacional Revolucionario que se formó de la unión de pequeños organismos regionales y operó por un breve tiempo como una coalición de agrupaciones partidarias. Con el surgimiento del PNR también se pretendía institucionalizar la Revolución e integrar la Nación en torno a un proyecto histórico consecuente con la Constitución de 1917.¹⁸¹ En marzo de 1938, el PNR se transformó en el Partido de la Revolución Mexicana, coalición de las grandes fuerzas sociales del país que integró al pueblo en el partido oficial. Sin embargo, según Pereyra, el contenido social del PRM quedó suprimido cuando, en enero de 1946, se transformó en el Partido Revolucionario Institucional. Para este historiador, la fundación del PRI detiene las reformas revolucionarias impulsadas desde el movimiento armado.

El partido oficial, emanado del primer partido que unió los grupos revolucionarios, dominó el gobierno de México durante el siglo XX. El sistema de gobierno encabezado por el PRI se convirtió en la dictadura de un partido, cuya continuidad se debió a su herencia revolucionaria, a que limitaba la oposición política, manipulaba las elecciones, compraba la simpatía popular gracias a su política populista y reprimía a los disidentes. A partir de lo

¹⁷⁹ *Ibidem*, p.19.

¹⁸⁰ Carlos Pereyra, “Deslavamiento revolucionario: del PNR al PRI” en *Sobre la democracia*, Cal y Arena, México, 1990.

¹⁸¹ “La creación del PNR aparecía como condición indispensable para dotar al Estado de un mecanismo que le permitiera recomponerse a sí mismo, reestablecer el sistema político, poner orden en la economía y, finalmente, apaciguar las tensiones sociales y los brotes de rebeldía popular”. *Ibidem*, p. 161.

anterior surge la siguiente pregunta: ¿con la formación del partido oficial nació la “democratura” mexicana?

Según Arnaldo Córdova, en la Constitución de 1917 quedan asentadas las bases para el Estado Nación y la ideología de la Revolución Mexicana.¹⁸² En la Constitución se incluye un programa de reformas sociales proyectadas tras la Revolución que debía aliviar la situación económica de las clases trabajadoras. El historiador Enrique Semo, citado por Ute Seydel,¹⁸³ afirma que durante los primeros años posteriores al movimiento armado se cumplieron las demandas básicas de la Revolución: se redistribuyeron tierras, se crearon ejidos, se formaron sindicatos, se nacionalizaron los ferrocarriles y, posteriormente, el petróleo.¹⁸⁴ Sin embargo, a partir de la década de los cuarenta se volvió al desarrollo económico capitalista que favoreció a las clases medias y altas y, en los años siguientes, no se atendieron demandas de mayores libertades individuales, de participación democrática y

¹⁸² Arnaldo Córdova resume la ideología emanada de la Revolución Mexicana en los siguientes puntos: 1. El Estado es concebido como el verdadero puntal de la organización y el desarrollo material de la sociedad. 2. El concepto de la propiedad privada es el principio básico de la organización social. 3. La ideología dominante se funda en la idea del atraso material del país, como idea rectora del tipo de soluciones políticas que se deben plantear para producir el desarrollo. 4. Se otorga al Estado la misión de imponerlas por medio de un gobierno fuerte. 5. Grupos y clases sociales son sometidos al arbitraje del gobernante. 6. Las masas populares son aceptadas como un punto de apoyo esencial para la política del desarrollo, haciéndolas partícipes del bienestar económico mediante el programa de reformas sociales. 7. Se desprestigia a la oposición aduciendo la imagen del Estado que se debe al pueblo, a los trabajadores, y que lucha contra una “reacción” que en ningún momento deja de amenazar las conquistas de la Revolución: las reformas sociales. 8. La política exterior revolucionaria acepta la penetración económica del imperialismo como una necesidad insoslayable del desarrollo económico de México pero con el papel rector del Estado. 9. Tiene una concepción del nacionalismo, como ideología, y como práctica política del desarrollo uniforme e independiente de la nación. 10. La ideología dominante responde a los intereses de la clase dominante ya que es producida por ésta, los intelectuales sólo se limitan a darle forma. Arnaldo Córdova, *La ideología de la Revolución Mexicana*, 15ª ed., Era, México, 1988.

¹⁸³ Ute Seydel, *Op. cit.*, p. 75.

¹⁸⁴ Desde otro punto de vista, Arnaldo Córdova considera que el desarrollo del país no se inició con las reformas emanadas de la Revolución Mexicana, pues tanto el Porfiriato como la Revolución obedecen al mismo proyecto histórico: el desarrollo del capitalismo. De manera que la Revolución no terminó con el régimen anterior, sino que le dio continuidad a una etapa histórica que comenzó en 1867 con el triunfo de los republicanos. La consolidación y el desarrollo del sistema capitalista en México -revestidos de la problemática social- se continúan en los regímenes revolucionarios. Por esta razón la Revolución Mexicana estuvo muy lejos de ser una revolución social. Para Arnaldo Córdova, la Revolución Mexicana fue una revolución capitalista, que partió de la base económica de la propiedad privada y el desarrollo económico debido al capital extranjero. Cf. Arnaldo Córdova, *Op. cit.*

de libertad de expresión para los medios de comunicación, lo que desembocó en protestas: primero, la huelga de los ferrocarrileros y, más tarde, el movimiento estudiantil del 68.

Según Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer,¹⁸⁵ la Revolución dejó de ser una fuerza a partir del gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), pero su prestigio histórico siguió dando legitimidad a los gobiernos de la segunda mitad del siglo XX. A partir 1940 se consideró a la Revolución Mexicana como la secuela de los movimientos del siglo XIX: la Independencia y la Reforma. Así, los gobiernos priístas que se consideraban herederos de la Revolución, también lo eran de la historia anterior hasta la Independencia. Según Aguilar Camín,¹⁸⁶ los gobiernos revolucionarios posteriores al cardenismo se concentraron en crear riqueza en el país, pero no en distribuirla -meta original de la Revolución-, a pesar de esto, siguieron afirmándose como herederos de aquélla. En los años posteriores, la combinación de crecimiento económico con estabilidad política del país, convirtió a México en un ejemplo para otros países en desarrollo. Sin embargo, el entusiasmo se vio disminuido por la crisis política de 1968, cuando los estudiantes cuestionaron la legitimidad del sistema y protestaron contra el autoritarismo, que comprobaron al ser reprimidos violentamente por el gobierno. A pesar del aparente crecimiento económico, las reformas revolucionarias no llegaron, por lo que México comenzó a hundirse en un ciclo de desequilibrio económico: endeudamiento, inflación, corrupción y crisis.¹⁸⁷

El sistema político se mantuvo estático desde 1940. El Presidente de la República siguió siendo el núcleo aglutinador, el partido oficial se mantuvo en el poder y la oposición

¹⁸⁵ Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, Cal y Arena, 29 ed., México, 2001, pp. 189-235.

¹⁸⁶ *Idem.*

¹⁸⁷ Cf. *Ibidem*, p. 206.

participó en el campo político sólo en la medida en que el grupo en el poder se lo permitió. Lo anterior llegó a tal grado que, en 1976, José López Portillo no tuvo contrincante en las elecciones presidenciales, pues el PAN -la eterna oposición- se negó a seguirse prestando a la farsa democrática y no registró candidato. “Para 1976 la naturaleza supuestamente pluralista y democrática del sistema mexicano estaba en entredicho [...] por todas partes afloraba su carácter autoritario. [...] Las elecciones nunca habían sido el instrumento real de selección de los gobernantes, sino más bien un ritual para legitimar a candidatos designados de antemano”.¹⁸⁸ Entonces, para mantener la imagen de la supuesta democracia mexicana, se abrieron curules para la oposición. Para Aguilar Camín, la estabilidad del sistema político mexicano del siglo XX se debió a que, a pesar de su naturaleza autoritaria, no le interesaba tanto excluir a la oposición como atraerla y encuadrarla en sus filas.

Aunque los primeros gobiernos emanados de la Revolución Mexicana intentaron cumplir las promesas de la misma, los gobiernos posteriores al cardenismo se fueron olvidando de las demandas sociales por cumplir, se enfocaron al desarrollo capitalista, adoptaron una postura autoritaria y abusaron del discurso nacionalista que les daba legitimidad. Por lo que este discurso comenzó a ser cuestionado desde finales de los cincuenta, a partir de la siguiente década se desataron los estudios revisionistas de la historia y se resquebrajó la credibilidad en la democracia mexicana. Como se verá más adelante, Jorge Ibarguengoitia pone de manifiesto esta crisis de credibilidad en el juego de apariencias entre el ser y el parecer que se representa en la teatralidad de la dictadura arepana en *Maten al león*.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 216.

4.2 La democracia mexicana según Jorge Ibargüengoitia

“*El domingo son las elecciones, ¡qué emocionante! ¿Quién ganará?*”¹⁸⁹
Decía, irónicamente, Ibargüengoitia en la víspera de las elecciones presidenciales de 1976.

Jorge Ibargüengoitia vivió el desencanto de las promesas revolucionarias bajo los gobiernos autoritarios posrevolucionarios. Él nació el mismo año en que fue asesinado el general Álvaro Obregón y, al siguiente, comenzó el proceso de institucionalización de la Revolución. Entonces, el México que Ibargüengoitia conoció fue el de la “democratura” del PRI. Para él, la mejor arma para criticar este régimen fue la ironía, acompañada de la irreverencia y la antiolemonidad de la comedia, al retratar en sus obras la realidad política, histórica y social de México.

En una entrevista recopilada en la colección *Cartas marcadas*, Margarita García Flores le preguntó por qué había escrito una novela sobre un dictador con la que se adelantaba a García Márquez y Carpentier. Ibargüengoitia le contestó: “Mire, en un continente en donde abundan los tiranos, en donde casi cada señor en su casa se porta como tal, es muy lógico que a la gente se le ocurra escribir libros sobre los tiranos; que los escritores tomen de vez en cuando como tema de una novela la vida de un dictador”.¹⁹⁰ En esta declaración, el autor no dijo que México fuera la excepción en cuanto a las tiranías latinoamericanas, pero tampoco lanzó una crítica abierta al gobierno mexicano. La crítica abierta apareció en algunos de los artículos que escribió para el *Excelsior* entre 1969 y 1976. Entre los muchos temas que Ibargüengoitia abordó en su columna no podía faltar el tema político -sobre todo en tiempos electorales-. Guillermo Sheridan recopiló estos artículos bajo el título de “La familia revolucionaria” en *Instrucciones para vivir en*

¹⁸⁹ Jorge Ibargüengoitia, “La familia revolucionaria” en *Instrucciones para vivir en México*, *Op. cit.*, p. 115.

¹⁹⁰ Margarita García Flores, *Op. cit.*, p. 196.

*México*¹⁹¹ en 1987. En “¡Arriba la democracia! El que está en el poder, puede”, publicado en enero de 1970, Ibargüengoitia considera que la democracia mexicana es, en apariencia, una democracia parlamentaria:

México es una democracia parlamentaria, no sólo porque hay elecciones y hay parlamento, sino porque (y esto es mucho más importante) en un sector importante de la población existe el convencimiento de que el orden establecido es el correcto y no es necesario llevar a cabo otra revolución.

Sin embargo, el escritor guanajuatense considera inválido al parlamento mexicano:

Un parlamento sin oposición o con una oposición nominal, incapaz de producir ninguna resolución contraria a las disposiciones del Ejecutivo, es un órgano inválido. Por otra parte, las diferencias doctrinales entre los dos partidos políticos que realmente existen, son más bien de palabra que de dirección, y se reducen, principalmente, a la afirmación reiterada, por parte de la oposición, de que el sistema electoral es un monopolio.

Ibargüengoitia observa el control que ejerce el poder Ejecutivo sobre el Legislativo:

Ahora bien, una democracia parlamentaria con un parlamento nominal o simbólico es un régimen que ha perdido la participación indirecta del público en las decisiones gubernamentales.

Para él, por esta razón el gobierno mexicano era percibido como paternalista.

Un gobierno que no tiene que enfrentarse a una oposición vigorosa en las cámaras, tiende, por el hecho mismo, a convertirse en un gobierno paternal. El Ejecutivo sabe lo que el pueblo necesita y hace lo posible por proporcionárselo [...]. Pero el problema es que ni el país es una familia, ni el gobierno es un padre.

Por lo tanto, según Ibargüengoitia, la sociedad mexicana era una sociedad infantil:

Una sociedad en donde todas las iniciativas vienen de arriba, es, políticamente hablando, una sociedad infantil y, por consiguiente altamente jerárquica. El que está en el poder, puede, y el que no lo está o no tiene amigos en el poder, no cuenta.¹⁹²

Si “una democracia es una sociedad en la que todos tienen los mismos derechos, las mismas obligaciones e igualdad de oportunidades”,¹⁹³ para Ibargüengoitia, la democracia mexicana era una democracia sólo en apariencia, pues en México había un parlamento

¹⁹¹ Este es uno de los siete volúmenes, publicados por Joaquín Mortiz, en los que Guillermo Sheridan recopiló los 615 artículos de Ibargüengoitia escritos para el *Excelsior*.

¹⁹² Jorge Ibargüengoitia, “¡Arriba la democracia! (II) El que está en el poder puede” en *Instrucciones para vivir en México, Op. cit.*, pp. 121-122.

¹⁹³ “¡Arriba la democracia! (III) Criterios para exceptuar” en *Ibidem*, p. 123.

simbólico y una débil oposición. Lo anterior se pone de manifiesto en la contradicción irónica entre el título del artículo, “¡Arriba la democracia!”, y la conclusión de que en México las necesidades o intereses de la mayoría de los mexicanos no cuentan para la élite que ha monopolizado el gobierno.

En “Desde las gradas. El partido que presenciamos”, el autor guanajuatense, ante la inminencia de las elecciones presidenciales de 1976, pone de manifiesto un dilema: “¿qué hay que hacer, votar o no votar y si votar, por quién votar?”.¹⁹⁴ La respuesta a esta pregunta implica un análisis de las tres posturas de los votantes en México. Primero describe a los que tenían preferencia por un partido: unos votaban por el partido oficial, al que algunos elegían por conveniencia y otros por miedo (como el votante que “cree que las casillas tienen ojos y que si lo ven votando por un partido de oposición pierde el empleo”¹⁹⁵), y otros, los “idealistas”, votaban por la oposición creyendo que “son pura gente decente y honrada y capaz”.¹⁹⁶ Luego, describe a los votantes que, sin tener preferencia por algún partido, votaban, en protesta, “por cualquiera de los partidos de oposición”, con lo que le recordaban al gobierno que no todos los ciudadanos estaban “dormidos ni aplaudiendo ni queriendo entrar a la repartición de la sopa”. Este tipo de votante “entra a la casilla y pone la cruz donde sea, menos donde dice PRI”.¹⁹⁷ En seguida, aparecen los votantes que decidían no votar, pues sabían que su voto no sería respetado. Este tipo de votante “considera que en el momento en que cruza el umbral de la casilla se está haciendo personaje en una farsa en la que no quiere participar”.¹⁹⁸ Finalmente, Ibarguengoitia habla de los que no votan por apatía, quienes, a su parecer, “están en la única posición que no

¹⁹⁴ “Desde las gradas” en *Ibidem*, p. 115.

¹⁹⁵ *Idem*.

¹⁹⁶ *Idem*.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 116.

¹⁹⁸ *Idem*.

debe ser aceptada” y “siguen formando el partido más numeroso del país”.¹⁹⁹ En este artículo Ibargüengoitia hace evidente que las elecciones mexicanas se habían convertido en una farsa (que además era “soporífera”, según él), pues todos sabían de antemano que el candidato del partido oficial sería el triunfador y los votantes no podían hacer nada para evitarlo.

