



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ACATLÁN

**La ironía en *Estas ruinas que ves***

Tesis y examen profesional  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
Licenciado en Lengua y literatura hispánicas

PRESENTA:

Juan Carlos Ávila Hernández

Asesor: Dr. Rubén D. Medina

Febrero de 2013



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.

A Eunice

Mi agradecimiento al Dr. Rubén D. Medina por su invaluable colaboración

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	3
<b>1. La ironía como recurso literario</b>	7
1.1 La ironía a través de los siglos	8
1.1.1 Primeras aproximaciones teóricas	9
1.1.2 El romanticismo irónico	13
1.1.3 El siglo XIX	14
1.2 La ironía en el siglo XX	17
1.2.1 El new Criticism y Northrop Frye	17
1.2.2 Wayne C. Booth	19
1.2.3 Douglas C. Muecke	24
1.3 Propuestas de finales del siglo XX	27
1.3.1 Dan Sperber y Deirdre Wilson	27
1.3.2 Catherine Kerbrat-Orecchioni	28
1.3.3 Linda Hutcheon	29
1.3.4 Pere Ballart	31
1.4 Consideraciones operativas	34
<b>2. Vida y obra de Jorge Ibarguengoitia</b>	37
2.1 Los inicios	38
2.2 La Universidad en dos etapas	40
2.3 Las primeras obras	41
2.4 Los últimos pasos teatrales	47
2.5 Del teatro a la novela	49

2.6 La vida cotidiana	54
2.7 El paso por el periodismo	56
2.8 Una novela “muy cinematográfica”	59
2.9 Un tema grotesco	61
2.10 Las últimas obras	64
2.11 Una obra trunca	68
<b>3. La ironía en <i>Estas ruinas que ves</i></b>	<b>71</b>
3.1 La estructura de la novela	73
3.2 El <i>Opúsculo</i> y el <i>Catálogo</i>	75
3.3 El reconocimiento y la importancia	83
3.3 La inauguración	88
3.5 La enfermedad	91
3.6 Todos sabemos de todo	95
3.7 La buena suerte	96
<b>Conclusiones</b>	<b>100</b>
<b>Fuentes</b>	<b>103</b>

## INTRODUCCIÓN

En un artículo de *Excélsior*, recogido por Guillermo Sheridan en *Instrucciones para vivir en México*, Jorge Ibargüengoitia escribe que la sociedad mexicana estaba destinada a producir esa “joya del sentido común” que es la frase “El respeto al derecho ajeno es la paz”. Añade que esto se dio “No porque seamos un pueblo especialmente respetuoso del derecho ajeno, sino porque somos extraordinariamente conscientes del propio”.<sup>1</sup>

Ese libro constituyó nuestro primer acercamiento a la obra del escritor guanajuatense. Fue un descubrimiento de pubertad que resultó una delicia. Desde entonces cada nuevo libro representaba una nueva oportunidad de sonreír y de reflexionar. Digo sonreír y no reír porque la ironía<sup>2</sup> suele producir más la primera que la segunda; la carcajada abierta y franca no guarda estrecha relación con la mirada irónica. Mencionamos el tema de la reflexión ya que si el lector después de encontrarse con una ironía no se detiene un momento a pensar el contenido de ésta, quizá no la haya identificado o no la haya entendido.

---

<sup>1</sup> Jorge Ibargüengoitia, “El derecho ajeno” en *Instrucciones para vivir en México*, Selección de Guillermo Sheridan, Joaquín Mortiz (Obras de Jorge Ibargüengoitia), México, 1990, p. 62.

<sup>2</sup> Ha llegado a ser lugar común asociar esta palabra con este escritor casi como si estuvieran intrínsecamente relacionados.

Lo anterior puede sonar elitista y en parte lo es. Como lectores nos enfrentamos a diferentes tipos de textos, unos más demandantes que otros. Dependerá de nuestra competencia lectora el poder entender lo que el autor de cada uno de ellos nos quiere decir. Hay obras cuya oscuridad nos asusta y nos aleja porque nos consideramos incapaces de entenderlas. Hay otras cuya transparencia nos invita y de las que, sin embargo, quizá entendamos mucho menos de lo que pensamos al concluir la lectura.

La obra de Jorge Ibarguengoitia parece gozar de bastantes lectores ya que sus obras se siguen editando y vendiendo.<sup>3</sup> La aparente levedad de sus obras las hace de fácil acceso y permite el acercamiento del que hablábamos. Sin embargo, dentro de esa transparencia en el discurso se esconde la mirada irónica de un autor al que no se le puede tomar a la ligera de manera literal.

Esta forma de mirar el mundo a través de una mirada un tanto escéptica, desacralizadora o desmitificadora es lo que caracteriza el discurso de Jorge Ibarguengoitia. El autor no se dedica a hacer escarnio de los temas que toca, sino que los ve de una manera antisolemne, la cual le permite reflexionar sobre ellos y hacernos reflexionar al leerlo. Esa forma de ver la vida le permite, incluso o principalmente, verse a sí mismo. Quizá por ello, en su producción literaria encontramos una abundancia de registros autobiográficos.

Jorge Ibarguengoitia escribió obras de teatro, novelas, cuentos y artículos periodísticos. Dentro de su obra hay críticos que consideran que las novelas que tratan sobre temas históricos como *Los Relámpagos de Agosto*

---

<sup>3</sup> Claro que hay títulos inconseguibles como *Autopsias rápidas* y que sólo se pueden consultar en bibliotecas pero son los menos.



(sobre la Revolución Mexicana), *Los pasos de López* (sobre la Guerra de Independencia en México) o *Maten al León* (sobre el tema del dictador latinoamericano), son las que tienen un mayor valor. Por el contrario, no le dan la misma importancia a novelas que consideran divertimento puro como *Dos crímenes* o *Estas ruinas que ves*.

Es esta última la que ha sido menos estudiada por la crítica. No hay un solo estudio que trate sobre *Estas ruinas que ves*, como objeto único. De hecho, en nuestra investigación no encontramos tampoco ninguna tesis que tenga como centro el estudio de dicha novela. Existen un par de trabajos recepcionales que tratan sobre la novela pero sólo lo hacen parcialmente.

Creemos que hace falta un trabajo que contribuya al estudio de esta importante novela. En sus modestos alcances, eso es lo que pretendemos con la realización de esta tesis.

Hemos hablado de la ironía desde el principio porque consideramos que es un concepto fundamental para entender la obra del escritor guanajuatense. Sin embargo, queremos dejar dicho concepto bien establecido y es por eso que dedicaremos el primer capítulo a esbozar la trayectoria vital de la ironía a lo largo de la historia y a establecer su labor operativa dentro de nuestra investigación.

En el segundo capítulo haremos un repaso por la vida y obra de nuestro autor. La manera de acceder a los datos biográficos de este escritor mexicano está en su misma producción escrita, principalmente en los cuentos que componen *La ley de Herodes* y en sus artículos periodísticos.

Finalmente, en el tercer capítulo nos ocuparemos de la ironía en la novela *Estas ruinas que ves*. Analizaremos la forma en que se presenta y el efecto que tiene en la concepción global de la obra.

# CAPÍTULO 1

## LA IRONÍA COMO RECURSO LITERARIO

*La belleza, como el amor, es lo único serio en la vida;  
serio como la sonrisa.*

José María Eguren, *Noche azul*

En la vida diaria nos encontramos constantemente con la palabra ironía: “Lo irónico de la situación fue que...”, “Ya ves, ironías de la vida”, “Por favor, no seas irónico”, “No es por ser irónico pero...”. Es decir, es una palabra que conocemos muy de cerca, a la que le damos valor de simple oposición entre lo que se dice y lo que se quiere decir. Sin embargo, ¿es eso la ironía?, ¿es tan sólo un recurso antifrástico de enunciación? Además, si así es, ¿cuál es su diferencia con el sarcasmo? Y, sobre todo, si es algo de uso común, ¿cuál es su importancia en el discurso literario?

Ante estas interrogantes creemos que es importante elucidar el concepto de ironía sobre todo como recurso literario. A lo largo de la historia han sido diferentes las posturas de los teóricos acerca de cómo debe ser tratada la ironía. Han sido tan diversas que conviene hacer un recorrido histórico que permita apreciar la evolución conceptual de la ironía.

## 1.1 La ironía a través de los siglos

El crítico literario Pere Ballart ha hecho probablemente la más completa revisión histórica del concepto de ironía. En tres capítulos y más de 250 páginas presenta un repaso por veintitrés siglos de conceptualización de la ironía. Él mismo confiesa que lo que parece una “temeridad” no lo es tanto en cuanto en largas épocas la ironía fue “relegada al cuarto trastero de la preceptiva literaria, semejaba un recurso inservible e indigno de la menor atención”.<sup>4</sup> Concuerda con él Wayne C. Booth cuando escribe que:

Con anterioridad al siglo XVIII, la ironía era uno de tantos artificios retóricos, el menos importante de los tropos retóricos. A finales del periodo romántico pasó a ser un importante concepto hegeliano, con su propia esencia y necesidades, o bien un sinónimo de romanticismo o incluso un atributo esencial de Dios. En tanto que en el presente siglo [XX] ha llegado a erigirse en rasgo distintivo de toda la literatura, o al menos de toda la buena literatura.<sup>5</sup>

Así, veremos cómo evoluciona el concepto a través de los siglos y para ellos seguiremos principalmente a Ballart en los primeros tres capítulos de su obra.

---

<sup>4</sup> Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994, p. 38.