Con respecto a los métodos represivos utilizados por el gobierno mexicano, en “Estallido de violencia. Los vericuetos del diálogo”,²⁰⁰ Ibargüengoitia analiza las declaraciones oficiales acerca de la represión en contra de los manifestantes del Jueves de Corpus en junio de 1971, contrastándolas irónicamente entre sí. Así, contrapone fragmentos del primer boletín de la Jefatura de Policía, en el que se aseguraba que el choque entre los participantes de la protesta y la policía sucedió debido a que los primeros no tenían permiso para manifestarse e insistieron en seguir la marcha hasta el monumento a la Revolución, a pesar de las advertencias. En cambio, el regente de la ciudad de México declaró que en realidad había sido un choque entre dos grupos estudiantiles. Pero, según descripciones oculares: “la manifestación que se dirigía al Monumento a la Revolución fue interceptada por un grupo de mil individuos, que se bajaron de unos camiones grises y que disolvieron la manifestación a golpes”.²⁰¹ Más tarde, el subsecretario de la presidencia aseguró que en realidad se trató de un choque entre estudiantes y un grupo paramilitar, que no tenía nada que ver con el gobierno. Ibargüengoitia considera que: “es muy improbable que alguno de ellos [los funcionarios públicos] confiese que tiene mil garroteros en la nómina”, y agrega, “si se trata de una organización paramilitar particular, ¿qué ha estado haciendo la policía

¹⁹⁹ *Idem.*

²⁰⁰ Cf. *Ibidem*, pp. 150-152.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 151.

todo este tiempo? ¿Qué espera para infiltrarla y disolverla?”.²⁰² El autor pone de manifiesto las declaraciones contradictorias en torno a este suceso con lo que devela que el gobierno mexicano tenía un grupo paramilitar, dedicado a castigar a los civiles que se manifestaran en su contra, y que pretendía encubrir, desordenadamente como se ve en las contradicciones, la naturaleza autoritaria del régimen.

Como se puede ver, en estos artículos Jorge Ibarguengoitia critica, sobre todo, la falsedad del sistema democrático mexicano que tenía un parlamento decorativo, elecciones manipuladas por el partido oficial, control de la información ante el público y poca participación de los ciudadanos en las decisiones públicas, ya fuera por lo cerrado del sistema político, por la apatía de la mayoría de los mexicanos o porque los que se oponían al régimen eran reprimidos violentamente. En *Maten al león*, el autor vierte estas opiniones políticas en un mundo imaginario. En este capítulo veremos cómo se configura esa crítica política en el mundo de Arepa.

4.3 *Maten al león* como novela política

Maten al león, en su calidad de sátira menipea,²⁰³ subvierte los géneros canónicos y mezcla diferentes tipos de discursos, en ella hay reminiscencias del texto teatral, discurso enciclopédico, novela histórica, comedia, etc. Por lo anterior, ésta es una novela atípica

²⁰² *Idem.*

²⁰³ La ironía es el recurso retórico sobresaliente en *Maten al león*. En esta novela la ironía se pone en acción al censurar y moralizar hasta convertirse en la sátira de la que habla Linda Hutcheon. Sin embargo, la sátira de la novela es más compleja; según la definición de Juan Carlos Fuentes, es una sátira menipea ya que: subvierte lo establecido mediante la risa, ya sea carnalesca o producto de los contrastes que abundan en el texto. Gracias a que carece de limitaciones historiográficas, en ella se da un universalismo filosófico que, en este caso, aparece en la figura del dictador o en la isla imaginaria. De manera que la acción y el sincretismo dialógico provocado por dicho universalismo se mueven en diferentes planos, por ejemplo: el terrible Belaunzarán se convierte en un viejo cursi que “Les dice tonterías [a sus gallos], como una solterona a sus canarios”. (Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, p. 16). Además, en la novela, como en la menipea, se exploran estados anímicos como el desamor y suicidio de la poetisa o la relación enfermiza de Pereira y su mujer. Ver 1.5. Cf. Juan Carlos Fuentes, *Op. cit.*

entre las que se adscriben al subgénero de la novela de la dictadura,²⁰⁴ pero, ante todo, es una obra de naturaleza política, pues el tema central es el descontento de algunos habitantes de Arepa ante dictadura.

La impronta de otras novelas de dictaduras se pone de manifiesto en *Maten al león* en la creación de un tirano ridículo en un contexto burlesco y absurdo, rasgo que, según Adriana Sandoval, establece *Tirano Banderas* (1926) de Ramón del Valle Inclán. Asimismo, según afirma la misma autora, la universalidad del dictador, propuesta por *El señor presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias es retomada en *Maten al león*, pues el dictador arepano refiere a diversos personajes históricos y representa a cualquier dictador latinoamericano. Según Sandoval, el país donde se ubican algunas novelas de la dictadura²⁰⁵ coincide con el país natal del novelista. Algo parecido sucede en *Maten al león*, puesto que, a pesar de que la fábula está ubicada en un país imaginario, la realidad arepana refiere a la realidad mexicana. Sandoval también menciona que en las novelas *El gran Burundú Burundá ha muerto* (1952) de Jorge Zalamea y *La fiesta de rey Acab* (1964) de Enrique Lafourcade, la representación del dictador se vale de un grado de humor e ironía que se conjugan con la sátira. Aunque no sabemos si Jorge Ibarguengoitia leyó dichas obras, la sátira también es el elemento distintivo en la narración de *Maten al león*. Sandoval menciona otras características constantes en las novelas que abordan el tema de la dictadura que también están presentes en *Maten al león*: los dictadores de las novelas latinoamericanas son militares o están relacionados con ellos; el tirano es representado desfavorablemente por el escritor; los dictadores de las novelas son responsables de encarcelamientos, torturas, injusticias y muertes, y están concentrados en deshacerse de la

²⁰⁴ Sobre las características de la novela de la dictadura, ver 1.2.3.

²⁰⁵ Sandoval se refiere a las que ha analizado en *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana*, *Op. cit.* Cf. notas 57 y 60.

oposición; además, el pueblo gobernado por ellos, no tiene participación política, etc.²⁰⁶ Debido a todo lo mencionado, *Maten al león* puede ser considerada como una novela de la dictadura.²⁰⁷

Sin embargo, existen algunas características propias de la novela de Ibarguengoitia. En principio, *Maten al león* es una comedia pesimista que devela una, aparentemente irremediable, realidad política: la de un gobierno autoritario y corrupto que ha montado una democracia simulada para mantenerse en el poder ante la apatía del pueblo. El desenlace de la novela hace hincapié en que el tirano arepano no es el centro de la dictadura, sino sólo una pieza del sistema, como se verá más adelante. Aunque se ha dicho que en la configuración de la isla arepana se reconoce una referencia directa a la realidad mexicana, la acción de *Maten al león* sucede en una isla caribeña imaginaria que, como ya señalamos, al mismo tiempo, es un no lugar y todos los lugares; esto la hace diferente de las novelas de dictador en las que se puede reconocer el país real en el que se sitúa la fábula. Además, *Maten al león* también ha sido leída como novela post Tlatelolco.

En “*Maten al león y El gran solitario de palacio*. La ironía en la novela post-Tlatelolco”, Sharon Keefe Ugalde hace un análisis comparativo de las novelas de Ibarguengoitia y René Áviles Fabila, respectivamente, para entender cómo la ironía permite a estos autores “expresar una fuerte condenación del abuso del poder y de un sistema económico que fomenta una distribución injusta de la riqueza, al mismo tiempo que les permite hacer reír al lector, presentándole un mundo hiperbólico y poco probable”.²⁰⁸ Keefe

²⁰⁶ Cf. Adriana Sandoval, *Op. cit.*, pp. 225-254.

²⁰⁷ La llamo novela de la dictadura debido a las consideraciones de Francisco Morales Padrón quien distingue entre las novelas que abordan el tema de la dictadura y las que se centran en la personalidad de tirano. Ver 1.2.3. La fábula de *Maten al león* se centra en la dictadura de Belaunzarán y en los intentos por asesinarlo por parte de sus opositores. En esta novela no se describe a profundidad la personalidad del dictador.

²⁰⁸ Sharon Keefe Ugalde, “*Maten al león y El gran solitario de Palacio*. La ironía en la novela post-Tlatelolco”, *El Búho, Suplemento del Excelsior*, México, 17 de noviembre de 1985, p. 3.

Ugalde considera a la novela de Ibargüengoitia como algo más que una novela de dictador, la ve como una fuerte protesta ante el abuso del poder y el autoritarismo develado a raíz de la matanza de Tlatelolco.

Aunque esta obra no aborda directamente los sucesos del dos de octubre, Rubén D. Medina considera que: “este hecho determina la visión social de la novela”,²⁰⁹ pues en *Maten al león* subyace una mirada reprobatoria al gobierno mexicano contemporáneo a su creación. Sin embargo, no existe ningún indicio de que Ibargüengoitia se sumara a la lista de intelectuales que aludieron, recrearon o criticaron este triste suceso. Esta obra no puede ser considerada como una novela post Tlatelolco porque, probablemente, el autor ya la estaba escribiendo cuando sucedió la matanza. A pesar de lo anterior, coincido con Medina en que ese evento sí condiciona la visión de la novela. Ibargüengoitia ya había manifestado su descontento con el sistema de gobierno mexicano, cuyos orígenes retrata como una lucha de poder descarada en *El atentado* y *Los relámpagos de agosto*. Asimismo, en *Maten al león* se percibe el descontento -presente en el discurso social de la época- que entonces comenzaba a sentir gran parte de la sociedad mexicana ante la democracia simulada y el autoritarismo del gobierno. Además, si consideramos que el régimen de gobierno arepano es supuestamente democrático y encubre la dictadura de Belaunzarán, no cabe duda de que en Arepa se refiere de manera exagerada a la “democratura” mexicana. Tras la violenta represión del 68, Ibargüengoitia convirtió el México de *El atentado* en la dictadura arepana.

4.4 La dictadura arepana

En general, la dictadura arepana se caracteriza por la continuidad del dictador a cualquier precio, por un gobierno represivo y violento que simula inútilmente justicia y

²⁰⁹ Rubén D. Medina, *Op. cit.*, p. 159.

democracia, y que, además, se legitima utilizando un discurso populista y manteniendo presente el origen histórico del régimen arepano. Hasta aquí, la dictadura arepana no es muy diferente de otras tiranías representadas en novelas similares,²¹⁰ pero el tono irónico y cómico de la narración la hace diferente.

4.4.1 El dictador arepano

Cabe recordar que en la configuración del personaje de Belaunzarán se fusionan características de diferentes personajes históricos. Manuel Belaunzarán es aficionado a las peleas de gallos como Santa Anna, es dictador de una isla caribeña como Trujillo, y, como Obregón, muere en una comida tras ser reelecto. Asimismo, Belaunzarán lanza el grito que lleva a la independencia arepana como lo hiciera Hidalgo en México y, en la toma del Fuerte del Pedernal, Belaunzarán es un general brigadier como Santa Anna cuando participa en la toma de San Juan de Ulúa. Ibargüengoitia retomó y transformó estos hechos en la novela. Así, Belaunzarán es un dictador cuyas características refieren a diferentes tipos de dictadores.

Pablo González Casanova considera que los dictadores en América Latina se mueven a lo largo de cuatro periodos: primero aparecen los surgidos de las guerras de independencia: “los primeros dictadores surgen del enfrentamiento directo con el pueblo y de la integración de sus caudillos a las clases gobernantes y propietarias. La represión y la traición se vuelven elementos fundamentales de la formación del Estado”.²¹¹ En segundo lugar se encuentran los dictadores ligados al nacimiento del imperialismo entre 1880 y 1914, quienes viven esta época enfrentándose o asociándose a él. En tercer lugar, aparecen los dictadores de la primera mitad del siglo XX, quienes se ven afectados por el crecimiento

²¹⁰ Ver las características de las dictaduras en las novelas, según Francisco Morales Padrón en 1.2.3.

²¹¹ Pablo González Casanova, “Dictaduras y dictadores en América latina”, en Julio Labastida Martín del Campo (coord.), *Op. cit.*, p. 228.

de la hegemonía norteamericana por lo que pactan con los Estados Unidos. El cuarto periodo de dictadores surge a raíz de la revolución cubana; éstos disponen de toda clase de herramientas de represión, codificadas por la filosofía de la seguridad nacional que legitima el aparato de dominación y permite la violencia. Manuel Belaunzarán es un dictador del siglo XIX, pues surge de la guerra de independencia de su país. También, de acuerdo a la ubicación temporal de la novela, el Mariscal es un dictador de principios del siglo XX, pero, anacrónicamente, el dictador arepano es también un tirano de mediados del siglo, que justifica sus acciones con la seguridad nacional y cuya dictadura está en crisis, pues ha perdido credibilidad y está a punto de ser derrocado.

Además, el presidente arepano ha sido configurado como una caricatura grotesca, pues el autor se vale de la ironía y el humor para poner de manifiesto los defectos del Mariscal: Belaunzarán es un gobernante deshonesto, hipócrita, narcisista, corrupto y violento.

4.4.1.1 Popularidad, corrupción y violencia

No hay dictadura sin dictador, en algunos casos éste se reconoce más por la duración de su periodo que por la concentración de poder en sus manos. Sin embargo, “el dictador gobierna todo por él mismo y se preocupa fundamentalmente por su sobrevivencia, por la perennidad de su poderío, incluso de su riqueza”.²¹² Para lograr lo anterior, el dictador debe continuar en el gobierno.

A pesar de que Belaunzarán ha sido presidente de Arepa por más de veinte años, a lo largo de toda la novela vemos como entrelaza una serie de acciones que le permiten

²¹² Alain Rouquié, “Dictadores militares y legitimidad en América latina”, *Op. cit.*, p.19.

mantenerse al frente del gobierno arepano. En este apartado se analizarán los métodos que utiliza el caudillo²¹³ arepano para conservar el poder.

Como vimos en el capítulo anterior, en el régimen arepano se mitifica la participación de Belaunzarán en la independencia de Arepa. La Batalla del Pedernal lo convierte en el héroe de las Guerras de Independencia, en el caudillo libertador del yugo español, el líder que lucha por la patria. Sin embargo, ese líder carismático²¹⁴ se estableció en el poder y convirtió el gobierno de la isla en un régimen autoritario. Así, el héroe que surgió en una época de crisis se convirtió en el villano y el libertador en carcelero.

A pesar de lo anterior, la gente aclama a Belaunzarán en las peleas de gallos, en la representación anual de la toma del Pedernal y le piden cantando que sea candidato a la presidencia por quinta vez.²¹⁵ La popularidad del dictador arepano es tal, que Pepe Cussirat -candidato moderado a la Presidencia- impresionado por ella en la celebración de la toma del Pedernal, cambia de planes y decide renunciar a la presidencia arepana: “—Contra ese hombre no se puede luchar en unas elecciones. Hay que matarlo”.²¹⁶ En su discurso de rechazo a la candidatura, agrega:

He reflexionado y he visto la realidad. En primer lugar, creo que no tengo esperanzas de salir electo; y en segundo, creo que, aunque ocurriera un milagro, y ganáramos las elecciones, Belaunzarán, que evidentemente no quiere dejar el poder, como lo demuestra la muerte del doctor Saldaña y los cambios que se han hecho en la Constitución, tiene la fuerza y la popularidad para hacer una revolución y arrebatarnos la presidencia en dos días.²¹⁷

²¹³ Según Alain Rouquié, a partir de la independencia de los países americanos, se ha planteado la duda sobre si es posible implantar los modelos de instituciones europeos en Latinoamérica. Entre las muchas propuestas que ha habido, Rouquié menciona que hay algunos partidarios de los gobiernos paternalistas encabezados por caudillos en América Latina. Cf. Alain Rouquié, *Op. cit.*, pp. 15-16.

²¹⁴ El carisma consiste en la cualidad extraordinaria de una personalidad cuyas virtudes se consideran sobrenaturales y ejemplares, por lo que en consecuencia, lo convierten en líder. Según Jorge Sánchez Azcona, el líder carismático aparece en época de crisis, como el caudillo, por lo que es pasajero; sólo se vuelve permanente cuando el grupo beneficiado por el líder apoya su continuidad. Jorge Sánchez Azcona, “Carisma y liderazgo” en *Reflexiones sobre el poder*, UNAM, México, 1990, p. 131.

²¹⁵ Ver 3.2.1 y 3.2.2.

²¹⁶ Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, *Op. cit.*, p. 72.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 73.

Aquí, Cussirat reconoce los métodos por medio de los cuales el dictador arepano se mantiene en el poder: eliminación violenta de la oposición, popularidad entre la mayoría de la población y corrupción de las leyes.

Como ya se mencionó en el capítulo anterior, la manipulación de la constitución arepana da a Belaunzarán la posibilidad de reelegirse por quinta vez. Entonces, el Mariscal sustituye a Agustín Cardona como candidato del Partido Progresista, y, más tarde, también tomará el lugar del candidato del Partido Moderado. Después de que el doctor Saldaña ha sido asesinado, los moderados eligen a Pepe Cussirat como candidato a la presidencia. Entonces, el Mariscal ofrece a este último retirarse de la contienda electoral a cambio de liderar a la Fuerza Aérea Arepana. Cussirat no se vende, pero si renuncia a la candidatura. Así, Belaunzarán se deshace de cualquier opositor, dentro y fuera de su partido.

El dictador arepano también se vale de la negociación política para asegurar su permanencia en el gobierno de la isla. Debido a que los primeros tres diputados moderados (Bonilla, De la Cadena y Paletón) mueren, el Partido Moderado se ha quedado sin representación en la Cámara de diputados. El tirano aprovecha esta situación para ofrecer estas curules a otros moderados (Berriozábal, Barrientos y González), además de pasar una Ley de Ratificación de Bienes; a cambio de esto, el Mariscal obtendrá la candidatura presidencial del Partido Moderado y la petición y apoyo “en la Cámara [de] la creación de la Presidencia Vitalicia, moción que fue aprobada por unanimidad”.²¹⁸

Derribada la oposición, Belaunzarán se convierte en el candidato único a la Presidencia de la República Arepana, que gana por quinta ocasión. Al respecto, el narrador dice con ironía: “En 1926, Arepa tuvo las elecciones más tranquilas de su historia”. Luego

²¹⁸ *Ibidem*, p. 151.

agrega la contradicción: “Nadie votó, y el vencedor fue el candidato único”.²¹⁹ Las elecciones arepanas son mera simulación y un modo para legitimar al tirano y aparentar democracia. El voto de los arepanos no cuenta, a tal grado, que el dictador vence aun si nadie vota. La verdadera lucha electoral es una lucha de poder.

El Mariscal Belaunzarán es un dictador militar que ha usado la violencia para instalarse y mantenerse en el poder. Toda Arepa teme al tirano, puesto que él es responsable de asesinatos políticos, encarcelamientos, fusilamientos injustos, torturas, etc. En Arepa, Belaunzarán puede, amenaza y lleva a cabo actos violentos²²⁰ que le permiten conservar la presidencia.

La violencia del régimen se hace evidente desde la primera página. Entre las víctimas de la violencia del dictador están los diputados moderados ya mencionados, a quienes se les acusa injustamente de haber colocado una bomba en el Palacio Presidencial. Pasado el primer susto,²²¹ Belaunzarán reacciona colérico ante la explosión de la bomba en su sanitario:

Descuelga la bocina del tubo acústico, sopla en ella y da órdenes:
--¡Todo el mundo a sus puestos de combate! ¡Hay una bomba en Palacio! ¡Cierren las puertas! ¡Agarren a los tres que van saliendo, y si se resisten, fuego contra ellos!
Cuelga el tubo acústico. [...] frenético otra vez, exclama:
--¡Traición! ¡Un plomero!
Los guarupas de morrión, cierran las puertas de Palacio. La corneta toca a zafarrancho de combate. La guardia se arma. Se quita la lona que cubre la ametralladora Hodchkiss que nunca se ha disparado.
Los moderados, solemnes, sin comprender lo que ocurre, ignorantes de lo que les espera, extrañados por las voces de mando, el ir y venir de los soldados y los cornetazos, van cruzando el patio para llegar al vestíbulo, en donde está un pelotón en posición de firmes. El oficial de guardia, al verlos llegar, le dice al sargento:
--Sargento, ¡arreste a esos tres!²²²

²¹⁹ *Ibidem*, p. 184.

²²⁰ Para ver más sobre la personalidad violenta del dictador arepano, ir a 3.2.2 sobre la relación de Belaunzarán y los gallos.

²²¹ Citado en el capítulo anterior, ver 3.2.4.3.

²²² *Ibidem*, p. 88-89.

La reacción de Belaunzarán es narrada de modo cómico, pues parece exagerada ante la pequeña explosión, cuyos daños sólo requieren de un plomero, mientras él ordena que se toque a zafarrancho de combate. Esta exageración parece vinculada a la paranoia de quien se sabe rodeado de enemigos y a la soberbia herida por verse atacado en su propia casa. Por lo anterior, el dictador supone inmediatamente la culpabilidad de sus opositores políticos. Antes de cualquier investigación, Belaunzarán da la orden de fusilar a los tres hombres que por casualidad se encuentran en el lugar de los hechos; gracias a esta arbitrariedad, se escapa su verdadero enemigo: Pepe Cussirat.

En otro arranque de furia, el Mariscal acribilla el avión de Cussirat, tras haber sufrido el ataque de éste en la Rotonda del Trueno y enterarse de que huyó de sus pistoleros. Las balas incrustadas en el blieriot derraman el combustible gracias a lo que, por orden de Belaunzarán, un sargento

Se acerca al avión, enciende un cerillo, lo acerca a un ala y desaparece entre las llamas.

Belaunzarán contempla un rato cómo se incendian el sargento y el avión. Después, satisfecho, se vuelve a Jiménez y Cardona, que están viendo el sacrificio aterrados, y les dice:

--Vamos a la pelea de gallos. Yo conduzco.²²³

En esta cita se demuestra la capacidad del dictador para ejercer la violencia impunemente, incluso en contra de sus subordinados, con tal de calmar su ira.

4.4.1.2 Teatralidad y cinismo

Como ya se vio en el análisis del episodio de la Toma del Pedernal, la teatralidad es un elemento constante en la novela de Ibarra. Recordemos que *Maten al león* es una novela construida como hipertexto de *El atentado*. La narración, que es cronológica y con pocas analépsis, sucede en tercera persona y en presente, lo que crea la ilusión de que

²²³ *Ibidem*, pp. 165-166.

el texto es dramático, representable, poblado de acotaciones y diálogos. Uno de los episodios donde este dramatismo es evidente sucede en el tercer capítulo. En éste, Ibargüengoitia construye magistralmente, como buen dramaturgo, el encuentro de dos fuerzas en la novela: los ricachones y la manifestación belaunzaránista frente al Instituto Krauss.²²⁴

Asimismo, la teatralidad es un elemento fundamental en las dictaduras latinoamericanas. En éstas, el simulacro de democracia y legalidad sucede constantemente con la finalidad de aparentar la legitimidad del régimen, aunque dicha legitimidad caiga en el descreimiento de la población y del exterior.²²⁵ En la novela, Belaunzarán simula que en su gobierno se imparte justicia, se respetan las leyes y la democracia.

El régimen de Belaunzarán se asemeja a una mera farsa teatral, un disfraz eterno, un juego entre el ser y el parecer, por ejemplo: aunque el tirano ha mandado asesinar a su oponente político, aparenta impulsar la justicia para que se resuelva el caso. Tras la muerte de Saldaña, Belaunzarán ordena al jefe de la policía que investigue “para castigar a los culpables”²²⁶ y en seguida acepta, frente a Agustín Cardona, que él ha sido el asesino: “Ahora sí, Agustín, si no ganas estas elecciones, sin contrincante, es que no sirves para político, ni para nada. [...] Ya te quité al enemigo. Y con un poco de suerte, hasta acabamos con su partido, porque si las cosas salen como las tenemos pensadas los moderados van a quedar más desprestigiados que mi santa madre”.²²⁷ Dice el dictador,

²²⁴ Ver 4.4.2.2 Contraste entre miseria y opulencia.

²²⁵ En 1986, Pablo González Casanova consideraba que el dictador estaba en crisis. Según él, “los dictadores de América Latina ya no pueden representar simular el progreso, la democracia, la civilización occidental. Se les cae el teatro”. La representación y simulación política fueron llevadas a sus extremos por las tiranías latinoamericanas. Todo era simulación: democracia simulada, oposición simulada, elección simulada, justicia simulada, etc. Pablo González Casanova, “Dictaduras y dictadores en América Latina”, en Julio Labastida Martín del Campo, *Op. cit.*, p. 237.

²²⁶ Jorge Ibargüengoitia, *Maten al león*, p. 11.

²²⁷ *Ibidem*, pp. 11-12.

denotando que ha planeado todo y esperando que Jiménez, jefe de la policía, “cumpla con su deber y siga las pistas que le hemos puesto”.²²⁸ Desde esta primera aparición se nota el cinismo del Mariscal en sus conversaciones privadas y la hipocresía de que están cargadas sus declaraciones públicas. Por otro lado, el mismo Belaunzarán reconoce que es un hijo de una señora de mala reputación, en una ironía del narrador. Como veremos a lo largo de la fábula, Belaunzarán es un hijo de puta, figurativa y coloquialmente hablando.

En otra conversación con Cardona, Belaunzarán justifica, con un discurso lleno de exageraciones, el uso de la violencia con la necesidad de actuar por el bien de la nación. El Mariscal explica el asesinato de Saldaña, diciendo: “Era indispensable, Agustín [...] ¿te imaginas?, ¿qué hubiéramos hecho si el doctorcito gana las elecciones? Hubiera sido una catástrofe nacional. La vuelta al oscurantismo”.²²⁹ Cabe destacar la ironía del narrador puesta en el descaro de las afirmaciones del tirano, a quien lo último que le interesa es el bienestar nacional.

En cambio, en el velorio de Saldaña, el presidente arepano declara a la prensa: “-- El doctor Saldaña [...] fue un hombre digno e irreprochable. Hay quien tiene la impresión de que fue mi contrincante político. Falso. Nuestra única diferencia estribaba en que él era miembro del Partido Moderado y yo soy miembro del Partido Progresista. Nuestra meta era la misma: el bien de Arepa. [...] La muerte del doctor Saldaña es una pérdida irreparable, no sólo para sus partidarios, sino para nuestra República”.²³⁰ En este discurso irónico e hipócrita, Belaunzarán asegura lamentar la muerte de quien no consideraba su “contrincante político”, aunque, contrario a ello, a Cardona le hubiera dicho que su ascenso al poder significaba “la vuelta al oscurantismo”. Las declaraciones de Belaunzarán resultan irónicas

²²⁸ *Ibidem*, p. 12.

²²⁹ *Ibidem*, p. 11.

²³⁰ *Ibidem*, p.18.

cuando el narrador pone de manifiesto las contradicciones entre lo que dice en privado y lo que afirma en público. Así, el mismo Belaunzarán que mandara matar al candidato de la oposición, dice que la muerte de Saldaña ha sido “una pérdida irreparable para Arepa”.

Sólo la viuda de Saldaña se atreve a dudar de la justicia arepana. Cuando Jiménez le asegura que pronto encontrarán a los culpables, ella le responde: “--¿Unas cuantas horas? Yo sé quien es el culpable desde que me dieron la noticia. Para aprehenderlo basta con ir al Palacio Presidencial”. Sin embargo, los diputados moderados, que la acompañan a su entrevista con Jiménez, se disculpan temerosos mientras éste aprovecha para amenazarlos: “—Que quede bien claro, Diputado: el móvil fue el robo y los culpables serán castigados”.²³¹ Toda Arepa acepta entrar al juego de simulación montado por el tirano, por temor o conveniencia.

4.4.1.3 Degradación y narcisismo del dictador

El narrador degrada continuamente la figura del dictador arepano insertándolo en un contexto solemne para después agregar una frase adjetiva a la descripción del personaje, con la cual lo ridiculiza; también lo degrada mediante alguna descripción irónica o grotesca de su comportamiento o, incluso, de su entorno. Un ejemplo de lo anterior sucede en la entrevista entre Cussirat y Belaunzarán. Cuando este último se presenta ante el primero, el narrador lo describe así: “Belaunzarán está parado al final de la escalera, sonriente, agarrándose las solapas de un traje gris, impecable, que le da a su cuerpo el contorno de un torpedo”.²³² Como podemos ver, en un inicio el narrador describe seriamente al Mariscal, seriedad que rompe al insertar una comparación cómica, con la cual Belaunzarán nos da la impresión de parecer una cosa: un objeto que, por un lado, destaca su gordura y por otro,

²³¹ *Ibidem*, p. 14 y 15.

²³² *Ibidem*, p. 59.

anuncia la embestida que le espera a Cussirat. El Mariscal no sólo es comparado con un objeto; al final del capítulo IX, Belaunzarán aparece como un animal, pues la ira provocada por su rotundo fracaso al intentar comprar a Cussirat, lo convierte en “un elefante enloquecido”.²³³ En este caso, el presidente arepano es rebajado a un animal que es temible y gigante y, cuando está enfurecido, destruye todo a su paso.

La degradación del Mariscal continúa en este episodio, puesto que el narrador se focaliza a menudo en su oponente. A través de la visita de Cussirat, conocemos el despacho particular de Belaunzarán, donde se pone de manifiesto el narcisismo del dictador. Mientras sus invitados se sientan en un sofá chaparro, el anfitrión se coloca en un lugar de superioridad, “en un sillón alto, en donde la panza no le estorba a las piernas”,²³⁴ y en seguida dice uno de sus acostumbrados discursos demagógicos, en este caso sobre la importancia de la llegada de un avión a Arepa. La frase citada resulta cómica porque centra la atención en un defecto físico del Mariscal -su panza- mientras lo moral está en juego -su discurso-. Entre tanto, Cussirat recorre el cuarto con la mirada:

Ve a la luz de la lámpara con colgijes de cuentas, el gran escritorio, propio de un Pantagruel del cerebro, en donde no se ha hecho más que firmar edictos, leyes inicuas y sentencias de muerte; colgado de la pared, al dueño, con la Bandera Nacional al pecho y, sobre una repisa, el busto del mismo, encuerado, hercúleo y rejuvenecido, en mármol italiano.²³⁵

Los enormes muebles que ocupa el tirano, así como las imágenes idealizadas de sí mismo contrastan con la descripción de un Belaunzarán gordo y marrullero. Por otra parte, cabe destacar que en ese majestuoso escritorio no se ha hecho nada por el bien de los habitantes de Arepa. Además, los malos modales del Mariscal lo degradan ante sus invitados cuando los deja deliberando su propuesta (la Fuerza Aérea Arepana), mientras se

²³³ *Ibidem*, p. 64.

²³⁴ *Ibidem*, p. 60.

²³⁵ *Idem*.

dirige y vuelve del sanitario desabrochándose y abrochándose la bragueta. El despacho particular del tirano es una representación ridícula de cómo se percibe y se guarda culto a sí mismo: al héroe colgado de la pared o al atlético busto de mármol. En este episodio, la degradación de Belaunzarán se hace patente debido a los continuos contrastes entre la supuesta solemnidad del gobernante arepano y la representación prosaica del mismo.