<sup>5</sup> Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 13-14. Lauro Zavala opina que esta última frase de Booth debe ser “precisada, matizada y contextualizada”, *Vid.* Lauro Zavala, “Para nombrar las formas de la ironía”, en *Discurso*, núm. 13, otoño de 1992, p. 62. Algo de eso intenta hacer Booth en la página 35 del libro citado cuando dice que sólo se opone mínimamente a los críticos que opinan de tal modo.

### 1.1.1 Primeras aproximaciones teóricas

El origen de todo (como muchas veces en literatura) está en Grecia. En los albores de la comedia griega existían dos personajes contrapuestos entre sí que representaban dos modos distintos de ser. Uno era un fanfarrón al que le gustaba alardear de sus supuestas capacidades; el otro era un listo que se hacía pasar por tonto. De su enfrentamiento en el escenario siempre salía ganador el segundo ya que, a través de su apariencia de desvalido e ingenuo, se ganaba el favor del público y lograba desenmascarar la fatuidad de su contrincante.

Los nombres de estos dos personajes eran *alazon* (el arrogante) y *eiron* (el astuto). Por derivación se dieron los términos de *alazoneia* y *eironeia*, para designar el primero a la actitud vanidosa del que cree ser más de lo que realmente es; el segundo, la postura que adopta el que se finge menos listo de lo que es con el fin de esconder su juego y salirse con la suya.

No mucho tiempo después Sócrates emplearía la *eironeia* como base de su procedimiento dialéctico. En los *Diálogos* que nos presenta Platón, Sócrates comienza por elogiar la sabiduría de su interlocutor, sólo para poco a poco hacerle ver a éste que en realidad no sabe nada de lo que dice. Es decir, bajo el disfraz de la ignorancia, Sócrates, quien dice no saber nada, en realidad demuestra que *sí* sabe. Además, desenmascara a su oponente quien en un principio era el que supuestamente sabía.

Ballart advierte en Sócrates ya varios de los factores que tienen que ver con lo irónico como son: el carácter del ironista (disimulador y pendiente de los detalles que demuestren las fallas de su oponente); la hilaridad que causa el

contraste entre apariencia y realidad del *alazon* burlado; la importancia de un auditorio que sepa apreciar el razonamiento que se lleva a cabo.

Es tal la importancia de Sócrates dentro del campo de la ironía, que se le considera el padre de la misma. Incluso, la primera aparición escrita del término se da en *La República* de Platón con el significado de “disimulación”. Se alude al procedimiento dialéctico de Sócrates como su “habitual ironía”.

Aristóteles, por su parte, no se interesa mucho en la ironía como recurso literario, más bien ve en ella un comportamiento cotidiano, una conducta ética. En la *Ética a Nicómaco* hace mención de la pareja *eiron/alazon* para designar al primero como disimulador y al segundo como fanfarrón. Después en la *Retórica* compara al ironista con el bufón: “La ironía es más propia del hombre libre que la bufonada; porque el irónico hace el chiste para sí mismo, el chocarrero para divertir a otro”.<sup>6</sup>

Después de los griegos, es hasta Marco Tulio Cicerón que tenemos un nuevo acercamiento a la ironía. En su “Excurso sobre el ridículo”, incluido en el segundo libro de su tratado *Del orador* señala que la ironía tiene una naturaleza dual: una que permea todo el discurso y otra que sólo usa palabras o frases aisladas. Además otra dualidad que advierte Cicerón es la de las ironías que se basan en hechos y las que lo hacen en palabras. Esta diferenciación sentó las bases de lo que ahora conocemos como ironía situacional e ironía verbal.

Una de las grandes aportaciones de Cicerón es la de que no hay nada que sea irónico por naturaleza; es decir, el contexto y la intención del orador son los que nos deben llevar a entender un discurso como irónico o no. Cicerón

---

<sup>6</sup> Citado en Pere Ballart, *op.cit.*, p. 45.

aconsejaba conjugar con ingenio la expresión del rostro, el tono de voz y el estilo del discurso para obtener un efecto más contundente.

Además, Cicerón comienza por quitarle a la ironía su simple tono de antífrasis (decir simplemente lo contrario de lo que se piensa) cuando señala que “También es elegante la disimulación que consiste en decir una cosa distinta de lo que se piensa, aunque no la contraria [...], sino bromeando en tono serio con todo el discurso, mientras se piensa algo distinto a lo que se está diciendo”.<sup>7</sup> Al decir esto, se adelantó a muchos estudios posteriores que rechazarían la idea de la antífrasis como marca distintiva del discurso irónico.

Marco Fabio Quintiliano en su *Institutio oratoria*, además de sentar las bases de la retórica que perdurarían hasta el siglo XIX, habla de la ironía en las dos vertientes que había prefigurado Cicerón: las de ironía como tropo y como figura de pensamiento.

La ironía como tropo planteaba algunos problemas ya que no existen palabras que signifiquen al mismo tiempo una cosa y su contrario. Es decir, la ironía no es un tropo léxicamente determinado.<sup>8</sup> Quintiliano atiende la raíz del problema y sugiere que lo que hace comprensible la ironía son los rasgos contextuales tales como: el tono de la enunciación, la persona que la usa, o la naturaleza del asunto. Estos rasgos funcionan como marcadores irónicos que permiten orientar al lector sobre la correcta interpretación de la enunciación.

---

<sup>7</sup> Citado en *ibíd.*, p. 51.

<sup>8</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni en pleno siglo XX regresa a la concepción de ironía como tropo y añade consideraciones importantes al respecto. *Vid. Infra*.

Como figura de pensamiento, “porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión”,<sup>9</sup> Quintiliano destaca de la ironía su carácter indirecto que le resulta agradable en el discurso. Además hace una apreciación que debido a su importancia merece ser citada por lo extenso:

La ironía en tanto que figura, no difiere en absoluto –en la medida en que se trata de un único género– de la ironía como tropo (en ambos casos, en efecto, cabe entender lo contrario de lo que se dice), en cuanto a sus especies, si se las examina con un poco de atención, no cuesta mucho esfuerzo comprender en qué difieren. Para empezar, el tropo es más explícito, pues, aunque se diga otra cosa que la que se piensa, el sentido no es fingido: en efecto, casi todo el contexto es claro [...]. Por el contrario, en la forma figurada de la ironía, toda la intención está encubierta, siendo el disfraz más aparente que expreso. En el tropo la oposición es sólo verbal; en la figura, el pensamiento y a veces toda la expresión de la causa están en oposición con el lenguaje y el tono de voz adoptados.<sup>10</sup>

Como hemos podido apreciar, el estudio de la ironía ha sentado ya sus bases con esta serie de pensadores clásicos. Durante varios siglos la discusión teórica no avanzará demasiado y se tratará sobre todo de comentarios sobre los textos grecolatinos. La ironía como tropo será la norma y a lo más que se llegará será a considerarla como uno de los cuatro tropos más importantes (metáfora, metonimia, sinécdoque y en último lugar la propia ironía). La excepción será Escalígero quien, siguiendo a Quintiliano, considerará la ironía

---

<sup>9</sup> “Ironía” en Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 7ª. ed., Porrúa, México, 1995, p. 271.

<sup>10</sup> Citado en Pere Ballart, *op.cit.*, p. 57.



como una categoría que contiene figuras en las que la palabra es contraria al sentido.

### **1.1.2 El romanticismo irónico**

Nos indica Ballart que el mayor impulso teórico que recibe la ironía se da en el Romanticismo. Se le da un estatuto marcadamente filosófico y se desdeña el carácter puramente antifrástico de la enunciación. La ironía se coloca en el centro de la relación entre el autor y la obra. Es en el componente estético de la cuestión que el concepto de la ironía alcanzará su sentido más pleno.

Es Friedrich Schlegel quien principalmente destaca en esta nueva concepción de la ironía. Para Schlegel la ironía aporta una especie de “belleza lógica” al pensamiento. Por esta razón para el crítico alemán más allá de la ironía retórica que es útil para la polémica, el verdadero campo de la ironía es la filosofía. La concepción que tiene el artista sobre el mundo debe partir de un entendimiento de la naturaleza contradictoria de la realidad.

Según Schlegel el artista, exigente consigo mismo, debe desarrollar su arte con una radical libertad creativa. A partir de la representación irónica de las limitaciones (propias o ajenas) se las debe trascender y tomar clara conciencia de una realidad dominada por el caos. A partir de una marcada distancia crítica, el artista será capaz de ver desapasionadamente el fenómeno de la existencia.

La ironía le sirve a Schlegel como principio artístico para cuestionar todos los valores; creía que debía ironizarse todo. Incluso llega a enunciarlo en una frase que se ha vuelto célebre: “La ironía no es cosa de bromas”, y en otra no menos famosa: “¿Qué dioses nos rescatarán de todas estas ironías?”. Sin

embargo, lo que en Schlegel tiene su pizca de burla, en Solger, otro crítico del periodo, lo tiene de seriedad. Para Solger la ironía se convierte en el único principio artístico admisible, un poco a la manera del “rasgo distintivo de buena literatura” del que habla Booth.

Notamos un claro cambio de perspectiva con respecto a la conceptualización de la ironía. No estamos más ante una simple contradicción de opuestos, sino que nos encontramos con una visión integradora de la realidad a partir de una mirada que abarca todo el fenómeno de la existencia. La ironía se ha convertido en un principio que ya no sólo permea sino que rige la obra entera.