4.4.2 El régimen arepano

El continuismo es uno de los fenómenos característicos de la dictadura, pero no en todos los casos se refiere a la continuidad de un sólo hombre en el poder, en el caso de la “democracia” mexicana lo que se perpetuaba era el dominio del partido político y no del presidente.

En la dictadura arepana, como ya se ha visto, el control absoluto de la contienda electoral asegura el triunfo a Belaunzarán. Después de conocer todas las artimañas de las que se vale el tirano para mantenerse en el poder, podría parecer que sólo su muerte terminaría con la tiranía; pero cuando el dictador es asesinado, el vicepresidente toma su lugar como presidente vitalicio para dar continuidad al régimen: “Los ricos, que se asustaron tanto aquella noche [en que fue asesinado Belaunzarán], tardaron más de veinticuatro horas en comprender que iba a ser más fácil arreglarse con Cardona, el nuevo Presidente Vitalicio”.²³⁶ Arepa dejó de ser la dictadura de Belaunzarán para perpetuar al grupo dominante en el poder. Lo anterior es una alusión exagerada al dedazo del PRI, es decir, a la elección del siguiente presidente mexicano hecha por los presidentes salientes cada sexenio. Aunque Belaunzarán no quiere dejar el poder en manos de nadie, de algún modo Agustín Cardona es el sucesor elegido, ya que ocupa la vicepresidencia arepana y es

²³⁶ *Ibidem*, p. 187.

el segundo al mando en la isla. Cabe destacar que la alusión al dedazo del PRI es hiperbólica, pues en la isla, el tirano en turno es vitalicio, y en México, el presidente sólo ocupaba ese cargo por seis años, pero era del mismo partido. Al terminar la novela, el futuro de Arepa no es incierto, ya que la tiranía continúa en manos de Cardona. Así, la dictadura arepana se transformó en un sistema autoritario en el cual el dictador es apenas una pieza que puede ser sustituida por otra.

4.4.2.1 Populismo y demagogia

Según Jorge Ibargüengoitia: “El estilo mexicano de gobernar es el de un prestidigitador que es, al mismo tiempo, padre amoroso. El funcionario público saca cosas de la nada y las reparte entre los gobernados según justicia y dentro de las posibilidades”.²³⁷ El autor se refería así a la costumbre del gobierno mexicano de administrar los programas sociales como si fueran producto de su generosidad o con la finalidad de comprar votos, pero sin atender las necesidades reales de la sociedad. Ibargüengoitia dijo en varios artículos que una de las características del gobierno mexicano era su paternalismo, lo cual puede reflejarse en dos fenómenos: autoritarismo y populismo.²³⁸ Es decir, para Ibargüengoitia, el gobierno mexicano se comportaba como padre generoso que tenía la obligación de conocer las necesidades de los gobernados para poder satisfacerlas y como un padre autoritario que podía aplicar sanciones y reprimendas.

²³⁷Jorge Ibargüengoitia, “Con motivo del cambio. Problemas de estilo” en *Instrucciones para vivir en México*, *Op. cit.*, p. 136.

²³⁸ Arnaldo Córdova coincide en el populismo del régimen revolucionario desde sus orígenes: “La Revolución Mexicana fue populista como el régimen emanado de ella porque la manipulación de las masas fue empleada para establecer un régimen autoritario, al servicio de los primitivos postulados de la revolución política que se cifraban en el desarrollo capitalista”. Dos rasgos destacan en dicho régimen: Siguió una línea de masas cuyo objetivo esencial era conjurar la revolución social, manipulando a las clases populares mediante la satisfacción de las demandas limitadas. Y por otro lado, el nuevo régimen se fundó en un sistema de gobierno paternalista y autoritario que se fue institucionalizando a través de los años. “Del autoritarismo derivado del carisma del caudillo revolucionario, se pasó con el tiempo al autoritarismo del cargo institucional de la Presidencia de la República.” Arnaldo Córdova, *Op. cit.*, pp. 33 y34.

En alusión a dicho paternalismo y populismo, Belaunzarán afirma luchar por el bien de los pobres, pero nunca se sabe de una acción a favor de ellos. Únicamente aparece la promesa incumplida de la Ley de Expropiación, la cual “dispone que todas las propiedades de españoles y de hijos de españoles, es decir, todas las propiedades de Arepa, pasen al poder del Estado”.²³⁹ Sin embargo, la nacionalización de estas propiedades no asegura que la mayoría de la población mejore sus condiciones económicas.

En el capítulo tercero, en una espléndida construcción de interferencia de series, se narra el enfrentamiento entre las fuerzas que se oponen a Belaunzarán y el populacho que lo apoya:

El día siguiente será histórico para la República Arepana. Los hacendados, los comerciantes, los profesionales, los artesanos, y los criados de casa buena, entierran al doctor Saldaña, y con él, sus esperanzas de moderación. Los campesinos, los pescadores, los cargadores, los vendedores de fritangas, y los pordioseros, llegan a Palacio, con gran griterío y bailando la conga, y piden, cantando, que Belaunzarán acepte, por quinta vez, y en contra de lo previsto en la Constitución, la candidatura a la presidencia.²⁴⁰

Las clases media y alta se oponen a Belaunzarán, mientras que los pobres lo apoyan, debido a la popularidad que le diera su participación en la independencia y sus promesas de justicia social. Fausto Almeida, un alborotador y demagogo belaunzaránista, incita a la multitud diciendo: “—Durante veinte años el Mariscal Belaunzarán ha velado por los derechos del pobre. Durante veinte años ha conducido a este país por los senderos del progreso. Pidámosle que no nos abandone. Pidámosle que acepte la candidatura por quinta vez”.²⁴¹ En este discurso se deja ver la ironía del narrador en las palabras mentirosas del agitador. Almeida seduce al pueblo arepano alegando que Belaunzarán se ha preocupado por los pobres, pero en Arepa hay miseria por todas partes. Asimismo, Almeida alega que

²³⁹ Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, p. 38.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 21.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 23.

Belaunzarán ha conducido al progreso, a pesar de que desde la nota inicial se sabe que Arepa es un país fundamentalmente agrícola que no procesa nada. No obstante las mentiras del agitador, la gente lo sigue y la manifestación llega a Palacio, “convertida en un llamado a la dictadura”, cantando: “Belaunzarán no te noj vayas Belaunzarán”.²⁴² Entonces, el aludido está en reunión con los diputados de su Partido que le han comunicado la modificación de la Constitución. Sus partidarios le piden que acepte la candidatura a la Presidencia, sin embargo, el Mariscal aparentemente se niega simulando cansancio: “Pero yo ya estoy muy cansado, muchachos”.²⁴³ En seguida, sale al balcón, llora de emoción y, contrariamente a lo que había dicho, acepta la petición del pueblo, con lo que provoca su júbilo. Populismo y demagogia aparece en el discurso de Almeida o el fingido estremecimiento de Belaunzarán cuando sale al balcón. Así, el dictador arepano seduce y utiliza al pueblo para mantenerse en el poder.

4.4.2.2 Contraste entre miseria y opulencia

Continuamente, el narrador de *Maten al león* describe las diferencias económicas entre los habitantes de Arepa, haciendo énfasis en la opulencia, casi caprichosa, de la clase alta arepana y la pobreza del resto de la población. Desde la primera página vemos un enorme contraste entre los calzones agujerados de los pescadores que encuentran el cadáver del doctor Saldaña y la elegancia con la que él está ataviado. En seguida, el narrador de nuevo nos informa que el cadáver encontrado es llevado a la Jefatura de Policía en uno de los dos furgones de mulas que tiene ésta: “Uno sirve para llevar policías, y el otro para cargar muertos o presos”.²⁴⁴ Esto hace patente que la pobreza se extiende a la

²⁴² *Ibidem*, p. 25.

²⁴³ *Ibidem*, pp. 26 y 27.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 10.

infraestructura de que dispone el gobierno. El descubrimiento del cadáver de Saldaña no sólo devela la violencia del régimen, sino también hace referencia a la pobreza de Arepa.

Como se ha dicho, en el capítulo tercero, el narrador trama dos series de acontecimientos: la festiva manifestación belaunzaranista y el cortejo fúnebre que acompaña el féretro de Saldaña. En ese capítulo, por un lado se muestran dos corrientes políticas (belaunzaranistas y moderados) y por otro, el contraste entre clase baja y alta. La coincidencia entre dichas series ocurre en el encuentro entre ambas frente al Instituto Krauss, mientras Pereira imparte su clase de dibujo:

Al encontrarse frente al Instituto Krauss el cortejo y la manifestación se detienen; los caballos están nerviosos, el cochero, inseguro, los ricos temerosos de que la turba gritona los llene de escupitajos. Los pobres, por su parte, al ver frente a ellos la carroza negra con el muerto adentro, se detienen también, se miran consternados, y se callan la boca y los instrumentos. Durante un momento nadie se mueve en la calle llena de gente. No se oyen más que los cascos de los caballos golpeando en el adoquín carcomido. Pereira asoma a una ventana del Instituto Krauss y mira a sus pies aquellas dos corrientes inmóviles. El sol cae como plomo, no hay brizna de aire, las moscas reanudan sus cacerías microscópicas.

Al final vence la superstición. Los pobres se quitan los sombreros de palma, el cochero fustiga a los caballos y los hace avanzar, los pobres se separan y abren paso a la carroza, los ricos aprietan filas y echan a andar, convencidos de que van a pegárseles las liendres, los automóviles elegantes se ponen en marcha con pedorrera espectacular.²⁴⁵

Este enfrentamiento callado parece una manifestación de las diferencias políticas y económicas de ambos grupos. Los ricos saben que despiertan el resentimiento de los pobres, pues temen que “la turba gritona los llene de escupitajos”. Los segundos se abstienen de agredir a los primeros por respeto a la presencia del cadáver y así, los ricos terminan venciendo a los pobres, quienes les ceden el paso. La clase alta sólo tiene desprecio por la baja: una vez que los dejan pasar, en lugar de agradecer el gesto, “aprietan filas y echan a andar, convencidos de que van a pegárseles las liendres”.

El contraste entre la pobreza y riqueza arepana continúa a lo largo de toda la novela, como vemos en la narración de “la vida íntima” de los Pereira y los Berriozábal. La cena de

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 25.

los primeros consiste en un pescado para tres personas, la mujer de Pereira cose ajeno, no se puede atender una enfermedad crónica por falta de dinero y se queja tristemente diciendo: “¡Es que somos tan pobres!”²⁴⁶ Los Berriozábal, en cambio, habitan una casa diseñada por un arquitecto italiano, donde tienen un salón de música, un jardín decorado por plantas y pavos reales, y regalan la ropa usada del señor de la casa a Pereira.

Las descripciones de los lugares residenciales hacen énfasis en la opulencia de éstos, por ejemplo:

El Paseo Nuevo tiene tres cuadras de largo, vista al mar, y un camellón con tamarindos, jacarandas, laureles y magnolias, entre los arroyos adoquinados. Allí están, entre jardines y verjas, las casas de los Berriozábal, los Redondo y los Regalado, los capitales más fuertes de la isla. Unas casas recuerdan al Taj Mahal, otras la mezquita de Córdoba, y otras, el palacio barroco de algún noble bohemio.²⁴⁷

Como se puede ver, la zona residencial de Arepa consta sólo de tres cuadras, pavimentadas y decoradas con un camellón lleno de plantas, en las que se asientan residencias que recuerdan a enormes monumentos históricos. Además, estas residencias son muestra del pésimo gusto de la clase alta arepana, quienes exhiben su riqueza copiando obras arquitectónicas de diferentes partes del mundo, pero sin proponer planeación urbana alguna. En contraste, la ciudad de Puerto Alegre parece miserable ante los ojos de Cussirat que, mientras la recorre la noche de su llegada a Arepa, observa: “las calles mal iluminadas, los perros flacos y los charcos perpetuos”.²⁴⁸

Pepe Cussirat, acostumbrado a toda clase de lujos, conoce la miseria arepana mientras se esconde en una casa de palma ubicada en un barrio pobre de Puerto Alegre:

Afuera se oyen ruidos confusos. Cussirat se levanta, va junto a la pared, asoma por una rendija, y ve cómo una puerca enorme huye, perseguida por sus críos, que quieren prendérsele de las tetas. Unas gallinas pelonas caminan con paso delicado y sin rumbo fijo, moviendo la cabeza, nerviosas, como esperando lo peor.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 31.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 37.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 58.

De la choza de junto, una negra flaca, con el vestido roto y la greña suelta, sale, echa un puñado de maíz al piso y dice:
--Cochi, cochi, cochi...
La puerca y las gallinas se acercan al maíz y se pelean por él.²⁴⁹

Una vez más, el narrador se focaliza en Pepe Cussirat para mostrarnos, a través de sus ojos sorprendidos, la vida cotidiana de los arepanos: una sociedad rural, puesto que en casa se crían los animales para comer, y miserable, tanto en animales y humanos resalta la desnutrición: “el perro flaco”, las gallinas pelonas”, la “negra flaca, con el vestido roto y la greña suelta”. Más adelante, reflexionando acerca de sus planes fallidos para matar a Belaunzarán, el mismo Cussirat reconoce que uno de los principales problemas de Arepa es la pobreza, problema que ninguna fuerza política parece estar interesada en resolver.

El contraste entre la miseria de la mayoría y la opulencia de unos cuantos está presente a lo largo de toda la narración como parte de la configuración del mundo de Arepa. La pobreza arepana se debe a que el régimen de gobierno está poco interesado en el bienestar de sus gobernados y el partido de oposición sólo está interesado en mantener la riqueza que tiene acaparada, mientras el resto de los arepanos permiten la continuidad de esta situación con su apatía.

4.4.2.3 Autoridades arepanas

Las autoridades arepanas son serviles hasta parecer una extensión de la voluntad del tirano. Esto se manifiesta en el abuso de autoridad, la deshonestidad y la corrupción de los funcionarios arepanos, a lo que se agrega en algunos casos, la incompetencia y, en otros, el sacrificio del servicio.

²⁴⁹ *Ibidem*, pp. 169-170.

4.4.2.3.1 Abuso de autoridad

En más de una ocasión, la policía arremete violentamente contra grupos de arepanos sin ningún motivo, como en el caso en que los curiosos se arremolinan en torno al cadáver de Saldaña cuando lo trasladan a la Jefatura:

--¡Abran cancha, que no es teatro!—grita un oficial.

Varios policías, blandiendo garrotes, se van contra la gente, obligándola a retirarse y abrir un camino por el que pasan los que llevan la camilla. Cuando ésta desaparece, la escaramuza sigue, entre policías y mirones.

Un policía torpe da un mal golpe en la espalda de un negro que huye y el garrote se le va al piso. Pereira, un joven pobre, pero aseado, que ve el suceso y es servicial, se inclina, recoge el garrote y se lo da al policía, quien, en vez de agradecerse, la emprende contra él.²⁵⁰

El método para dispersar a los curiosos es la violencia, que llega al extremo de lo absurdo cuando Pereira recibe garrotazos a cambio del favor que le hiciera al policía de alzar el garrote. Lo anterior es una metáfora que hace referencia a que el pueblo da a las autoridades los instrumentos de control social con los que son agredidos. Por otro lado, la ironía del narrador aparece en esta cita cuando presenta a Pereira como “un joven, pobre, pero aseado”, haciendo burla a la idea de que la pobreza y la suciedad van de la mano.

Más adelante, las pistas que se han montado para las investigaciones del crimen de Saldaña llevarán a la policía al “burdel más caro de Arepa”. De lo que, irónicamente, hasta el torturador Galvazo se escandaliza: “¡En plena campaña electoral y andaba en burdeles! ¡Qué cinismo!”.²⁵¹ La toma de la casa de doña Faustina es otro ejemplo del abuso de las autoridades arepanas:

Los policías entraron por la puerta principal, por la lateral, por la trasera, y por las ventanas del segundo piso, usando la escalera de los bomberos. Juntaron a veinte putas histéricas en la sala morisca, les metieron mano, y les quitaron el dinero que habían ganado con tanto trabajo, aquella noche de quincena; después las metieron en el furgón de los presos, y las hicieron pasar la noche en chirona, en donde tres de ellas pescaron un resfriado, y un

²⁵⁰ *Ibidem*, p.10.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 13.

sargento carcelero, gonorrea. Los clientes [...] fueron fichados, extorsionados y puestos en libertad.²⁵²

La manera en que el narrador cuenta la toma del burdel arepano resulta cómica, ya que al describir el ingreso de los policías al burdel se vale de la repetición. Éstos, de forma exagerada, entraron por todos los accesos posibles como si fueran a atrapar a un delincuente peligroso. En esta cita también se hace evidente la corrupción de los policías que robaron a las prostitutas sus ganancias, además de manosearlas, y extorsionaron a los clientes. El narrador recurre a una especie de transposición²⁵³ cuando dice que tres de las prostitutas aprehendidas “pescaron un resfriado, y un sargento carcelero, gonorrea”. Habitualmente utilizamos la frase “pescar un resfriado”, pues el verbo “pescar” suele referirse a la acción de coger o encontrar algo por suerte. En este enunciado, el verbo pescar también se aplica para contraer una enfermedad cuyo modo de contagio es muy diferente al del resfriado. Aquí, el modo de contagio de ambas enfermedades es puesto al mismo nivel. Además, se alude al abuso que cometió el sargento al aprovechar el operativo para obligar a la prostituta a prestarle favores sexuales.

4.4.2.3.2 Tortura y violencia

El método de investigación que utiliza la policía arepana se basa en la tortura de los sospechosos. “El sótano de la Jefatura es la cámara de los horrores de Galvazo. El procedimiento que éste sigue para obtener información es rudimentario, pero infalible: consiste en poner a los interrogados en cuatro patas, y tirar de los testículos hasta que hablen”.²⁵⁴ La descripción del método de investigación de Galvazo resulta cómica por una

²⁵² *Idem.*

²⁵³ Recordemos que, según Bergson, se obtendrá un efecto cómico transponiendo la expresión natural de una idea en otro tono. Es decir, de inicio hay dos términos de comparación extremos, el más grande y el más pequeño, el mejor y el peor, la transposición se puede efectuar al llevarlos en un sentido o en otro. Ver 1.4.

²⁵⁴ Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, p. 12

transposición de lo bajo en alto que sucede al expresar una conducta vil (la tortura) en términos de estricta respetabilidad.²⁵⁵ Es decir, Ibarguengoitia define en términos cuasi científicos el método de tortura de Galvazo como un procedimiento informativo.

Galvazo se jacta de su método frente a Pereira cuando le cuenta cómo logró que los moderados confesaran haber intentado matar a Belaunzarán: “Los agarraron y me los llevaron. No querían confesar, los muy cobardes. Agarré a don Casimiro, ‘hínqueseme allí’, le dije. Le di un tirón donde tú ya sabes. ¡Santo Remedio! Confesaron los tres. Mañana los fusilan”.²⁵⁶ El narrador da un toque de humor negro²⁵⁷ a la cínica declaración de Galvazo, quien aparentemente cree en la culpabilidad de los moderados y la infalibilidad de su método. En otra ocasión, el mismo Galvazo lamenta la muerte de Paco Ridruejo: “—Se nos murió el canario antes de cantar —dice Galvazo, casi llorando. Nunca se ha visto tan humanitario. ¿Quién iba a decir que había de sentir tanto la muerte de Paco Ridruejo?”.²⁵⁸ La tristeza de Galvazo contrasta irónicamente con el motivo por el que “casi está llorando”, por la muerte de un preso antes de poder torturarlo. En una contradicción irónica y llena de humor negro, el narrador califica al “terror de la jefatura” de “humanitario”.

Como parte de la farsa en las investigaciones del asesinato de Saldaña, los supuestos implicados en el crimen son torturados para hacerlos “confesar”. El primero que sufre este procedimiento es el chofer de Saldaña, quien afirma haber visto por última vez a su jefe en el prostíbulo de Arepa. Se sugiere que de la misma manera se obtiene la confesión de los chivos expiatorios:

²⁵⁵ Ver 1.4.

²⁵⁶ Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, p. 98.

²⁵⁷ Según Jorge Portilla, mediante el humor negro se destaca la trascendencia del hombre frente a algunos aspectos, dolorosos, sombríos o siniestros de la existencia humana. Este filósofo agrega que el humor negro es usado frecuentemente en México. (Cf. Portilla, *Op. cit.*, p. 75.) Jorge Ibarguengoitia utilizó a menudo este recurso, el ejemplo más conocido es su novela *Las muertas*.

²⁵⁸ Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, p. 176.

Los acusados del asesinato del doctor Saldaña forman un grupo lamentable; son dos putas, un maricón y dos rateros. En su cámara de horrores, atrás de una barandilla, Galvazo los forma en fila, y los alecciona.

—Dentro de un momento van ustedes a entrevistarse con la prensa. Esto es un privilegio. Ya cada uno sabe lo que confesó, y lo que tiene que decir. Si alguien mete la pata, los pasamos por las armas. ¿Está claro?

Los acusados escuchan, aterrados, dicen que sí. Galvazo abre la puerta, y entran los periodistas.²⁵⁹

Los inculpados del asesinato de Saldaña son personajes extraídos de lo más bajo de la sociedad, su marginalidad permite a las autoridades arepanas cometer la injusticia de acusarlos del crimen. Esta cita está recubierta de humor negro gracias a la cínica afirmación de Galvazo: “Ya cada uno sabe lo que confesó, y lo que tiene que decir. Si alguien mete la pata, los pasamos por las armas”. En esta frase destaca la contradicción irónica del uso del palabra confesar, que implica la aceptación de las culpas propias, para referirse a una declaración dictada por el torturador a los presos. Además, se devela el escandaloso control de la información ante la prensa. Más adelante, Belaunzarán decide completar la farsa, rompe la promesa de brindarles protección a los implicados y ordena, cínicamente, que fusilen a alguno de los acusados para “darle verosimilitud al juicio”.²⁶⁰

4.4.2.3.3 Deshonestidad y corrupción

Un rasgo característico de los servidores públicos arepanos es la deshonestidad, que se pone de manifiesto en una reunión de moderados a la hora de elegir candidato a la presidencia arepana: “—Llevamos veinte años gobernados por bandoleros y nadie les ha puesto un pero”.²⁶¹ Esta frase se aplica a todas las autoridades empezando por el Mariscal Belaunzarán, aunque nunca se hace referencia a las riquezas del presidente. Aparentemente, los arepanos suelen ser deshonestos aún desde antes de constituir su república: en una

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 15.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 19.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 39.

ocasión se menciona que Belaunzarán y sus compañeros juegan dominó sentados en “los sillones que la emperatriz de China envió de regalo al rey Cristóbal,²⁶² de Haití, y que llegaron por equivocación a Arepa”²⁶³ y allí se quedaron. Además de la violencia, el abuso de autoridad característico de la policía arepana es el robo: se apropian de la cartera y el reloj de Saldaña, pretextando que serán “instrumentos del juicio”;²⁶⁴ en la toma del prostíbulo roban a las putas y a los clientes; Al ser aprehendidos, los tres diputados moderados son “maltratados y despojados de todo lo que tenían de valor”;²⁶⁵ Galvazo disfruta de una mercancía de contrabando incautada por las autoridades, *pâté de fois gras*, al lado de Pereira; Jiménez se compromete a proteger la huída de Cussirat por los quince mil pesos que le entrega Ángela Berriozábal, diciendo –en otra ironía del narrador heterodiegético–: “—Señora [...], yo soy un hombre de honor”²⁶⁶ y en seguida informa del intento de huida al Mariscal.

4.4.2.3.4 Servilismo e incompetencia

Las autoridades arepanas sirven fielmente al dictador: Jiménez acepta seguir las falsas pistas para “resolver” el asesinato de Saldaña, Galvazo alecciona a los chivos expiatorios, los diputados progresistas modifican la Constitución para que el dictador se reelija y Cardona se hace a un lado sin chistar. Asimismo, el ujier que conduce las audiencias del Mariscal permite que pase quien ordene el presidente y, despóticamente, hace larga la espera del resto. El servilismo de las autoridades va acompañado de lambisconería, como se ve en la figura del mencionado ujier que se paraliza de respeto

²⁶² Ibarguengoitia probablemente se refiere al rey Henri Christophe que gobernó Haití entre 1806 y 1820.

²⁶³ Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, p. 80.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 14.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 90.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 180.

delante del Mariscal y “brinca, se sonroja, sonrío, suda”,²⁶⁷ ante la visita de los moderados; es atentísimo con los poderosos y grosero con los demás. Todos los que rodean al Mariscal hacen hasta lo imposible por agradarle, como los progresistas (Borunda, Cardona y Chucho Sardanápalo) que juegan dominó con él y celebran con exageración cualquiera de sus gracias.²⁶⁸ El colmo del servilismo sucede en la quema del avión:

Al llegar junto al avión, Belaunzarán, con la mirada vidriosa, baja del coche y le ordena a Jiménez:

--Dame la pistola.

Jiménez, en sus ansias de obedecer, enreda el arma en la forniture, y cuando logra desprenderla, después de forcejear, se la entrega a su patrón.

Belaunzarán dispara contra el avión toda la carga. La gasolina empieza a manarle por los agujeros.

Belaunzarán, su furia calmada con los disparos, se vuelve a Jiménez y le ordena:

--Préndele fuego.

Jiménez saluda marcialmente, se vuelve al sargento que le sirve de chofer, y le ordena, a su vez:

--Préndele fuego.

El sargento saluda y contesta:

--Muy bien, mi Coronel.²⁶⁹

En seguida, tal como se expuso anteriormente, el sargento muere entre las llamas. Como podemos ver, en esta cita resulta cómico que Jiménez enrede la pistola en el momento en que quisiera ser más atento con su amo, de cualquier modo cumple las órdenes del Mariscal y envía al sargento a encenderse con el avión. Ni el sargento, ni los presentes hacen nada por evitar el sacrificio, todos obedecen ciegamente al dictador sin querer ver el peligro que corre el militar.

Sin embargo, los servidores del tirano no siempre son tan eficaces al obedecer las órdenes del patrón o cumplir con su deber. En el bombazo a los autos de Belaunzarán, los únicos que se libran del ataque son los pistoleros, pero la incompetencia de su actuación casi los hace perder a los culpables:

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 83.

²⁶⁸ Cf. *ibidem*, p. 80.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 165.

En el coche de los pistoleros reina la confusión. Después de un momento en el que estuvieron a punto de cumplir con su deber, persiguiendo al Citroën, se detienen a ver como se incendian el automóvil presidencial y el del embajador de Japón, y por último, sus cuatro ocupantes se dan, unos a otros, órdenes contradictorias:

--Bájate y ve que se ofrece.

--Vámonos de aquí.

--Sigue aquel coche.

--Mete reversa.

La confusión termina cuando las puertas del Studerbaker presidencial se abren y sale, por cada una de ellas, corriendo como gamo, un político espantado. Este hecho unifica el criterio. El coche de los pistoleros se echa en reversa y va a prestar ayuda.²⁷⁰

La reacción de los pistoleros es sumamente cómica debido al automatismo con el que actúan. Los guardaespaldas son tan serviles que no pueden tomar una decisión acertada si no reciben una orden de su jefe y prefieren asistirlo antes que perseguir a los que han atentado en su contra. El narrador aumenta el tono cómico diciendo de forma irónica: “después de un momento en el que estuvieron a punto de cumplir con su deber”. Asimismo, hace énfasis en la confusión de los pistoleros, que se dan “órdenes contradictorias”, y en la imagen cómica de los políticos espantados “corriendo como gamos”.

4.4.2.4 Relación de Arepa con el exterior

Como los dictadores latinoamericanos del principios del siglo XX, el dictador de *Maten al león* pacta con las potencias extranjeras, en este caso con la finalidad de que apoyen la continuidad de su régimen. El embajador de Estados Unidos hace patente tal negociación la tarde que Belaunzarán acepta ser candidato a la presidencia por quinta vez: “Mis colegas aquí presentes y yo, venimos a expresar que nuestros respectivos gobiernos verán con muy buenos ojos que usted siga en el poder, por considerarlo un estadista como no hay otro”.²⁷¹ Después del elogio, el político norteamericano agrega que esperan se respeten las inversiones de extranjeros en la isla, así como los acuerdos con sus respectivos

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 160.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 28.

países –E.U.A., Francia e Inglaterra-, por encima de la proyectada Ley de Expropiación; a lo que Belaunzarán se compromete, traicionando las promesas hechas al pueblo.

Los embajadores representan, alegóricamente, el interés de sus naciones por Arepa, y en general por Latinoamérica:

Sir John Phipps, viejo y seco, que no entiende español y es sordo, sonrío amablemente a Belaunzarán, y mueve la cabeza afirmativamente, deseando, en su fuero interno, que lo que ha dicho mister Humbert H. Humbert sea lo que él quisiera haber dicho. M. Coullon, redondo y cabezón, con la cara llena de reproches, no hace gesto alguno y pone la mirada en los lebreles del gobelino que tiene enfrente. En sus veinte años de embajador en tierras de indios, no ha logrado entenderse con nadie, por considerar que, puesto que el francés es la lengua diplomática, no hay razón para usar ningún otro idioma.²⁷²

En la descripción grotesca y ridícula de los embajadores, el narrador hace énfasis en la sordera o la ignorancia del español de los europeos. Esto cierra el diálogo entre Arepa y sus respectivos países y demuestra el poco interés de los mismos en la relación que mantienen con la isla. El representante francés llega al colmo del absurdo al no conocer la lengua española después de veinte años como embajador en “tierra de indios”, epíteto que alude con ironía al prejuicio europeo sobre América.

Casi al final de la trama, una cuarta nación establece relaciones con Arepa: Japón envía su primer embajador con la desmesurada y absurda “misión de encontrar la manera de borrar del mapa el Canal de Panamá”.²⁷³ Irónica y desafortunadamente, Horushi Tato se convierte en la única víctima del último atentado de Cussirat sobre el Mariscal, lo que vuelve a cerrar las relaciones con Oriente.

4.4.2.5 Partido oficial

El Partido Progresista es el partido político que se mantiene en el poder en Arepa. El título de este partido resulta irónico, pues en las descripciones de la isla nunca se alude a tal

²⁷² *Idem.*

²⁷³ *Ibidem*, p. 158.

progreso. Así como el PRI era liderado por el presidente en turno, el Partido Progresista es liderado por el presidente arepano. Sin embargo, el poder de la dictadura arepana no se encuentra en el partido oficial sino en el tirano. Este partido aparenta tener propósitos sociales de acuerdo al supuesto interés del Mariscal por los pobres, pero al aliarse al Partido Moderado estos ideales son abandonados, como cuando el PRM se transformó en el PRI. Cuando el Partido Progresista abandona los ideales sociales por los capitalistas, el autor está aludiendo hiperbólicamente a la inclinación capitalista de los gobiernos post revolucionarios. En la novela, los dos únicos partidos políticos de Arepa se unifican para proteger los intereses de la clase alta y los de Belaunzarán. El presidente arepano es la autoridad máxima en el país, controla el poder legislativo, judicial, el partido oficial y, al final, también a la oposición política. Así, su poder es mayor al del presidencialismo mexicano.