### **1.1.3 El siglo XIX**

La ironía como era concebida por los románticos, si bien contribuyó en mucho al estudio teórico de la misma, también produjo que se la mirara con cierto recelo. Se pensaba que era un peligro para todo un sistema de valores por su afán de cuestionarlo todo, por su naturaleza destructora. Incluso Hegel llega a definirla como “absoluta negatividad infinita”.

Si el romanticismo ya había tenido un teórico que introdujera el término de humor, Jean Paul Richter, es Schopenhauer quien en su obra de 1818 *El mundo como voluntad y representación* hace una mejor aproximación al tema. La ironía presenta una disparidad intencionada entre apariencia y realidad y a mayor contraste mayor la posibilidad de que la situación resulte risible. Nos dice Ballart que Schopenhauer se adelanta más de un siglo a los teóricos que pondrán el tema en el centro de la discusión irónica.

Schopenhauer asienta que la incongruencia entre apariencia y realidad puede ser propia o ajena. Cuando es ajena hace que nos riamos del otro, cuando es propia pueden suceder dos cosas: si la tomamos con levedad nos hará reírnos de nosotros mismos, si lo hacemos con seriedad devendrá en enojo o en ofensa por sentir que hacemos el ridículo. Así, seguimos teniendo a la ironía como una reveladora de la realidad que desenmascara al *alazon* que todos podemos llegar a ser.

Uno de los críticos que más renombre tienen en este siglo es el filósofo danés Soren Kierkegaard. Su obra *El concepto de ironía con referencia constante a Sócrates* es de 1841 y fue presentado en su momento como tesis de licenciatura. Desde el mismo título podemos apreciar que Kierkegaard le asigna el papel de precursor a Sócrates. En efecto, la parte de mayor extensión del texto se titula “El punto de vista de Sócrates concebido como ironía”. En un fragmento de la obra citado tanto por Booth como por Ballart, Kierkegaard expone la técnica socrática de la interrogación:

[...] la finalidad cuando se formula una pregunta puede ser doble. Se puede hacer una pregunta con la intención de conseguir una respuesta que tenga el contenido deseado, de forma que cuanto más preguntas se hagan, más profundidad y significado adquiera la respuesta, o se puede hacer una pregunta, no por el interés de conseguir una respuesta sino para extraer el contenido aparente con la pregunta y dejar solamente el vacío. El primer método presupone, naturalmente un contenido, el segundo un vacío; el primero es especulativo, el segundo irónico. Y fue precisamente este último el que más utilizó Sócrates.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Vid. Wayne C. Booth, *op.cit.*, p. 312 y Pere Ballart, *op.cit.*, p.103.

La frase que resalta es “dejar solamente el vacío”. Encontramos aquí que la ironía no pretende la certeza, ni provee claves para comprender la realidad, más bien abre la posibilidad de la libertad subjetiva de interpretación de ésta. La ironía es una actitud que existe incluso antes que la duda, es según Kierkegaard “el ser-por-sí mismo de la subjetividad”.

Kierkegaard aduce que como la negatividad irónica puede conducir al nihilismo hay que refrenarla. Acota el uso de la ironía dentro de la obra artística y deja en manos del lector la consideración de si incorporar la opinión irónica que todo lo disuelve dentro de su esquema de valores.

De acuerdo con Ballart, en Kierkegaard se encuentran ya algunos aspectos de gran importancia en cuanto al uso de la ironía. Estos son: la visión privilegiada y superior del ironista; el relativismo, que disuelve las apariencias del mundo en paradojas y el castigo de toda ingenuidad respecto a las posibilidades del entendimiento humano.

La última gran figura del siglo XIX con respecto al tema de la ironía es Henri Bergson con su obra *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, publicada por partes en 1899 en la *Revue de Paris*.

Bergson formula que el resorte de la risa se activa cuando encontramos rigidez mecánica en lugar de agilidad, tanto en situaciones físicas como en actividades mentales. Además, la recurrencia de la situación genera un efecto de comicidad mayor. Nos encontramos, de nuevo, con el *alazon* al que se castiga por su falta de capacidad real. Se estrecha así el vínculo entre el humor y la ironía. Tanto la ironía como el humor se encargan de plasmar la realidad

censurable, explotan la “oposición entre lo real y lo ideal”, aunque lo hagan, según Bergson, desde posiciones distintas: la ironía como sátira de naturaleza oratoria y el humor como sátira moral.

## **1.2 La ironía en el siglo XX**

El estudio de la ironía en el siglo XX alcanza dimensiones que serían imposibles de abarcar en este trabajo de tan modesta naturaleza. Así que trataremos de dar una visión general sobre los autores que consideramos tienen más importancia en el estudio de la ironía en dicho siglo.

### **1.2.1 El new Criticism y Northrop Frye**

El *New Criticism* es una corriente estadounidense que en términos muy generales propuso que para estudiar un texto se precisaba de voluntad objetiva, meticulosidad de análisis y rechazo a criterios extrínsecos al texto. En cuanto al estudio de la ironía, son importantes los críticos Cleanth Brooks y Kenneth Burke.

Brooks retoma la idea del contexto que ya mencionaba Cicerón. Es el contexto global de la obra lo que dota de significación irónica al sentido individual de una palabra o juicio. Para Brooks la ironía es un término general que usamos para detectar incongruencias en la obra. De un modo similar describe Kenneth Burke a la ironía. La ironía es para Burke de carácter contextual y es una especie de principio rector de la comedia, la peripecia y la dialéctica.

El crítico canadiense Northrop Frye considera que los presupuestos dados por el *New Criticism* se quedan cortos al explorar solamente los aspectos retóricos y estructurales de la obra literaria. En su libro *Anatomy of Criticism*, publicado en 1957, intenta superar la visión de los *New Critics*. Frye pretende dotar a la literatura de un marco conceptual de valores míticos y arquetípicos.

Frye establece cinco clases de ficciones de acuerdo con la posición del héroe y su mayor o menor superioridad moral respecto de la audiencia<sup>12</sup>. Estas son:

1. *Mito*. El héroe es superior a los demás y a su ambiente.
2. *Romance*. La superioridad del héroe es sólo de grado.
3. *Modo alto-mimético*. La superioridad es sólo con respecto a los otros no con respecto al ambiente.
4. *Modo bajo-mimético*. El héroe ni es superior a los demás ni a sus circunstancias.
5. *Modo irónico*. El personaje es inferior incluso al mismo lector.

---

<sup>12</sup> En la teoría de Frye notamos un cierto parecido con la teoría del esperpento de Valle-Inclán. Para éste: “Hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie, o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. [...] Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fueran nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. [...] Hay una tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, levantado uno en el aire, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. [...] Esta consideración es la que me llevó a dar un cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos”. *Vid.* Ramón María del Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*, Pre-Textos, Valencia, 1995, p. 394.

El crítico formula una tipología narrativa de acuerdo con cuatro mitos: comedia, romance, tragedia y sátira-ironía. A cada uno de estos mitos le corresponde una de las estaciones del año, siendo así que la sátira y la ironía comparten el mito de invierno. Este mito de invierno se relaciona con la oscuridad, la disolución, el caos.

Para Frye la diferencia entre sátira e ironía es que la primera se basa en una clara intención de denostar al oponente, mientras que la segunda se dedica a cuestionar toda convención, denunciando su falta de naturalidad. La sátira insulta, la ironía expone.

La contribución de Frye al estudio de la ironía es una de las más ricas ya que con él la ironía adquiere una categoría como modo de ficción, más allá de ser un simple tropo que aparezca aquí y allá dentro de una obra. Frye trata a la ironía como un modo de estructurar el discurso a partir de una visión particular del mundo.

### **1.2.2 Wayne C. Booth**

Es notable que una de las primeras cosas que anota Wayne C. Booth en el prefacio de su libro *Retórica de la ironía* sea una crítica a algunas afirmaciones de Frye en *Anatomy of Criticism*. Booth cita a Frye cuando escribe que: “La lírica es el género en que el poeta, al igual que el escritor irónico, se vuelve de espaldas al público”. Inmediatamente después refuta dicha afirmación aduciendo que le viene a la memoria muchas obras tanto líricas como irónicas,

en las cuales “el escritor baja del escenario y engancha al lector, reclamando proximidad”.<sup>13</sup>

Esto deja asentado que la intención de Booth es la de desmarcarse de algunos de los postulados de Frye, quien a su vez se desmarcó de los presupuestos de los *New Critics*. Más allá de rencillas teóricas lo que interesa es ver que la evolución del concepto, como en otros casos, parte de la inconformidad de los teóricos con las ideas de sus antecesores.

En el caso de Booth nos hallamos frente a uno de los grandes clásicos dentro del estudio de la ironía. Su libro que data de 1974 sigue siendo lectura obligada para todo aquel que se interese en el estudio de este concepto tan importante como escurridizo. Esto no quiere decir que su teoría sea perfecta, sin embargo, aporta mucho al estudio que nos atañe.

Nos dice Booth que cuando nos encontramos con una afirmación dentro del texto que creemos no puede ser entendida por su sentido literal sino más bien por uno opuesto nos encontramos con lo que él designa como “ironía estable”.<sup>14</sup> Pasa después a caracterizar a las ironías estables mediante cuatro condiciones que deben cumplir los enunciados para ser nombrados como tales:

1. *Intencionalidad*. Deben ser creados deliberadamente con el fin de ser entendidos como irónicos.
2. *Ocultación*. Son encubiertos, es decir, pensados para su reconstrucción por parte del receptor.

---

<sup>13</sup> Vid. Wayne C. Booth, *op.cit.*, pp. 14-15.

<sup>14</sup> Vid. *Ibíd.*, pp. 27-31.