4.4.3 Oposición política

En el juego político²⁷⁴ de la novela, la dualidad amigo-enemigo es la columna en la cual se estructura la trama. Los que intentan matar al león no son otros que sus enemigos, sus adversarios, opositores que, en desacuerdo con el régimen, forman su propia agrupación política y atentan una y otra vez contra la vida del tirano arepano, movidos por ideales o intereses personales.

²⁷⁴ El concepto de Estado presupone lo político. El Estado es el status político de un pueblo organizado sobre un territorio delimitado, es una organización social, una unidad de tipo particular y no universal frente a otros estados. La dicotomía que distingue lo político es la distinción amigo-enemigo. El enemigo es el otro, otro agrupamiento humano del mismo género, el enemigo público. El antagonismo entre ambos implica lucha, tal vez guerra, lo que a su vez implica la posibilidad real de la eliminación física del enemigo. Para Carl Schmitt: “el fenómeno de lo político puede ser comprendido sólo mediante la referencia a la posibilidad real del reagrupamiento amigo-enemigo, prescindiendo de las consecuencias que de ello se derivan en cuanto la valoración religiosa, moral, estética, económica de lo ‘político’ mismo”. Por lo tanto la posibilidad de reagrupamiento amigo-enemigo en una unidad política (Estado) es lo que posibilita lo político. Carl Schmitt, *El concepto de lo político*, Folios ediciones, México, 1985, p. 32.

El Partido Moderado es el primer agrupamiento político en contra del dictador, su finalidad es defender los intereses económicos de la clase alta que ven amenazados por la política populista de Belaunzarán. En el terreno de la lucha democrática, los moderados han logrado detener el avance de la Ley de Expropiación por quince años, gracias a la presencia de tres de sus miembros en la Cámara de Diputados. Otro moderado, Pepe Cussirat, propone la eliminación física del Mariscal, pero el resto de los integrantes del Partido Moderado prefieren pactar con el Héroe Niño. El entramado de la novela es una historia del juego político amigo-enemigo en la lucha entre un dictador y sus adversarios.

4.4.3.1 Partido Moderado

El Partido Moderado es una agrupación política formada por los ricachones arepanos, una oposición figurativa y cuyas “fuerzas reaccionarias, intransigentes y oscurantistas, como las llamaría Belaunzarán, son más numerosas”.²⁷⁵ Esta ironía, el autor alude a la manera en que se percibió la oposición de derecha del Partido Acción Nacional, calificado por el propio Ibarguengoitia de “oposición conservadora, en statu quo” que, en la década de los setenta, tenía “las manos atadas y pocas probabilidades de lograr cambios de importancia”.²⁷⁶

El Casino de Arepa es el centro de reunión del Partido Moderado, pues los socios del mismo -los señores de las familias más respetadas y adineradas de Arepa- son los miembros del partido. La tarde que se reúnen a elegir al sustituto de Saldaña para la candidatura a la presidencia arepana, el narrador pone de manifiesto la incapacidad de la oposición para hacer frente al dictador en una lucha electoral. Nunca se plantean la posibilidad de presentar una plataforma electoral cuya propuesta convenza a los arepanos,

²⁷⁵ Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, p. 73.

²⁷⁶ Cf. Jorge Ibarguengoitia, *Instrucciones para vivir en México*, *Op. cit.*, p. 121.

ya no digamos que busque el bien de Arepa. “—A los negros les gustan los listones —dice don Bartolomé González, el más realista del grupo—. Y son los negros los que ganan las elecciones”.²⁷⁷ Así, el criterio para elegir un candidato se orienta por la imagen del mismo. Proponen a Pepe Cussirat porque ha estudiado en el extranjero, es el “primer arepano civilizado”, es joven, “monta a caballo, tiene un avión, juega golf, mata venados y habla tres idiomas” y, sobre todo, cuidará de sus intereses “como si fueran los suyos”.²⁷⁸ Las frases citadas son absurdas, ya que ninguna de las virtudes mencionadas tienen que ver con la capacidad para gobernar un país. Pero los moderados no eligen un candidato capaz de gobernar la isla o de vencer a Belaunzarán, eligen a alguien cuya imagen impresione a los votantes, y que a ellos les garantice el mantenimiento de su estatus. El narrador se burla de esta oposición desorganizada y estúpida que escoge a Cussirat: “En parte por el entusiasmo que siempre provoca una idea en los medios donde no la ha habido nunca, y en parte por la falta de otra solución”²⁷⁹ y, sobre todo, porque llegará en avión a la isla.

Desde el discurso oficial arepano, la oposición política es percibida como la fuente de los conflictos en Arepa y su eliminación como la solución. Así lo expresa Galvazo tras la aprehensión de los moderados: “se acabó la oposición moderada, el ambiente político va a quedar más limpio que una camisa acabada de lavar. Ahora sí vamos a vivir en paz”.²⁸⁰ En este diálogo destaca la contradicción irónica entre la frase “ahora si vamos a vivir en paz” y la inocencia de los diputados moderados que nunca cometieron ningún acto que alterara la paz. Asimismo, el narrador deja ver la descarada justificación del régimen ante la eliminación de los adversarios políticos del dictador.

²⁷⁷ Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, p. 39

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 40 y 41.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 41.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 98.

4.4.3.2 Falso Heroísmo

En la entrevista que hizo Margarita García Flores a Ibargüengoitia, éste afirmó: “Los héroes no existen [...]. Son un invento; un invento pop para dar clases”.²⁸¹ Según Jorge Ibargüengoitia, los personajes de la historia oficial habían sido mitificados por la misma para convertirlos en imágenes perfectas y planas, con frases célebres y papeles definidos (como héroes o villanos), lejos de su complejidad humana.²⁸² Ibargüengoitia sostiene ese rechazo a la mitificación de los héroes en *Maten al león*, pues en la novela ningún personaje juega el papel de héroe. El heroísmo es ambiguo en Arepa: Belaunzarán fue un héroe de guerra para convertirse luego en un dictador; Pepe Cussirat intenta, inútilmente, matar al tirano para salvar “heroicamente” a Arepa de sus garras; Ángela cree que todo el mundo necesita y quiere su ayuda por lo que se dedica a la caridad y siempre resulta despreciada; en el personaje de Pepita Jiménez se parodia la heroína romántica; y el apático Pereira se convierte en el “héroe” que salva a Arepa del tirano. El heroísmo en la novela no existe, nadie lo alcanza, ya sea por mezquindad o desinterés.

4.4.3.2.1 Pepe Cussirat y Salvador Pereira

Pepe Cussirat arriba a la isla rodeado de un halo de heroísmo. Todo Puerto Alegre asiste al Llano de la Ventosa para ver aterrizar el avión, sus antiguos amigos lo esperan haciendo día de campo, los hombres lo respetan y las mujeres lo admiran:

Cussirat, alto, bien parecido, despeinado, distinguido, con chamarra de cuero y pantalones y botas de montar, echa a caminar, con don Carlitos del brazo; la turba se abre a su paso y lo mira con respeto, como al sacerdote de un nuevo culto. Los moderados, viejos y jóvenes, lo siguen, comentando:

--¡Cómo ha crecido!

--¡Cómo ha cambiado!

--¡Qué viejo está!

Tras la turba, al final del llano, a la sombra del tamarindo, están las mujeres, que ven venir a Cussirat diciendo:

--¡Qué guapo es!

²⁸¹ Margarita García Flores, *Op. cit.*, p. 197-198.

²⁸² Ver 3.1.

--¡Qué alto!
--¡Qué valiente!²⁸³

La llegada del héroe representa la posibilidad utópica de un cambio en la isla.²⁸⁴ Por lo anterior, el populacho lo recibe “como al sacerdote de un nuevo culto”, pero, irónicamente, a Cussirat no le interesa hacer algo por esa turba que pone en él sus esperanzas. Las mujeres lo reciben como a un galán de cine, incluso las señoritas de sociedad lo hacen firmar sus álbumes de recuerdos. El opositor de Belaunzarán es todo lo contrario del dictador: es joven, guapo y carismático frente a todos los sectores de la sociedad arepana. Sin embargo, se descompone la perfección de este héroe, idealizado por la multitud, cuando el narrador describe la respuesta que da al ofrecimiento del Mariscal para formar la Fuerza Aérea Arepana: “La distinción y la belleza del su rostro se quiebran por un momento, al meter la lengua entre labio y dientes y hacer el sonido de un pedo monumental; al tiempo que, con destreza que nadie hubiera sospechado, mueve ambos brazos y las manos en una seña soez”.²⁸⁵ En esta seña, la belleza de su rostro se degrada al imitar grotescamente la fealdad. Así, el distinguido héroe se muestra como un vulgar majadero. El narrador termina de rebajar la imagen de Cussirat al mostrar su afición por las parrandas desenfundadas, y la posterior resaca, en la fiesta de bienvenida que le dan en el Casino de Arepa. Por otro lado, el narrador a menudo hace afirmaciones focalizadas en este personaje dejando ver la conciencia de clase del mismo y por lo tanto su carencia de interés por la mayoría empobrecida de Arepa. Por ejemplo, al descender del avión: “ve como la

²⁸³ Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, p. 53.

²⁸⁴ Como en la sátira menipea, en *Maten al león* se demuestra la imposibilidad de utopía en la isla, pues el héroe no logra cambiar la situación política de Arepa al no cumplir su objetivo de matar al tirano. Cf. Juan Carlos Fuentes, en *El humor y lo cómico, un ejemplo Jorge Ibarguengoitia*, *Op. cit.*, p. 237.

²⁸⁵ Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, p. 63.

turba rascuache se le viene encima”²⁸⁶ y desprecia a Belaunzarán por su origen humilde: “sabe que Belaunzarán usará charreteras, pero nació en un petate”.²⁸⁷

Pepe Cussirat asume su papel del héroe salvador de Arepa cuando confiesa a Ángela sus intenciones de matar al presidente arepano:

—Cuando llegué —dice Cussirat—, tenía esperanzas de que fuera posible ganar las elecciones, y de que Belaunzarán no fuera completamente nocivo. [...] Las elecciones están perdidas, y este hombre va a llevar al país al desastre. Hay que acabar con él. Por cualquier medio. [...]

--¿Cuál medio? [...]

--Matándolo.²⁸⁸

Desde que fue llamado a ocupar la candidatura a la presidencia arepana Cussirat se creyó capaz de vencer a Belaunzarán, pero al darse cuenta de la imposibilidad de esto se propone matarlo:

—Desde hace un mes, cuando leí en los periódicos del asesinato del Doctor Saldaña, y recibí la invitación de los moderados, comprendí que todavía tenía un deber con mi patria: liberarla del tirano. Por cualquier camino. A eso vine. Vengo preparado.

--¡Qué valiente eres! —dice Ángela.²⁸⁹

En esta confesión se descubre la soberbia en las intenciones magnicidas de Cussirat. El motor que lo mueve a intentar asesinar a Belaunzarán es el orgullo, el deseo por convertirse en el libertador de Arepa. Cussirat no padece la tiranía de Belaunzarán y no ve amenazadas las propiedades de su familia (vendidas tiempo atrás cuando abandonaron la isla), por lo tanto no tiene motivos personales para oponerse al Mariscal y ha pasado tanto tiempo fuera de la isla que no ve la realidad arepana. Cussirat es un idealista que cree, absurdamente, que la patria está esperando que la libere. Lo que descubrimos en Cussirat no es valentía, como le dice Ángela en una ironía del narrador, sino vanidad.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 52.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 59.

²⁸⁸ *Ibidem*, p.75.

²⁸⁹ *Ibidem*, pp. 76-77.

Sin embargo, las intenciones heroicas de Pepe Cussirat lo llevan al fracaso y, tras tres intentos fallidos por matar al tirano, asume su equivocación:

—Amigo Pereira —dice Cussirat—, soy un fracasado. Lo intenté matar tres veces. La primera le costó la vida a los moderados, la segunda, a mi novia, y la tercera a mi mozo, que fue uno de los hombres más extraordinarios que he conocido, y a mi gran amigo de la infancia. Yo, que soy el responsable, me salvo, me vengo a meter en una choza, veo pobres por primera vez, duermo mal, y descubro que, después de todo, los pobres van a seguir siendo pobres, y los ricos, ricos. Si yo hubiera sido Presidente, hubiera hecho muchas cosas, pero no se me hubiera ocurrido darles dinero. ¿Así que qué importancia tiene que el Presidente sea un asesino o no lo sea?²⁹⁰

En la claridad de estas declaraciones descubrimos la pesimista mirada del autor implícito que devela la imposibilidad de cambio para Arepa. Inicialmente, tanto Cussirat como Ángela Berriozábal creen, ingenuamente, que lograrán un cambio político en Arepa matando a Belaunzarán; pero cuando esto sucede, al final de la trama, nada cambia en la isla. Para lograr derribar la dictadura arepana hubiera hecho falta algo más que el asesinato del tirano, un cambio profundo en la sociedad, sistema político y cultura arepanas.

A la confesión de Cussirat, citada anteriormente, Pereira, que ha escuchado con atención, responde: “—A mí nunca me había importado”.²⁹¹ La apatía política de este personaje se manifiesta a lo largo de la trama, vive acostumbrado a la miseria, nunca se queja, nunca opina de los eventos políticos e incluso cree en los argumentos que Galvazo le ha dado sobre lo oportuno que resulta el fusilamiento de los diputados moderados. Pereira es apático y manipulable, es un representante ejemplar del pueblo arepano.

Salvador Pereira es presentado como un pusilánime, ya que en ninguno de los ámbitos en los que se desenvuelve lo respetan. Este violinista aficionado en las tertulias de los Berriozábal y profesor de dibujo por necesidad, es dócil con su suegra, solícito con el gendarme que lo apalea, temeroso con Galvazo, complaciente con su mujer, pelele con los

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 177-178.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 178.

estudiantes, desdeñado por sus “amigos” ricachones quienes, aunque lo reciben en sus tertulias, siempre manifiestan la diferencia de clases. Su suegra se queja de él, diciendo: “¿Cuándo se iba a ver, a las seis de la tarde, a un hombre, sentado en el comedor, retratando a un gato? Los de antes se emborrachaban, pero traían dinero a la casa”.²⁹² En este diálogo el autor se burla del prejuicio del macho proveedor que tiene la suegra, a la vez que muestra lo mucho que desmerece este hombre pacífico ante su familia.

Todos los indicios dirían que Pereira es incapaz de proezas, sin embargo siempre aparece en el momento preciso. Al construir la trama, el autor introduce la participación incidental de este personaje en todos los momentos políticamente importantes. Así, Pereira se encuentra caminando frente a la Jefatura de Policía cuando llevan el cuerpo del candidato de la oposición y huye de la furia de un policía corriendo por las calles tapizadas de fotografías del muerto y letreros que dicen: “Saldaña para Presidente.” Asimismo, aparece en el punto de convergencia entre la manifestación belauzaranista y el cortejo fúnebre. En otra ocasión, es el único ayudante que da informes a Cussirat del paradero de Pepita Jiménez, al terminar el baile de los Berriozábal. Finalmente, se aparece sorpresivamente ante Cussirat cuando éste huye, en un tranvía, de los pistoleros de Belaunzarán:

—Buenas noches, Ingeniero —dice una voz.

Cussirat alza los ojos. Frente a él, detenido de una agarradera de celuloide, temblando como un títere, siguiendo el ritmo del tren, Pereira lo mira con asombro cortés. Cussirat se corre en el asiento, dejando un campo libre a su lado. Mira lleno de emoción, al violinista, le estrecha la mano, y le dice, recordando su nombre por primera vez:

--Pereira, Dios lo puso a usted aquí.²⁹³

En el entramado de la novela el autor reúne a ambos personajes en el momento preciso: “Dios lo puso a usted aquí”, dice Cussirat sorprendido gratamente con la presencia

²⁹² *Ibidem*, p. 97.

²⁹³ *Ibidem*, p. 164.

de Pereira. Éste se tambalea “como títere” al ritmo del tren, sin saber que a partir de ese momento se convertirá en el títere de Cussirat. Las apariciones incidentales de Pereira se transforman en el lazo que lo une a Cussirat, hasta que se convierte en el principal ayudante y medio para conseguir sus deseos: escapar de la isla y matar a Belaunzarán.

Como se ha dicho, a lo largo de la trama el personaje de Pereira es ignorado y minimizado por el resto de los personajes, sin embargo el encuentro con Cussirat lo transforma. La estafeta del “heroísmo” se pasa de Cussirat a Pereira desde que éste le brinda refugio y termina de afianzarse con la pistola. La confianza que Cussirat pone en Pereira le granjean respeto e igualdad ante Ángela y el mismo Cussirat. “Pereira ha cambiado”,²⁹⁴ nota Ángela cuando le avisa del paradero de su querido amigo.

El violinista se suma a los numerosos admiradores de Cussirat, a pesar de que el ingeniero, con su soberbia habitual, se olvida continuamente de él o lo tacha de imbécil. Esta admiración se convierte en una amistad que queda sellada con la pistola que el aviador le regala antes de partir. Esta pistola-símbolo es la estafeta para que Pereira termine, con seis tiros como los que Cussirat disparó inútilmente en la Rotonda del Trueno, con el propósito de matar al tirano.

Desde las primeras páginas se anuncia que Pereira será el “salvador” de Arepa: no en vano aborda un tranvía que dice “Paredón” para dirigirse a su hogar. El hecho de que Salvador Pereira se convierta en héroe en lugar de Pepe Cussirat es un efecto de inversión manifiesto en entramado de la novela, pues, irónicamente, el héroe resulta un fracaso y el fracasado un héroe. Aquí se pone de manifiesto otra de las características de la sátira

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 173.

menipea en *Maten al león*, pues la novela, como la menipea, subvierte los géneros canónicos.²⁹⁵

4.4.3.2.2 Ángela Berriozábal y Pepita Jiménez

Estos dos personajes femeninos son de distinta índole: la primera es hermosa, inteligente y audaz; la segunda es una solterona sin gracia y ridícula. Además de su amistad, tienen en común la intención de convertirse en heroínas, aunque por distintos motivos. Una es idealista, cree que puede vencer al tirano, y la otra es una especie de heroína romántica presa en una farsa. Sin embargo, ninguna de ellas llega a ser una verdadera heroína, ambas fracasan, siguiendo los pasos de Cussirat.

Ángela es temeraria, mientras toda Arepa teme al tirano ella es la única que lo enfrenta, tras el asesinato de Saldaña:

Belaunzarán y Cardona van juntos, caminando hacia la salida, cuando una voz susurrante, pero perfectamente audible, que sale entre los dolientes, dice:

--¡Asesino!

Cardona sigue su camino, con el corazón galopante; Belaunzarán se detiene y se vuelve al lugar de donde salió la voz. Está frente a Ángela Berriozábal, guapa, desafiante, bien vestida, diez centímetros más alta que don Carlitos, el mequetrefe de su marido, que está a su lado.²⁹⁶

El momentáneo enfrentamiento entre Ángela y Belaunzarán termina en tono cómico cuando el narrador contrasta el desafío que le hace la señora Berriozábal al dictador con una frívola descripción de su apariencia: “bien vestida”. Además, agrega que es más alta que “el mequetrefe de su marido”, no sólo física, sino moralmente, pues es idealista y dominante, lo que se reiterará a lo largo de toda la narración: “Esa mujer tiene más huevos que su marido... Por no hablar de los presentes”,²⁹⁷ dice Belaunzarán a Cardona.

²⁹⁵ Ver 1.5.

²⁹⁶ Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, p. 17.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 18.

Desde el principio, el personaje de Ángela Berriozábal es descrito como una mujer, no sólo hermosa y distinguida, sino decidida y de carácter fuerte. En torno a ella se agrupa la sociedad arepana en las tertulias semanales organizadas en su casa. Asimismo, ella se convierte en el punto de unión de los conspiradores contra Belaunzarán. Cuando los diputados moderados son aprehendidos, los ricachones, detractores de Belaunzarán, corren a su casa para buscar una solución: “—¡Hay que hacer algo! —dice Ángela, con *El Mundo* todavía entre las manos. Barrientos, Anzures y Malagón, que acaban de traerle el periódico, fúnebres, están de pie frente a ella en la sala de música”.²⁹⁸ Allí mismo, éstos se dedican a quejarse de la torpeza de quienes creen que pusieron la bomba en Palacio Presidencial y a manifestarse en contra del dictador: “En el fondo se lo merecen por hacer las cosas tan mal”, dice Anzures; “¡Hay que lanzar otra bomba!”, dice Malagón y en seguida se cura en salud, “Yo la lanzaría de mil amores [...], si no fuera exiliado político”.²⁹⁹ Más adelante, ella incluirá a este grupo, que se había manifestado en contra del tirano en su casa, en la conspiración contra el presidente arepano que idea junto con Cussirat.

Ángela Berriozábal juega un papel fundamental como ayudante y confidente de Pepe Cussirat en sus intentos fracasados por matar al león. Por un lado, ella organiza la conspiración contra Belaunzarán: “Ha llegado el momento de reunir a todas las personas que están dispuestas a sacrificarse por su patria, formar un grupo con ellas, adiestrarlas, organizarlas, y llevar a cabo lo emprendido. Tú eres el indicado para comandar ese grupo”.³⁰⁰ Detrás de este discurso, que apela al idealismo, se esconde la ironía del narrador que más tarde nos dejará ver el poco entusiasmo de los contertulios para “sacrificarse por Arepa”, como ella dice. Así, por iniciativa suya, Barrientos y Anzures -quienes aceptan

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 93.

²⁹⁹ *Ibidem*, pp. 93 y 95.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 115.

mezclarse en aquel asunto porque “no se puede razonar con los idealistas”-,³⁰¹ Malagón y Paco Ridruejo serán los invitados a “la cena de los asesinos” en la que se planeará el segundo intento de matar a Belaunzarán al interior de la casa Berriozábal. Por otro lado, Ángela será la encargada de proteger la huída de Cussirat de Arepa, después del último atentado.

Ángela Berriozábal considera que alguien debe hacer algo por Arepa. Ella misma es caritativa, pero cree hacer el bien a los demás dándoles lo que no quieren o necesitan. Por ejemplo, cuando comparte un sándwich con un niño pobre en el Llano de la Ventosa y éste lo desprecia o cuando, mientras camina por su jardín, se topa con una mariposita tirada a medio camino, a la que recoge y coloca sobre una planta, de donde vuelve a caer. Ángela, lo mismo que Cussirat, cree que debe salvar a Arepa del tirano, quien goza de la simpatía de las masas, por lo que tal vez no quiera ser salvada.

A diferencia de Ángela, Pepita Jiménez,³⁰² la poetisa de Arepa, es débil física y moralmente. Es una solterona flaca, ojerosa y melancólica que vive esperando el regreso de su novio de la juventud: Pepe Cussirat. Al crear el personaje de Pepita, el autor se burla del estereotipo de la heroína romántica y suicida. Sus acciones y diálogos parecen fuera de lugar, absurdos o irónicos en cualquier contexto, lo que la vuelve ridícula ante el lector. Por ejemplo, en la tertulia en la casa Berriozábal, Pepita halaga, con una contradicción, la pésima interpretación de sus compañeros músicos, diciendo: “Esta música [...] es tan maravillosa que me deprime”.³⁰³

³⁰¹ *Ibidem*, p. 122.

³⁰² El nombre de este personaje alude a la novela del escritor español Juan Valera, *Pepita Jiménez*, publicada en 1874. Aunque el tema de la heroicidad de Pepita Jiménez da para un análisis mucho más amplio, ya que sugiere relaciones intertextuales, en este caso sólo se analizará la configuración del personaje de Ibarzüengoitia.

³⁰³ Jorge Ibarzüengoitia, *Maten al león*, p. 43.

Las diferentes descripciones que hace el narrador del personaje, la degradan del ideal de una hermosa heroína que espera a su amado: cae como fardo cuando se desmaya; al reencontrarse con Cussirat, su risa nerviosa parece un rugido; cuando llora por Cussirat tiene una crisis de hipo³⁰⁴ (fuera de lugar porque centra la atención en lo físico mientras está sufriendo emocionalmente); el día del baile aparece “con vestido prestado” y “desencajada, con ojeras reales debajo de las pintadas; entre la palidez y los polvos de arroz, su cara está blanca como una pared, con una herida en medio, que es la boca y que se mueve”.³⁰⁵ Las imágenes de este personaje la muestran fea, grotesca, ridícula, e incluso en esta última como un monstruo, pues parece un objeto: tiene cara de pared que habla. Además, es un poco tonta: en un día soleado Cussirat pasea a Tintín Berriozábal en su blieriot, cuando descienden la poetisa pregunta incongruentemente: “¿Tuvieron mal tiempo?”.³⁰⁶

El conflicto de este personaje inicia cuando se entera del regreso de su novio:

Se oye, primero, el ruido de una copa que se rompe, después, un golpe sordo, como el de un fardo que cae. La nieve de naranja que estaba tomando Pepita Jiménez mancha la alfombra persa, al lado del cuerpo exánime de la poetisa.

Mientras el doctor Malagón la examina, Conchita Parmesano le da palmaditas en una mano yerta, y le explica al padre Inastrillas, que está a su lado, listo para suministrar los Santos Óleos:

--Pepe Cussirat fue su novio. Lo ha esperado quince años. Es natural que se desmaye, la pobrecita.³⁰⁷

Lo que podría ser la historia de un amor traicionado, de la mujer que espera fielmente a su amado -como Penélope- para luego verse olvidada -como Eugenia Grandet-, en esta novela se convierte en la historia de una ridícula mujer que no entiende que ese hombre que se fue por años la ha olvidado e insiste absurdamente en un amor que no existe.

³⁰⁴ Cf. *Ibidem*, pp. 54 y 107.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 128.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 126.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 45.

La burla radica en la exageración: al escuchar que él regresa, ella se desmaya escandalosamente, su cuerpo queda “exánime” en el piso, a tal grado que el sacerdote está listo para administrar los Santos Óleos. Lo anterior contrasta con la afirmación de Conchita Parmesano quien utiliza el verbo en pasado para referirse al noviazgo de la poetisa: “Pepe Cussirat fue su novio. Lo ha esperado quince años”. Visto así, parece ridícula y exagerada la reacción de Pepita, pues los mismos personajes dan por hecho que ese noviazgo terminó quince años atrás.

Lo anterior se confirma en el primer encuentro con Cussirat en el Llano de la Ventosa, él ni siquiera la reconoce. Pero la poetisa no se rinde y espera inútilmente una declaración de amor. Insiste a pesar de los consejos de Ángela, quien le asegura que no hay ninguna esperanza de recuperarlo, y del rotundo rechazo de Cussirat: “¿Cómo te voy a hablar de matrimonio, si mañana vas a intentar asesinar a un hombre? No es el momento de hablar del futuro. Estamos frente a la muerte”,³⁰⁸ le responde groseramente cuando ella le recuerda sus promesas de matrimonio.

El narrador va dejando entrar a la poetisa en la trama cada vez más, conforme se acerca el segundo atentado en contra de Belaunzarán. El deseo de Pepita Jiménez por complacer y acercarse a Cussirat, la lleva a la “cena de los asesinos”,³⁰⁹ a la que no está invitada. Su presencia allí parece tan fuera de lugar como sus “ciento veintitrés versos apasionados”,³¹⁰ escritos en honor a Cussirat y que éste se ve obligado a leer al inicio de la reunión. A partir de este momento, Pepita Jiménez deja de ser sólo un personaje secundario para adquirir importancia protagónica, pues ella es quien propone el plan para matar a Belaunzarán con una aguja hipodérmica y luego se arroja valientemente como la futura

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 127.

³⁰⁹ Cf. capítulo XVIII de la novela.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 121.

magnicida: “Yo estoy dispuesta a hacerlo”.³¹¹ La intención “heroica” de Pepita surge de su deseo por impresionar y reaparecer en la vida de Cussirat. Esto mismo la lleva al fracaso.

El enfrentamiento entre Pepita Jiménez y Cussirat comienza con el rechazo de él, crece durante el baile y provoca el desenlace de trágico del mismo. Pepita no logra convertirse en heroína y, ante el desprecio de su amado, se suicida.

Pepita estaba destinada a pasar a la mitología social de Arepa como la primera suicida.

--No escribas versos --advierten las madres a sus hijas versificadoras--, ya ves lo que le pasó a Pepita Jiménez.

Y cuentan una y otra vez la historia de aquella mujer que pasó treinta y cinco años escribiendo versos, ignorada por los hombres y acabó suicidándose por una decepción amorosa.³¹²

Esta prolepsis y último comentario del narrador dedicado a Pepita Jiménez, es un divertido guiño y burla la imagen de la poetisa suicida. Exageradamente, las madres arepanas relacionan la escritura de versos con el posible suicidio de sus hijas. El estado depresivo -fuera de lugar en el contexto cómico de la novela- es el hilo de la trama que conduce a este personaje a convertirse en la “primera suicida” arepana. Además, en esta historia el sentimiento amoroso, que podría ser algo elevado, se degrada a causa de la necesidad de Pepita, quien insiste en querer tener una relación amorosa con un hombre que no la ama.

Así como Ángela es la principal aliada, confidente y ayudante de Cussirat en sus intentos por matar al dictador, Pepita Jiménez es su principal obstáculo. Su sola presencia en “la cena de los asesinos” lo irrita, su plan le parece mal concebido, no la deja cumplir su cometido y luego la llama “imbécil”. Por lo anterior, ella huye desconsolada de su lado y él pasa el resto de la velada buscándola, perdiendo tiempo valioso para asesinar al Mariscal.

³¹¹ *Ibidem*, p. 124.

³¹² Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, p. 149.

Finalmente, Cussirat se decide a matarlo a tiros antes de que termine el baile, entonces le informan de la muerte de la poetisa, lo que le impide concretar sus planes. Aun muerta, Pepita Jiménez se convierte en un obstáculo para que Cussirat logre su cometido.

En cualquier caso, las dos mujeres más cercanas a Cussirat se transforman en obstáculos para concretar su meta de matar al tirano. Aunque Ángela hace todo lo posible para ayudarlo, su mala idea de involucrar otras personas influye en el fracaso del posible atentado en su casa.

Como se ha visto, el régimen arepano es una dictadura que constantemente pretende ser un gobierno democrático y plural. Lo anterior se pone en entredicho, pues toda Arepa sabe que el presidente fue capaz de asesinar a su contrincante político y nadie se presta a la farsa electoral de asistir a las urnas a votar por el candidato único. Además, en la entrevista realizada por Ferroso a Belaunzarán,³¹³ Arepa aparece como un ejemplo de estabilidad y progreso, aunque prevalezca la miseria. Así, en la novela se refleja la decadencia de la “democratura” mexicana de los sesenta. Sin embargo, la sátira al régimen político mexicano, en el arepano, no sólo se construye a través de las referencias veladas al mismo, sino también por medio de la reiteración de los defectos de héroes y villanos, de los continuos fracasos de los primeros y de la presentación grotesca, ridícula o degradada de los personajes, así como mediante el nombramiento lúdico de los sitios de la isla imaginaria. Además, la sátira se configura por medio de mecanismos cómicos como la repetición, la inversión, la transposición, la exageración, la degradación y sobre todo la cosificación de los personajes manipulados al antojo del narrador, quien nos muestra el lado menos afortunado de los mismos.