3. *Estabilidad*. Es decir que una vez hecha la reconstrucción no se precisan nuevas reconstrucciones.
4. *Finitud*. Los significados reconstruidos son locales y limitados.

Inmediatamente Booth nos provee los cuatro pasos para la reconstrucción de ironías estables:<sup>15</sup>

1. El lector identifica la incongruencia entre las palabras enunciadas y su conocimiento del mundo y rechaza el significado literal contenido en ellas.
2. Se buscan interpretaciones o explicaciones alternativas que funcionen racionalmente, por ejemplo la posibilidad de que se haya incurrido en un error o un desconocimiento que obstruya el significado.
3. Se toma una decisión sobre las creencias del autor para así compararlas con lo que ha enunciado. Este es un punto fundamental ya que los primeros dos pasos no nos puede asegurar que determinada afirmación es irónica. Se debe decidir si lo que rechaza el lector también es rechazado por el autor.
4. En este punto se puede elegir un significado con el que el lector se sienta seguro. El acto de reconstrucción finaliza con la adjudicación de un significado que el lector considera que comparte con el autor.

Booth nos brinda un método que puede ser muy útil a la hora de identificar un texto irónico. Pero no se detiene ahí, también nos ofrece una serie

---

<sup>15</sup> *Vid. Ibíd.*, pp. 36-38.

de pistas para identificar una invitación irónica a través de la inferencia sobre las intenciones del autor:<sup>16</sup>

1. *Advertencias claras en la voz del propio autor.*

- a) *En los títulos.* Si bien raras, se pueden presentar. Un ejemplo sería *Elogio de la locura*.
- b) *En los epígrafes.* Pueden anunciar la intención del autor si se cita a autores conocidos por su uso de la ironía.
- c) *Otras pistas indirectas.* Una afirmación directa del autor, ya sea en prefacios, prólogos o epílogos.

Advierte Booth que si bien no es lo más común que estas pistas se den, no se debe ignorarlas cuando sucede. Sin embargo, hace notar que pueden ser pistas falsas, que deriven en un juego irónico más.<sup>17</sup>

2. *Proclamación del error conocido*

Se da cuando el texto proclama como verdad un error “sencillamente increíble”. Puede aparecer como:

- a) *Expresiones populares.* El juego insostenible de usar expresiones que atentan contra la lógica.
- b) *Hecho histórico.* Cuando se declara algo que fácilmente se puede saber que no sucedió como se enuncia.

---

<sup>16</sup> *Vid. Ibid.*, pp. 90-115.

<sup>17</sup> En realidad este tipo de marcas no son las que más se deben esperar, porque si el autor nos dijera de manera franca: “voy a ser irónico”, el disfrute del texto estaría sometido a una expectativa dada de manera literal en un uso del lenguaje cuya característica es ser oblicuo.

c) *Juicio convencional*. Cuando se dice lo contrario a lo que se considera convencional pensar, como “la televisión es la mejor manera de acceder a la alta cultura”.<sup>18</sup>

### 3. *Conflictos entre hechos dentro de la obra*

Cuando dentro de una obra el autor presente algo como verdadero y después lo contradiga cabe con fundamento pensar que se trata de una invitación irónica. El esquema podría ser de la siguiente manera:

- a) se presenta una voz que parece convincente pero que es falsa;
- b) se introducen contradicciones a dicha voz;
- c) se oye finalmente una voz correcta, que rechaza lo que se ha enunciado con anterioridad.

Este esquema, sin embargo, es sólo una posibilidad, el juego irónico podría incluir la falsedad de ambas voces o la falsedad de la segunda que daría valor positivo a la primera.

### 4. *Contraste de estilo*

Si el estilo de un personaje se aleja bruscamente de la forma en cómo se considera normal que se exprese, podemos suponer que estamos frente a una ironía. La nota discordante en el cambio de estilo puede ser dada ya por elevación ya por vulgarización. Además, nos dice Booth que la forma más transparente de usar las pistas estilísticas en la ironía se da en la parodia.

---

<sup>18</sup> A pesar de que se pueda creer que alguien que diga eso está siendo irónico sin duda, existe la posibilidad de que no sea así. Aunque el esquema que presenta Booth es muy útil, no hay manera indudable de saber que un texto es irónico por una sola de las pistas.

## 5. *Conflictos de creencias*

Cuando se da un conflicto entre las creencias que nosotros tenemos y que pensamos que compartimos con el autor y lo que se expresa en el texto.

La obra de Booth, en su carácter didáctico, ilustra muy bien las formas de reconocimiento de la ironía. Nos permite un acercamiento al fenómeno irónico que es de mucha utilidad. En otro apartado de la obra, Booth demuestra la validez de su método al analizar algunas obras literarias con base en él. La última parte del texto la dedica a las ironías inestables en donde el método de reconstrucción propuesto no demuestra ser tan eficaz.

### **1.2.3 Douglas C. Muecke**

Uno de los teóricos más importantes de la ironía en el siglo XX (apreciado tanto por Booth como por Ballart) es el australiano Douglas C. Muecke. Son tres los títulos que le dan preeminencia en el campo de la ironía: *The Compass of Irony* (1969), *Irony* (1970) y *Irony and the Ironic* (1982). Para Muecke, “The art of irony is the art of saying something without really saying it”.<sup>19</sup>

El crítico australiano habla de tres elementos básicos de la ironía. Estos son:

1. Un doble nivel de la situación irónica. Abajo está la situación tal como es percibida por la víctima de la ironía o como es, artificialmente,

---

<sup>19</sup> Citado en Pere Ballart, *op.cit.*, p. 191.

presentada por el ironista. Arriba se encuentra la situación como la percibe el ironista.

2. La oposición entre estos dos niveles.
3. La disimulación que se presenta como una inocencia fingida.

Muecke hace una distinción entre la ironía verbal y la ironía situacional. Con respecto a la primera, hace una clasificación de la ironía por el modo en que el ironista se relaciona con sus afirmaciones:

1. *Ironía impersonal*. Es la ironía más común. Mantiene un tono desapasionado que no refleja partidismo alguno.
2. *Ironía de automenosprecio*. En ésta el ironista se presenta a sí mismo como un sujeto ignorante sólo para, a partir de este fingimiento, revelar los defectos de los demás. Recuerda al *eiron* y por supuesto a Sócrates.
3. *Ironía del ingenuo*. El ironista, en vez de fingirse ignorante, coloca a un personaje ingenuo quien por medio de su inocencia desenmascara las fallas ajenas.
4. *Ironía dramatizada*. En este tipo el ironista se halla alejado; no se nota su presencia ni siquiera como personaje. La ironía se dará en las situaciones en las que participan los personajes.

Con respecto a la ironía situacional, Muecke hace una clasificación de las ironías desde el punto de vista de quien las observa:

1. *Ironía de simple incongruencia*. En ésta la simple yuxtaposición de elementos discordantes de una situación genera el efecto irónico.
2. *Ironía de acontecimientos*. En este tipo las pretensiones de alguien son frustradas por lo que en realidad sucede.
3. *Ironía dramática*. Estrechamente relacionada con la forma teatral. El personaje no puede ver algo que para los espectadores es muy claro.

Otra aportación de Muecke que es digna de mención es la del modelo que utiliza para clasificar los marcadores irónicos. El australiano registra cinco posibilidades:

1. *Infradisimulación*. El ironista casi abiertamente revela sus intenciones, disminuyendo la disimulación a la manera clásica.
2. *Sobredisimulación*. El emisor exagera la disimulación de tal forma que hace evidentes sus intenciones irónicas.
3. *Marcadores arbitrarios*. La elección de tonos o expresiones que no parecen guardar relación con el significado propuesto.
4. *Vacilación burlesca*. La duda en tono burlesco de los propios juicios emitidos.
5. *Parodia*. Simular el estilo de otro autor para establecer que la enunciación no es literal.

### **1.3 Propuestas de finales del siglo XX**

Después de los grandes estudiosos de la ironía que hemos visto, aún existieron propuestas de gran valor para el estudio de la ironía. Nombres como los de Sperber y Wilson, Kerbrat-Orecchioni, Hutcheon, o el mismo Ballart han dejado su impronta en el estudio del fenómeno. Para finalizar esta revisión histórica daremos un repaso a sus estudios.

#### **1.3.1 Dan Sperber y Deirdre Wilson**

Dan Sperber y Deirdre Wilson publicaron en 1978 un artículo muy importante en el estudio de la ironía: “Les ironies comme mentions”. En este estudio señalan la necesidad de una teoría que unifique los aspectos semánticos, pragmáticos y retóricos de la interpretación de los enunciados. Los autores consideran que son insuficientes las definiciones clásicas de ironía y para ello establecen las nociones de *empleo* y *mención*, propias de la filosofía lógica. Dicen que cuando se emplea una expresión se está designando lo que esta expresión designa, pero cuando se menciona una expresión se designa la expresión misma.

De acuerdo con Sperber y Wilson la ironía sería una mención, un enunciado que se produce como eco de otro enunciado al que se considera como ridículo. Añaden que no importa si el enunciado inicial al que se hace referencia es real o imaginario porque lo importante es señalar la distancia crítica que nos aleja de él. Así, el tono irónico, como anota Ballart, adquiere su lugar junto a otros (dubitativo, afirmativo, exhortativo, etc.) mediante los cuales el hablante define su posición frente a lo que enuncia.

### 1.3.2 Catherine Kerbrat-Orecchioni

En su trabajo de 1980 “La ironía como tropo” Catherine Kerbrat-Orecchioni regresa a la clásica división de la ironía como tropo y como figura de pensamiento. Al hablar del tropo acota el estudio de la ironía a su aspecto verbal, excluyendo otras consideraciones como la ironía situacional.

Como ya habíamos visto con Quintiliano la ironía no es un tropo léxicamente determinado, así Kerbrat-Orecchioni habla de la ironía como un tropo de invención e *in absentia*. Si bien la autora admite la existencia de clichés irónicos como “¡Qué bonito!”, aplicado cuando se pretende censurar en lugar de alabar, agrega que no se le pueden atribuir al significante “bonito” dos valores opuestos, uno positivo y otro negativo. Así pues, como la ironía depende de “mecanismos derivacionales” se le puede considerar como una especie de tropo semántico-pragmático.

La aportación más significativa que hace Kerbrat-Orecchioni es la inclusión del elemento pragmático en su estudio ya que así enriquece el contenido retórico de la noción de tropo. Con base en la noción de intencionalidad define a la ironía como “*una contradicción entre lo que dice L y lo que quiere hacer entender (lo que se supone que quiere hacer entender)*”.<sup>20</sup> Lo hace así para poder distinguirla de la mentira.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Catherine, Kerbrat-Orecchioni “La ironía como tropo”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM-Iztapalapa, México, 1992, p. 202.

<sup>21</sup> Lauro Zavala define en términos similares a la ironía: “Se trata, en principio, de la existencia de una contradicción entre lo que se dice y lo que debe ser entendido, si bien debe señalarse que esta contradicción no se encuentra en el enunciado mismo (como ocurre con la paradoja), sino en la relación entre la proposición y lo aludido por ella. Tampoco se trata de una contradicción entre lo que se sabe y lo que se dice (como en el caso de la mentira), sino entre lo que se dice y lo que se piensa”. Lauro Zavala, *op. cit.*, p. 62.



Para la autora, “interpretar un texto es intentar reconstruir por conjetura la intención semántico-pragmática que presidió la codificación”.<sup>22</sup> Kerbrat-Orecchioni afirma que entre los tropos la ironía es el que presenta una descodificación más aleatoria y por lo tanto para su correcta descodificación se precisan de tres tipos de competencias: lingüística, ideológico-cultural y retórica.

### 1.3.3 Linda Hutcheon

La triple competencia a la que hace referencia Catherine Kerbrat-Orecchioni es tratada a detalle por Linda Hutcheon en su artículo de 1981 “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. Hutcheon nos habla de competencias lingüística, genérica e ideológica , mismas que debe tener el lector para poder entender la ironía.<sup>23</sup>

La competencia lingüística es fundamental ya que el lector debe descifrar tanto lo que está dicho como lo implícito. La competencia genérica supone el conocimiento de las normas literarias y retóricas, lo que permite al lector identificar cualquier desvío a partir de dichas normas. La competencia ideológica es la más compleja porque es la más exigente; se precisa que el lector sea capaz de estar al corriente del juego irónico codificado en el texto.

Linda Hutcheon dedica el resto de su artículo a hacer una relación de conceptos entre ironía, sátira y parodia. Para ello se sirve de las

---

<sup>22</sup> Catherine, Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 203.

<sup>23</sup> Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco...*, pp. 187-188.

consideraciones que hace el Grupo  $\mu$  al respecto de la noción de *ethos*.<sup>24</sup> Para Hutcheon la ironía verbal posee un *ethos* burlón codificado peyorativamente; la sátira tiene un *ethos* despreciativo, desdeñoso; la parodia está provista de un *ethos* lúdico no agresivo aunque en ocasiones podría ser peyorativo.

De acuerdo con la autora la ironía se realiza “por una superposición estructural de contextos semánticos (lo que se dice/lo que se quiere que se entienda). Hay pues un significante y dos significados”.<sup>25</sup> Además la ironía tiene su máxima eficacia cuando los indicadores que presenta para ser descodificada no son tan obvios, cuando se presenta casi *in absentia* como apuntaba Kerbrat-Orecchioni.

Hutcheon entiende la parodia como un “contra-canto”, como una oposición o contraste entre dos textos. El “blanco” de la parodia siempre es otro texto o a una serie de convenciones literarias. La parodia puede ser usada de manera peyorativa, respetuosa o incluso deferente.

La sátira tiene como finalidad corregir los vicios humanos exponiéndolos, ridiculizándolos. Tiene una función moral o social antes que literaria. Apunta a su blanco de manera despreciativa; las ineptitudes del comportamiento humano deben desaparecer.

Entre las relaciones que mantienen estos tres términos Hutcheon señala que la ironía (tropo) en su doble especificidad semántica-pragmática es esencial

---

<sup>24</sup> El grupo  $\mu$  define el *ethos* como “un estado afectivo suscitado en el receptor por un mensaje particular y cuya cualidad específica varía en función de un cierto número de parámetros. Entre éstos, debe reservarse un gran espacio al destinatario mismo. El valor que se le da a un texto no es pura entelequia, sino una respuesta del lector o del auditor. En otros términos, este último no se contenta con recibir un dato estético intangible, sino que reacciona a ciertos estímulos. Y esta respuesta es una apreciación”. Citado en *ibíd.*, p.180.

<sup>25</sup> *ibíd.*, p. 179

para el funcionamiento de la parodia y de la sátira (géneros literarios). Además puede haber mezclas de géneros como parodia satírica o sátira paródica. Finalmente, la autora anota que la ironía opera a nivel intratextual (“a nivel microscópico”, dentro del mismo texto), la parodia a nivel intertextual (realiza una superposición de textos; incorpora al texto parodiado) y la sátira a nivel extratextual (sirve como vehículo literario para la censura social).

#### **1.3.4 Pere Ballart**

El catalán Pere Ballart es quizá el más reciente clásico que tenemos en el estudio de la ironía. Su libro *Eroneia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, publicado en 1994 es un proyecto de lo más ambicioso. Además de aventurarse a hacer la historia de la ironía a través de los siglos (con la que es obvio que estamos muy en deuda), Ballart propone toda una teoría de la ironía con pretensiones de eficacia operativa. Ante empresa de tal magnitud y dadas las características y los alcances de este trabajo sólo podremos atender de manera muy general a algunas de sus propuestas.

En principio Ballart presenta lo que él llama el *minimum* irónico: seis condiciones que debe satisfacer toda ironía (desde la más simple hasta la más compleja) para ser considerada como tal. Tales condiciones son:<sup>26</sup>

1. *Un dominio o campo de observación*. Es un factor previo, inherente a la configuración textual del fenómeno. Intenta dar respuesta a las

---

<sup>26</sup> Vid. Pere Ballart, *op.cit.*, pp. 311-324.

preguntas: ¿de qué instancias emana la ironía?, y ¿cuál es la exacta demarcación en el cuerpo del discurso?

2. *Un contraste de valores argumentativos.* Es el clásico contraste entre apariencia y realidad, que aquí se establece entre la expresión y el contenido, o entre registros estilísticos.
3. *Un determinado grado de disimulación.* Desde el *eiron* clásico la disimulación, el fingimiento, es un factor fundamental en toda ironía.
4. *Una estructura comunicativa específica.* La estructura comunicativa puede ser tan simple como la oposición dramática del *eiron* frente al *alazon* o tan sofisticada como el autor decida.
5. *Una coloración afectiva.* Cada ironía pretende suscitar una reacción sentimental en el lector ya sea la compasión, el sosiego, el terror, la hilaridad, el compromiso.
6. *Una significación estética.* Toda obra representa algo, tiene un plan general. Toda ironía lleva implícita la información de ese proyecto global.

Después de eso, Ballart nos explica por qué escogió el nombre de figuración para referirse a la ironía en lugar de definirla como un simple tropo o como una concepción escéptica de la realidad:

En tanto que derivado de figura, el término es fiel al origen de la ironía como forma de discurso que modifica la expresión del pensamiento— lo que la distingue apropiadamente de modalidades como la sátira o lo grotesco— [...] Por añadidura, *figuración* tiene las connotaciones de simulación y fingimiento que la ironía efectivamente posee, y designa a la vez la acción y el efecto de producir enunciados con ese valor. Este último detalle es particularmente significativo, pues

permite alojar en un solo término las diversas vertientes del fenómeno [...] <sup>27</sup>

Ballart resalta el hecho de que cada género imprime su sello en la práctica de la ironía. El autor catalán se aboca solamente a las relaciones que tiene la ironía con la poesía, con la narrativa y con el teatro.

De acuerdo con Ballart, la ironía incide en la poesía en la construcción de la identidad poética. La ironía funciona como un regulador de los excesos ideológicos o sentimentales en que puede caer el poeta. Además, restringe la posibilidad de juicios morales tajantes. Por último, sirve como herramienta para dar un acento interpersonal a los versos que los aleja del histrionismo, la falsa impostación o el engolamiento retórico.

Ballart apunta que la narrativa es el género que más se presta para la figuración irónica, donde se pueden dar las formas más sofisticadas. La narrativa brinda al autor mayor facilidad para el ocultamiento de sus intenciones; por tanto al lector le corresponde la descodificación de la ironía a partir de las marcas dispuestas a lo largo del texto. Además un relato permite cualquier tipo de ironías, no sólo las narrativas, ya que puede darse de manera verbal en voz de los personajes o puede ser de tipo situacional. Otro recurso importante es la utilización del discurso indirecto libre que permite una doble visión de los acontecimientos dentro de la ficción.