³¹³ Ver 3.2.3.

5. CONCLUSIONES

La memoria colectiva, en tanto constructo social y cultural, “surge de la necesidad de las comunidades de reafirmar su identidad mediante los recuerdos compartidos”.³¹⁴ Por esta razón, los intelectuales mexicanos del siglo XIX se preocuparon por buscar las raíces históricas que le dieran forma a una identidad mexicana que se diferenciara de la española, así que se interesaron en las culturas prehispánicas y en los héroes de la Independencia. Después de la guerra de Reforma, los liberales asentaron su versión del pasado mexicano no sólo en *México a través de los siglos*, sino también en la proliferación de monumentos, nombres de calles y ciudades dedicados a los héroes de la patria. Esta versión de la historia sería retomada por la historia oficial mexicana del siglo XX, pues los gobiernos post revolucionarios se proclamaron herederos de los movimientos sociales anteriores: la Revolución, la Reforma y la Independencia. A partir de la creación del libro de texto gratuito en 1959, el Estado tuvo los medios para propagar la versión oficial de la historia entre la población con el fin de extender el sentimiento nacionalista, además de legitimar la posición del grupo en el poder. Así, tanto la enseñanza básica como la reiteración de las imágenes de los héroes y fechas conmemorativas en monumentos y celebraciones nacionales, han sido el vehículo de propagación de la historia oficial y forman parte de la memoria mexicana en el imaginario colectivo.

Jorge Ibarguengoitia fue uno de los primeros que cuestionó, en sus artículos periodísticos, la versión acartonada de la historia de México que se enseñaba en las escuelas. Según él, la historia de México es aburrida porque ha sido utilizada como herramienta de legitimación. Siguiendo esta crítica, el autor guanajuatense escribió varias

³¹⁴ Ute Seydel, *Op. cit.*, p. 54.

obras ficticias de carácter histórico que se distinguen por la desmitificación de personajes notables de la historia oficial mexicana. Entre ellas se encuentra *Maten al león*. Aunque *Maten al león* no es propiamente una novela histórica, es una novela que contiene algunas de las características que, más tarde, los críticos literarios atribuirán a la novela histórica posmoderna. En la segunda novela de Ibarguengoitia se crea una historia apócrifa, que alude y desmitifica episodios de la historia oficial mexicana, y que, además, no tiene limitaciones historiográficas, pues juega con el tiempo y el espacio al configurar la historia de Arepa con base en un abanico de referencias a diferentes situaciones, personajes y épocas. Así, *Maten al león* no es una novela histórica tradicional, pero sí es una novela de naturaleza histórica. Si en el mundo del texto de ficción se redscribe la acción humana, en el mundo del texto de *Maten al león* se reinventa la historia mexicana en la historia de una nación imaginaria: Arepa.

En *Maten al león* se hace patente que la ironía sirve como un ácido retórico que cuestiona y socava la realidad criticando las contradicciones y anomalías del mundo. Al criticar el estilo de gobernar arepano, el autor, inevitablemente, censura los métodos de los gobiernos autoritarios. Así, *Maten al león* va más allá de la desmitificación de la historia oficial: en esta novela la alusión paródica de las representaciones de dicha historia y los modos de conmemorar los episodios fundacionales del Estado mexicano, llevan a una sátira de los mecanismos legitimadores de un régimen político.

Debido a que *Maten el león* es una sátira menipea, en ella los discursos y géneros literarios se mezclan. Por lo anterior, la misma obra que es una novela histórica que rebasa los límites de este subgénero es, al mismo tiempo, una novela de la dictadura, pero en cierto modo atípica. La novela de Ibarguengoitia tiene características comunes con otras novelas que abordan el mismo tema. Sin embargo, lo que la hace peculiar es el tratamiento cómico

de la dictadura, así como la referencia satírica y anacrónica a un gobierno autoritario –el mexicano- en la configuración ficticia de una isla imaginaria.

En el discurso social de la época en que fue escrita la novela, se manifestaba una desconfianza hacia la legitimidad del gobierno mexicano. En medio de este ambiente, Jorge Ibargüengoitia intentaba hacer una versión cinematográfica de *El atentado* que terminó por convertirse en una novela sobre una dictadura caribeña. *Maten al león* puso entre sus páginas a un México disfrazado de isla. Así, las prácticas que caracterizaron el estilo mexicano de gobernar durante el siglo XX prefiguran las características de la dictadura arepana. El autor alude, hiperbólicamente, a dichas prácticas en la configuración del mundo de Arepa. De manera que, el lector que vivió bajo los gobiernos priístas de la segunda mitad del siglo XX puede reconocer las formas de actuar de los políticos mexicanos en las de Belaunzarán. El dictador arepano ha surgido de una revolución como los gobiernos mexicanos del siglo XX; el tirano arepano elimina, reprime o compra a sus enemigos como hicieron algunos gobernantes mexicanos surgidos de la Revolución; Belaunzarán controla el poder legislativo y las elecciones como también lo hicieron los presidentes mexicanos; y, el Presidente de la República Arepana finge dirigir una nación democrática y justa aunque ha perdido credibilidad como le sucede a la “democratura” mexicana en la segunda mitad del siglo XX. Además, como aún sucede en México y en muchos países latinoamericanos, la miseria abunda en Arepa mientras la riqueza es desmedida para las clases altas. Ibargüengoitia también alude al Partido Acción Nacional en la oposición arepana, compuesta por un grupo de ricachones que cuidan sus intereses. Algunos rasgos de la sociedad mexicana prefiguran el modo de actuar de los arepanos. Por un lado, la corrupción abunda entre las autoridades de Arepa. Por otro, Jorge Ibargüengoitia consideraba que el partido político más grande de México era constituido por los millones de mexicanos

apáticos; asimismo, el pueblo arepano tiene una nula participación política, aunque el más apático de todos termina convirtiéndose en un magnicida.

La sátira que sucede en *Maten al león* se configura debido a que el autor sitúa la acción en una isla imaginaria y que crea una novela humorística sobre el tema de la dictadura. Para ello se vale de la descripción ridícula y grotesca de héroes y villanos, de la degradación de las celebraciones y episodios históricos y reviste de contradicciones irónicas los diálogos y las acciones de los personajes. Asimismo, con frecuencia hace uso de la transposición en el desarrollo de la narración proponiendo un contexto solemne para después romper las expectativas de seriedad al degradarlo con alguna frase cómica. Además, utiliza recursos de la comedia de situación (como la repetición, la inversión, transposición y efecto “bola de nieve”) y hace énfasis en los errores de los héroes que los llevan a fallar en sus múltiples intentos por matar al dictador.

A pesar de que Arepa es una isla imaginaria, las alusiones a la historia, sociedad y sistema político mexicanos hacen de ella una alegoría de México. La Arepa, isla que representa dos medias lunas utópicas e igualmente imposibles, no sólo es redonda en su descripción geográfica, también representa una historia circular que se repite cuando el tirano muere dejando otro en su sitio. Al considerar el mundo de Arepa como una alegoría de México, la mirada pesimista del autor se aplica a la realidad mexicana.

6. BIBLIOGRAFÍA

Obras consultadas de Jorge Ibargüengoitia:

- IBARGÜENGOITIA, Jorge, *Instrucciones para vivir en México*, Joaquín Mortiz, México, 1990.
- =====, *Los relámpagos de agosto*, Joaquín Mortiz, México, 1964.
- =====, *Los pasos de López*, Joaquín Mortiz, México, 1987.
- =====, *Maten al león*, Joaquín Mortiz, México, 1992.
- =====, “Memorias de novelas”, *Revista Vuelta*, no. 29, México, abril de 1979.
- =====, “Regreso a Arepa”, *Revista Vuelta*, no. 11, México, octubre de 1977.
- =====, “Réplica y contrarréplica”, en *Revista Vuelta*, no. 71, México, octubre de 1982, p. 49.
- =====, *Teatro I*, Joaquín Mortiz, México, 1990.
- =====, *Teatro II*, Joaquín Mortiz, México, 1990.
- =====, *Teatro III*, Joaquín Mortiz, México, 1990.

Bibliografía general:

- AGUILAR Camín, Héctor, Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, Cal y Arena, México, 2001.
- AGUSTÍN, José, “El final del sueño (1964-1970)” en *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1940 a 1970*, Planeta, México, 1990, pp. 227-271.
- AMAYA, Juan Gualberto, *Los gobiernos de Obregón, Calles y regímenes peles derivados del callismo*, Edición del autor, México, 1947.
- ARISTÓTELES, “De la memoria y la reminiscencia”, en *Parva Naturalia: breves tratados de filosofía natural*, Jus, México, 1991, trad. Jorge Serrano, pp. 57-69.
- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1987, trad. Julio Forcat y César Conroy.
- =====, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, trad. Helena Kriukova y Vicente Cazarra.
- BALLART, Pere, *Eirôneia. La figuración irónica del discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994, pp. 359- 454.
- BERGSON, Henri, *Le rire*, Presses Universitaires de France, Paris, 1940.
- BESSIÈRE, Jean, “Literatura y representación” en *Teoría literaria*, Siglo XXI, México, 1993, pp. 356-375.
- BRAVO, Víctor, *Ironía de la literatura*, Universidad de Zulia, Caracas, 1993, pp. 63-120.

=====, *Figuraciones del poder y la ironía: esbozo para un mapa de la modernidad literaria*, Monte Ávila editores Latinoamérica, Caracas, 1997.

CALVIÑO Iglesias, Julio, *La novela del dictador en Hispanoamérica*, Ediciones cultura hispánica- Instituto de cooperación Iberoamericana, Madrid, 1985.

CAMPOS, Julieta, *El miedo a perder a Eurídice*, Joaquín Mortiz, Col. Nueva narrativa hispánica, México, 1979.

CARRILLO Pimentel, Margot, *Vínculos historia – ficción. La novela histórica y la experiencia de Luis Britto García en el contexto latinoamericano*, Tesis doctoral, UNAM, México, 2003.

CORDOVA Arnaldo, *La ideología de la Revolución Mexicana*, 15ª ed., Era, México, 1988.

COSÍO Villegas, Daniel (coord.), *Historia general de México*, Tomo I y II, El Colegio de México, México, 1976.

COVO, Jacqueline y María Ghazali (coord.), *Historia, espacio e imaginario*, Presses Universitaires du Septentrion, Francia, 1997, Col. UL3, pp. 15-41.

DE LA TORRE, Juan y Ernesto Villar (coord.), *Enciclopedia de Historia de México*, Editorial Salvat, Barcelona 1978, vol. 11, pp. 2477-2536.

=====, “La conspiración de Querétaro y la rebelión de Hidalgo” en *La independencia de México*, FCE - Mapfre, México, 1992.

DOLEZEL, Lubomir, “Mimesis y mundos posibles” y “Verdad y autenticidad en la narrativa” en GARRIDO Domínguez, Antonio, *Teorías de la ficción literaria*, Arcolibros SL, Madrid, 1997.

DOMENELLA, Ana Rosa, “Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía literaria” en Hernán Silva (coord.), *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM, México, 1992, pp. 85-116.

=====, *Jorge Ibarguengoitia. La transgresión por la ironía*, UAM, México, 1989.

ELÍAS Calles, Plutarco, *Pensamiento político y social. Antología (1913-1936)*, FCE, México, 1988, Prólogo, selección y notas de Carlos Macías, pp. 238-275.

FLORESCANO, Enrique, “La Revolución mexicana bajo la mira del revisionismo histórico”, en *El nuevo pasado mexicano*, Cal y Arena, México 1991, pp. 73-152.

FOUCAULT, Michel, “1986. De otros espacios: utopías y heterotopías” en FARÍAS van Rosmalen, Consuelo, *Anatomía de una mente visionaria obsesionada por el presente. Rem Kolhass*, Tesis para obtener el grado de doctor en arquitectura, Facultad de Arquitectura, México, 2003, pp. 491-496.

FUENTES, Juan Carlos, *El humor y lo cómico, un ejemplo Jorge Ibargüengoitia*, Tesis de maestría en letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003.

GARCÍA Flores Margarita, “Jorge Ibargüengoitia. Yo no soy humorista” en *Cartas marcadas*, UNAM, México, 1979, pp. 187-206

GARCÍA Granados, Ricardo, “La entrevista Creelman” en *Historia de México. Desde la restauración de la república en 1867, hasta la caída de Huerta*, Tomo II, Editorial JUS, México, 1956.

GENNETTE, Gerard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Editions du Seuil, Francia, 1982, p. 7-68.

GONZÁLEZ Casanova, Pablo, “Dictaduras y dictadores en América latina” en LABASTIDA Martín del Campo, Julio (coord.), *Dictaduras y dictadores*, UNAM, Instituto de Investigaciones sociales, México, 1986, pp. 222-239.

HARSHAW, Benjamín, “Ficcionalidad y campos de referencia” en GARRIDO Domínguez, Antonio, *Teorías de la ficción literaria*, Arcolibros SL, Madrid, 1997, Col. Lecturas.

HUTCHEON, Linda, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en Hernán Silva (coord.), *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM, México, 1992, pp. 173-193.

====, “Historiographic metaficción” en *A poetics of postmodernism*, Routledge, Nueva York y Londres, 1989.

====, *The politics of Posmodernism*, Routledge, Nueva York y Londres, 1988.

IMAZ, Eugenio (comp.), *Utopías del Renacimiento: Tomas Moro, Utopía; Tomaso Campanella, La ciudad del sol, Francis Bacon; La Nueva Atlántida*, FCE, México, 1941.

JITRIK, Noe, *Historia el imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Biblos, Buenos Aires, 1995.

KEEFE Ugalde, Sharon, “*Maten al león y El gran solitario de Palacio*. La ironía en la novela post- Tlatelolco”, *El Búho. Suplemento del Excelsior*, 17 de noviembre de 1985, p. 3.

KRAUZE, Enrique, *Biografía del poder. Caudillos de la revolución mexicana (1910-1940)*, Tusquets editores, 6ª ed, México, 1998, pp.269-385.

====, “Convocación de la muerte”, en *El vértigo de la victoria*, Álvaro Obregón, FCE, México, 1987, pp.180-207.

====, *Siglo de caudillos*, Tusquets editores, México, 1994.

LERNER, Victoria, “La enseñanza de la historia en México”, en Pilar Gonzalbo Aispuru, *Historia y nación*, Tomo 1, El Colegio de México, México, 1998.

VEYNE, Paul, “El objeto de la historia”, en *Cómo se escribe la historia*, Alianza Universidad, Madrid, 1971, pp. 9-64.

VILLALPANDO, José Manuel, *Antonio López de Santa Anna*, Editorial Planeta, México, 2002.

VILLORO, Juan y Víctor Díaz Arciniega (coord.), *Jorge Ibarguengoitia. El atentado. Los relámpagos de agosto* (Edición Crítica), FCE, CONACULTA, México, 2002, Col. Archivos.

WHITE, Hayden, “Introducción. La poética de la historia” en *Metahistoria*, trad. Stella Mastrangelo, FCE, México, 1992, pp. 9-50.

YAÑEZ, Agustín, *Santa Anna: Espectro de una sociedad*, FCE, 3ª ed., México, 1993.

ZAVALA, Lauro, “Para nombrar las formas de la ironía”, en *Humor, ironía y lectura: las fronteras de la escritura literaria*, UNAM, Xochimilco, México, 1993, pp. 33-59.