El teatro, dice Ballart, es una fuente natural de ironías. El hecho de que los personajes no son conscientes de que son observados desde fuera directamente por el espectador genera una ironía latente que el autor puede

---

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 361.

potenciar a voluntad. Además se pueden incluir toda clase de ironías verbales o situacionales.

El último tema que no quisiéramos dejar de lado en el análisis de Ballart es la relación que tienen ironía y humor. Si bien las incongruencias que son fruto de la ironía en muchas ocasiones pueden generar hilaridad, no todas tienen ese fin en sí mismas. Dice Ballart que: “Ni todo lo que es irónico hace reír, ni todo lo que provoca la risa de los hombres merece entrar en el capítulo de la ironía”.<sup>28</sup>

De acuerdo con el *minimum* irónico enunciado por Ballart el humor cumple con las condiciones 1, 2 y 6. Es decir cuenta con un dominio o campo de observación, con un contraste argumentativo y con una significación estética. Sin embargo difiere de la ironía porque carece de las rasgos 3, 4 y 5. El humor no es disimulado, pretende ser entendido por todos y su coloración afectiva sólo incluye la risa.

#### **1.4 Consideraciones operativas**

A partir del repaso de las diferentes propuestas que hemos mostrado acerca del estudio de la ironía, se precisa hacer unas consideraciones operativas para los fines de este trabajo.

Con base en lo que hemos podido apreciar, podemos concluir que hay rasgos intrínsecos en la noción de ironía que son compartidos en mayor o menor medida por todos los autores. En primer lugar el discurso irónico debe

---

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 439.

ser intencionado; manejar un cierto grado de disimulación u ocultación; dejar marcas de algún tipo, por más escondidas que puedan estar, a lo largo de la obra para poder ser reconocido; establecer un contraste entre la forma en cómo la víctima percibe la realidad y en cómo lo hace el ironista. Para lograr esto, el ironista se posiciona en un sitio superior desde el cual, a partir de una marcada distancia crítica, es capaz de tratar cualquier asunto con desapasionamiento.

La ironía se convierte así en un principio que rige la obra entera; una particular forma de mirar que desenmascara al *alazon* que todos podemos ser. La ironía demanda de parte del lector de ciertas competencias (lingüística, genérica e ideológica) porque sin ellas no es posible descodificar el discurso. El ironista esconde su juego pero pretende ser descifrado. El lector debe estar atento a las señales para poder seguir el juego irónico y no convertirse en una víctima más del mismo.

La ironía se sirve de varios mecanismos para ser efectiva. Dentro de una obra narrativa (una novela en nuestro caso), el tono irónico puede provenir del narrador, de los personajes, de las situaciones que viven éstos o de todo ello en conjunto. En ocasiones la ironía se da mediante el elogio que, bien entendido en el contexto global de la obra, es en realidad crítica o burla. El ironista enuncia sólo para desmarcase de esa enunciación y es por eso que lo que dice no puede ser tomado de manera literal. La ironía es una forma de decir algo distinto de lo que se enuncia pero no necesariamente lo contrario.

La ironía puede mover a la risa dado su contraste entre apariencia y realidad; sin embargo, esto no debe ser tomado como regla general. El humor

se puede generar a través de la ironía pero no es el fin que ésta busca; en este sentido se estaría más cerca de la sonrisa reflexiva que de la carcajada abierta.

La ironía pretende quitar seriedad a los temas importantes que muchas veces permanecen intocados por el hábito de santidad que desprenden. Es por eso que se la relaciona con una forma escéptica de ver la realidad. El ironista no pretende la certeza, la comprensión absoluta de la realidad, más bien busca exhibir la falsa sabiduría, cuestionar los valores establecidos, exponer la estupidez humana.

. En los siguientes capítulos trataremos acerca de cómo usa la ironía Jorge Ibarguengoitia dentro de su obra literaria.



## CAPÍTULO 2

### VIDA Y OBRA DE JORGE IBARGÜENGOITIA

*Cuando era más joven podía recordarlo todo,  
hubiera sucedido o no.*

Mark Twain, *Autobiografía*

Jorge Ibargüengoitia es un escritor singular en la historia de la literatura mexicana. Nunca estuvo adscrito a un grupo ni perteneció a ningún movimiento literario. Debido a que su literatura es ante todo antisolemne, siempre se le consideró como un humorista y, por alguna extraña razón, eso suele juzgarse poco serio. Fue gracias a que se hizo acreedor a varios premios y becas que pudo continuar con su labor literaria.

Una de las características fundamentales de la obra de Ibargüengoitia es la ironía. En varias entrevistas negó ser humorista, quizá si le hubieran preguntado si era ironista habría sido diferente. A pesar de que él afirmaba que lo que decía no podía considerarse chistoso, uno no puede más que sonreír ante las situaciones que describe en sus novelas, cuentos o artículos periodísticos. Tal vez todo se deba a su forma particular de ver el mundo.

## 2.1 Los inicios

Jorge Ibargüengoitia Antillón nació en Guanajuato el 22 de enero de 1928. Sus padres fueron Alejandro Ibargüengoitia Cumming y María de la Luz Antillón. De la relación entre ellos escribe:

Mi padre y mi madre duraron veinte años de novios y dos de casados. Cuando mi padre murió yo tenía ocho meses y no lo recuerdo. Por las fotos deduzco que de él heredé las orejas. Ya adulto encontré una carta suya que yo podría haber escrito.<sup>29</sup>

Debido a la muerte de su padre, Ibargüengoitia y su madre se fueron a vivir a la casa de los padres de ésta y más tarde, cuando él tenía tres años, se mudaron a la calle de Londres en la ciudad de México. En esa casa vivían el pequeño Jorge, su madre, su tía Emma, su abuela, Chole (la sirvienta) y su abuelo. Era éste la única figura paterna que tuvo de niño, pero el abuelo también murió y a los siete años el escritor se quedó rodeado solamente de mujeres.

Es precisamente a los siete años que escribió lo que él mismo considera como su primera obra literaria:

Ocupaba tres hojas que recorté de una libreta y que mi madre unió con un hilo. No recuerdo qué escribí en ellas, ni qué tipo de letra usé, pero todos los que vieron aquello estuvieron de acuerdo en que parecía un periódico.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Jorge Ibargüengoitia, "Jorge Ibargüengoitia dice de sí mismo" en *Vuelta*, núm. 100, marzo de 1985, p. 51.

<sup>30</sup> Jorge Ibargüengoitia, "Las dos y cuarto" en *Sálvese quien pueda*, Joaquín Mortiz (Obras de Jorge Ibargüengoitia), México, 1993, p.38.

Al llegar un día su tía Margó, Iburgüengoitia obtuvo sus primeros ingresos como escritor pues le vendió el periódico en un centavo.

Recuerda el escritor que en aquella época era un “gran fusilador” y también especialista en dejar las obras a la mitad. Su mayor éxito literario entonces fue la novela inconclusa *Las dos y cuarto* que estaba basada en una novela que había leído y que se llamaba, también, *Las dos y cuarto*. Cuenta Iburgüengoitia que:

La novela original comenzaba: “Estaba yo sentado en la sala de espera del bufete Hartmann, Hartmann & Cadbury...” La que yo escribí comenzaba “Estaba yo sentado en la sala de espera del bufete Hartmann, Hartmann & Cadbury...”<sup>31</sup>

Una experiencia muy importante en su pubertad y adolescencia fue el haber pertenecido a los *boy scouts*. Entró a la organización en 1940 y se mantuvo en ella durante ocho años. Ahí conoció a su amigo el pintor Manuel Felguérez. Con él compartió muchos momentos que lo divirtieron: maldades, traiciones y desacatos. El escritor considera que llegó a ser experto acampador y gran caminante pero que el espíritu scout no lo adquirió.<sup>32</sup> Incluso, él y Félguerez fueron juzgados en ausencia y expulsados de la Asociación “por falta de espíritu scout”.<sup>33</sup> Lo que pasó fue que como no los incluyeron en el grupo de scouts que irían al *Jamboree* de Soissons, en 1947, ellos se fueron por su cuenta y esto desagradó al *establishment* scout de aquella época.

---

<sup>31</sup> *Ibíd.*, p. 39.

<sup>32</sup> Vid. Jorge Iburgüengoitia, “Entre hermanos” y “La buena acción cotidiana” en *Autopsias rápidas*, Selección y notas Guillermo Sheridan, Editorial Vuelta, México, 1988, pp. 207-211.

<sup>33</sup> Sobre este hecho, Iburgüengoitia escribió el cuento “Falta de espíritu scout” recogido en *La ley de Herodes*

## 2.2 La Universidad en dos etapas

Jorge Ibargüengoitia cursó la carrera de Ingeniería en la UNAM durante tres años hasta que en 1947 decidió abandonarla. Su madre y su tía que lo había apoyado a que estudiara con el fin de recuperar la riqueza que habían perdido se sintieron decepcionadas. Sin embargo, a la larga habrían de resignarse.

A partir de 1948 se dedicó a administrar la hacienda propiedad de su familia en Guanajuato. Era una hacienda venida a menos que había vivido su esplendor en el siglo XIX, y se encontraba en decadencia cuando llegó la Reforma Agraria en 1938. Constaba de tres mil hectáreas de las que sólo la mitad era tierra cultivable y lo que Ibargüengoitia administró fueron las trescientas hectáreas de tierra de primera (y otras tantas de monte) que le habían tocado a su padre en la repartición que se hizo entre hermanos.<sup>34</sup>

En 1951, a raíz de la descompostura de un motor diesel, el escritor fue a la casa de su madre y ahí conoció a Salvador Novo. Éste se encontraba en Guanajuato con motivo de la presentación de la obra de Emilio Carballido *Rosalba y los llaveros*. Ibargüengoitia acudió a ver la obra y fue tal el impacto causado por la obra que tan sólo tres meses después de haberla visto se inscribió de nuevo en la UNAM, pero esta vez en la Facultad de Filosofía y Letras que se encontraba en aquel entonces en Mascarones.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Vid. "Mis memorias de subdesarrollo (I). La Reforma Agraria" en *La casa de usted y otros viajes*, Selección y notas Guillermo Sheridan, Joaquín Mortiz (Obras de Jorge Ibargüengoitia), México, 1991, p. 51.

<sup>35</sup> Vid. Vicente Leñero, *Los pasos de Jorge*, Booket, México, 2009. pp. 8-9.

En la Facultad conoció a dos personas que habrían de influir mucho en él: Rodolfo Usigli, su maestro y Luisa Josefina Hernández, su compañera de clase.

Ibargüengoitia cursó durante tres años la clase de Teoría y Composición Dramática que impartía Usigli. La importancia de éste en la carrera del guanajuatense es crucial. De él dice: “Rodolfo Usigli fue mi maestro, a él debo en parte ser escritor y por su culpa, en parte, fui escritor de teatro diez años”. Agrega que “sin la clase de Usigli mis estudios en esa institución hubieran sido completamente banales y probablemente no me hubiera tomado el trabajo de terminarlos”.<sup>36</sup>

Luisa Josefina Hernández fue, además de Raúl Moncada y el propio Ibargüengoitia, la única mujer que siguió el curso de Usigli durante todo el tiempo que se impartió. De la convivencia cotidiana surgió una relación tormentosa que habría de acompañar al joven aspirante a escritor durante gran parte de su carrera como dramaturgo. De ello hay constancia en numerosas obras del guanajuatense, las cuales en su momento comentaremos.

### **2.3 Las primeras obras**

Al final del primer semestre Usigli les pidió a sus alumnos una obra de teatro en un acto y esa fue la primera incursión que tuvo Ibargüengoitia en la escritura formal. Escribió una comedia a mano y se la presentó a su maestro quien le criticó el no haberla hecho en máquina de escribir. A la clase siguiente Usigli le comentó: “Su obra es rudimentaria y no tiene acción, sin embargo, es evidente

---

<sup>36</sup> Jorge Ibargüengoitia, “Recuerdo de Rodolfo Usigli” en *Autopsias rápidas*, pp. 67-68.

que tiene usted sentido del diálogo y es capaz de escribir comedia”.<sup>37</sup> Dice Ibarguengoitia que “con eso me marcó: me dejó escritor para siempre.”<sup>38</sup>

Más tarde, en 1953, al final del tercer año del curso, escribió como examen final una comedia en tres actos llamada *Susana y los jóvenes*. La obra gustó a Usigli quien la recibió con entusiasmo y apoyó su puesta en escena, misma que ocurrió al año siguiente durante la temporada de la Unión Nacional de Autores. Debido a un viaje al extranjero, Usigli no montó la obra y ésta quedó a cargo de Luis G. Basurto. *Susana* tuvo una recepción regular y significó el primero de varios desencantos de nuestro autor en su etapa de dramaturgo.

*Susana y los jóvenes* tiene como tema central el triángulo amoroso. Este tema habría de ser constantemente revisitado por Ibarguengoitia a lo largo de los años. Susana, una veinteañera bastante linda, tiene dos pretendientes estudiantes de ingeniería: Alfredo, buen estudiante, “joven de porvenir” que se gana a los padres de la muchacha y Tacubaya, mal estudiante, sin mucho porvenir, aunque más simpático que el otro. Susana juega con uno y con otro hasta abandonarlos a ambos y quedar en libertad.

A decir de Vicente Leñero:

La comedia de Ibarguengoitia anunciaba ya las características que serían constantes en su literatura posterior, no sólo dramática sino narrativa también: una dominante ironía, una aparente simpleza de conflicto y una soterrada amargura en sus personajes derivada de sentimientos de frustración que lo mismo podían ser sexuales que

---

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 69.

<sup>38</sup> Jorge Ibarguengoitia, “Jorge Ibarguengoitia dice de sí mismo”, p. 13.

económicos o artísticos. A partir de *Susana y los jóvenes*, Ibargüengoitia aporta al teatro y a la narrativa mexicana una galería de seres frustrados, casi siempre en lo sexual, que él describe con inaudita sencillez”.<sup>39</sup>

En 1954 Jorge Ibargüengoitia y Luisa Josefina Hernández heredaron las clases de Usigli en la Universidad y además compartieron la beca del Centro Mexicano de Escritores. Ahí la relación entre ellos se afianzó. Desde el principio parece ser que ella dominaba la relación y marcaba las reglas que siguieron a lo largo del tiempo:

Al día siguiente de aquella noche, llegué muy galante a la Escuela y le pregunté, con un tono medio arrebatado:

—¿Quieres que sea tu amante, tu marido, tu novio, tu amigo? ¿Qué vamos a hacer?

—No haremos nada —me contestó, con una indiferencia bastante teatral—. Cuando salgamos de clase iremos al parque y allí nos besaremos. Eso es todo.

Y eso fue todo. Durante los cinco años que siguieron, nunca supe si fui su amante, su marido, su novio, o su amigo. Creo que ella tampoco llegó a saberlo.<sup>40</sup>

La vida compartida de los escritores continuó durante el siguiente año cuando compartieron la beca Rockefeller para escritores en Nueva York. Ibargüengoitia recuerda la forma en cómo accedieron a la beca después de haber pasado el examen médico de una forma por demás hilarante en su

---

<sup>39</sup> Vicente Leñero, *op. cit.*, pp. 19-20.

<sup>40</sup> Jorge Ibargüengoitia, “La vela perpetua” en *La ley de Herodes*, 6ª. ed. Joaquín Mortiz (Serie del Volador), México, 1979, pp. 82-83. Es innegable que las ficciones de nuestro autor contenidas en la *Ley de Herodes* tienen trasfondo autobiográfico y, si bien no pueden ser tomadas al pie de la letra, sirven de referencia para establecer algunos datos de su biografía.

cuento “La ley de Herodes”.<sup>41</sup> En Nueva York se dio, finalmente, la ruptura entre los amantes y al llegar a México no se volverían a ver.

Durante ese periodo Iburgüengoitia escribió dos obras más: *Clotilde en su casa* y *La lucha con el ángel*. En ambas repite la constante del triángulo amoroso. En la primera, la Clotilde del título es pretendida por Antonio el mejor amigo de su esposo Roberto. A pesar de las dificultades que presenta la situación (la constante presencia de las tías Nicolasa y Berta, la misma resistencia de Clotilde), Antonio logra seducir a Clotilde. Cuando el marido se entera de todo hace una disertación sobre el tema en la que se lamenta de su infierno particular y luego se despide para ir al baño. Notamos de nuevo la ironía que ya nunca abandonaría las obras del escritor guanajuatense. Sin embargo, el estreno, que no presenció el autor por hallarse en Nueva York, no fue nada sensacional y representó un nuevo agravio ante un autor que esperaba entrar pronto al Olimpo Nacional. En cuanto a *La lucha con el ángel*, ésta ni siquiera se estrenó.

Al regresar de Nueva York, renovó la beca del Centro Mexicano de Escritores y abandonó las clases de Teoría y Composición Dramática. Escribió una nueva obra *Ante Varias Esfinges* para sustentar su examen profesional de maestro en arte dramático. Confiaba que dicha obra representaría su despegue definitivo. Se la mandó por correo a Usigli hasta Beirut y esperó mucho tiempo una respuesta y cuando ésta finalmente llegó fue sólo para censurar la obra. En el cuento “Mis embargos” hace mención de esta situación desalentadora:

---

<sup>41</sup> Vid. “La ley de Herodes” en *La ley de Herodes*, pp. 17-21.



En 1956 escribí una comedia que, según yo, iba a abrirme las puertas de la fama, recibí una pequeña herencia y comencé a hacer mi casa. Creía yo que la fortuna iba a sonreírme. Estaba muy equivocado; la comedia no llegó a ser estrenada, las puertas de la fama, no sólo no se abrieron, sino que dejé de ser un joven escritor que promete y me convertí en un desconocido.<sup>42</sup>

Ese mismo año de 1956 escribe *Llegó Margo*, y al año siguiente, ya instalado en la casa que construyó en Coyoacán, *Tres Piezas en un acto* que incluía: *El loco amor, viene, El tesoro perdido* y *Dos crímenes*. En 1959 escribió dos obras más: *El viaje superficial* y *Pájaro en mano*. Son de 1960 las obras infantiles *La fuga de Nicanor*, *La farsa del valiente Nicolás* y *Rigoberto entre las ranas* (las tres recogidas en el volumen *Piezas y cuentos para niños*), además de la comedia musical *Los buenos manejos* y la obra hecha por encargo *La conspiración vendida*.

La confección de ésta última se da a partir de una urgente necesidad de dinero por la que pasó el escritor. Cuenta que al estar desesperado se le ocurrió acudir al Departamento de Teatro de Bellas Artes a pedir un anticipo sobre regalías futuras. Salvador Novo, para entonces jefe del departamento, no le quiso prestar nada pero le ofreció diez mil pesos por escribir una obra alusiva a cualquier episodio de la Independencia o de la Revolución. Como en ese año de 1960 se celebraría el sesquicentenario de la primera y el cincuentenario de la segunda había dinero para echar la casa por la ventana con respecto a la

---

<sup>42</sup> Jorge Ibargüengoitia, "Mis embargos" en *La ley de Herodes*, p. 69.

producción. Novo le recomendó escenas de masa, múltiples cambios de escena; todo el fasto que se le antojara.<sup>43</sup>

El escritor no incluyó escenas de masas ni tampoco demasiados personajes, aunque sí varios cambios de escena. La obra como su título lo prefigura trata sobre el descubrimiento de la conspiración de Querétaro y cómo al suceder esto, se aceleran los hechos que derivarían en la Independencia. Al respecto anota Leñero que:

Pese a su ortodoxia, *La conspiración vendida* nada tiene de propagandística; está escrita con una enorme corrección y con tal sentido del suspenso que por momentos se antoja una pieza de teatro policiaco. Ibargüengoitia está ahí en uno de sus mejores lances como armador de estructuras; también –inevitablemente– como respetuoso pintor de héroes; la Corregidora, Hidalgo, Allende... No se ensaña con ellos pero tampoco los mitifica. Sabe conservar la distancia, sobre todo en lo que respecta a Hidalgo para dejar que sean los acontecimientos los que rijan la historia.<sup>44</sup>

Esta aventura de la dramaturgia subvencionada terminó con la entrega de la mitad de lo convenido y el olvido de su puesta en escena. Sin embargo, el epílogo sucedió cuando el autor inscribió la obra al Premio “Ciudad de México” y ganó los veinticinco mil pesos que otorgaba. Cuando se encontró a Celestino Gorostiza, quien había sido parte del jurado que lo premió, le espetó que él era el autor de *La conspiración vendida* y se sintió vengado de cualquier agravio.

---

<sup>43</sup> Vid. Jorge Ibargüengoitia, “Dos aventuras de la dramaturgia subvencionada” en *Autopsias rápidas*, pp. 54-55

<sup>44</sup> Vicente Leñero, *op. cit.*, pp. 103-104.

## 2.4 Los últimos pasos teatrales

En 1961 Jorge Ibargüengoitia recibió lo que él consideró como una puñalada de parte de su maestro Rodolfo Usigli. En ese año, en una entrevista concedida a Elena Poniatowska y a pregunta expresa de ésta, Usigli mencionó a Luisa Josefina Hernández y a Raúl Moncada como los autores mexicanos a seguir. Ibargüengoitia se sintió defraudado al verse relegado al olvido por el hombre que lo hizo escritor. El agravio fue mayor cuando los dos mencionados habían sido compañeros suyos durante tres años.

Para vengarse escribió un artículo titulado *Sublime alarido de ex alumno herido* que tuvo mucha resonancia. En el artículo se quejaba del olvido de Usigli y abogaba por su derecho a ser mencionado. Para demostrarlo presentó una obra que llamó *No te achicopales Cacama*. La pieza es una parodia de la Conquista de México en donde aparecen Cacama, Xochipoxtli, Bernal, Cortes y la Malinche. Cacama es colgado, la Malinche da a luz a un hijo de Cortés y Bernal dice que les darán a los indios una lengua para comunicarse con Guatemala y por boca de él el mundo sabrá quién fue Cortés.<sup>45</sup>

Casi en el abandono de su labor teatral, de 1961 a 1964 Jorge Ibargüengoitia se dedicó a la crítica en la *Revista de la Universidad de México*, a cargo de Jaime García Terrés. Quizá en parte por la desilusión de los fracasos propios y en parte porque siempre tuvo un espíritu crítico, sus reseñas fueron siempre mordaces. Les pegó a todo y a todos y no tuvo ningún reparo en denostar a la gran lumbrera de su tiempo: Alfonso Reyes.

---

<sup>45</sup> Vid. *Ibíd.*, pp. 118-123.

Con motivo de la presentación en la Casa del Lago de las obras *La mano del comandante Aranda* y *Landrú*, Ibargüengoitia escribió su reseña *El Landrú degeneradón de Alfonso Reyes*. Desde el título se puede ver que la reseña fue contundente; el guanajuatense no bajó de soporíficos, estúpidos y fraudulentos a los textos. Al no poder o no querer censurar la reseña que se metía de lleno con una de las vacas sagradas de la literatura mexicana, García Terrés incluyó en el mismo número de la revista la respuesta de Carlos Monsiváis: *Landrú o crítica de la crítica humorística o como iniciar una polémica sin previo aviso*. Ésta era, naturalmente, una defensa de la obra de Alfonso Reyes y una crítica al crítico.

El punto final de todo el lío lo puso una última nota de Ibargüengoitia donde renunciaba a la crítica de teatro y que se llamó *Oración fúnebre en honor de Jorge Ibargüengoitia*:

Escribo este artículo nomás para que no digan que me retiré de la crítica porque Monsiváis me puso como Dios al perico o porque me corrieron de aquí por mal crítico. [...] Los artículos que escribí, buenos o malos, son los únicos que puedo escribir. Si son ingeniosos (Monsiváis, loc. cit.) es porque tengo ingenio, si son arbitrarios es porque soy arbitrario, y si son humorísticos es porque así veo las cosas, que esto no es virtud, ni defecto, sino peculiaridad. Ni modo. Quien creyó que todo lo que dije fue en serio, es un cándido, y quien creyó que todo fue broma, es un imbécil.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Citado en *ibíd.* pp. 130-131.

## 2.5 Del teatro a la novela

Si hay un tema que dentro de la obra de Jorge Ibargüengoitia generó directamente más de una obra fue el del magnicidio de Álvaro Obregón cometido por José de León Toral. La primera de las obras que tocan el tema fue también la última obra de teatro que publicó el autor: *El atentado*.

Mercedora del premio cubano Casa de las Américas en 1963, compartido con el argentino Osvaldo Dragún, *El atentado* presenta, en tono de farsa el magnicidio de marras. Álvaro Obregón se convierte en el general Borges,<sup>47</sup> Plutarco Elías Calles en Vidal Sánchez; José de León Toral sería Pepe y la madre Conchita, la Abadesa.

Al inicio de la obra el general Borges, ex presidente de la república, regresa a la capital después de pasar un par de años “como Cincinato moderno” dedicado a la agricultura. Regresa para retomar el poder ya que sus partidarios modificaron la Constitución para tal efecto. Y dado que él es “un esclavo del deber” no puede negarle a la patria su cooperación, a pesar de sentir que lo suyo lo suyo es el campo y la política implicó sólo un paréntesis en su vida: un sacrificio. El tono irónico es notorio desde la denominación grandilocuente de Cincinato hasta la autovictimización del general quien es claro que en el fondo es la mano que mueve los hilos de la política en el país.

El marco del regreso de Borges a la presidencia es la guerra cristera y en dicho contexto quién mejor que una abadesa para instigar al joven dibujante Pepe para llevar a cabo el magnicidio. Ella lo convence de que la muerte de

---

<sup>47</sup> El guiño literario no puede ser casual. Los nombres de los personajes ibargüengoitianos gustan de ser juguetones como en el caso de Borges o repetitivos como en el de Vidal Sánchez quien más tarde aparecerá en *Los relámpagos de Agosto*.

Borges terminaría con el conflicto religioso. Pepe, quien busca hacer un servicio tanto a su Patria como a su religión, más tarde ejecutará la acción en el restaurante *La Bombilla*, mismo lugar en que sucede el asesinato en la realidad extratextual.

Vidal Sánchez, primer beneficiado con la muerte de Borges, visita a Pepe en la prisión y le agradece su acto; ha matado a un tirano, es un héroe. Le insta a que confiese, agrega: “No niegues a los hombres que te han ayudado, la gloria de haber participado en ese tiranicidio heroico. No dejes que yo usurpe el aplauso que merecen otros. Di sus nombres, que ellos te lo agradecerán”.<sup>48</sup>

En el juicio Pepe, después de haber aceptado la proposición de Vidal Sánchez, señala a la Abadesa como parte de la conspiración. Sin embargo a pregunta expresa del acusador de si la Abadesa estaba complicada en el asesinato responde que no. El acusador pregunta: “¿Por qué, entonces, mencionó usted su nombre durante el interrogatorio? –Porque quería ofrecerle su coronita. – ¿Cuál coronita? –La del martirio”.<sup>49</sup>

Dice Ana Rosa Domenella que:

El *ethos* irónico de la obra es evidente con el hecho histórico y con los personajes que fueron beneficiarios o víctimas de un poder civil y eclesiástico más hábil y perdurable en sus manejos. El ironista transmite, en su mensaje implícito, una versión escéptica y desacralizante del episodio histórico recreado, y es cuando puede

---

<sup>48</sup> Jorge Ibarguengoitia, *El atentado*, 2ª. ed. Joaquín Mortiz (Teatro del Volador), México, 1982, p.57.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, p. 75.

aplicarse la frase de Marx: en la historia a veces la tragedia regresa como farsa.<sup>50</sup>

*El atentado* representa el último intento de Jorge Ibargüengoitia por hacer teatro ya que, después de escribirla y a pesar del premio, no pudo estrenarla sino hasta 1975 y publicarla hasta 1978. No pudo estrenar la obra porque, debido a su tratamiento del tema histórico, fue rechazada por un par de grupos. Los constantes fracasos del autor en cuanto a la posibilidad de triunfar en el teatro no hacen sino constatar su afirmación: “tengo facilidad para el diálogo, pero incapacidad para establecerlo con gente de teatro”.<sup>51</sup>

Después de esta obra se dedicó a la narrativa, género en el que se sintió más a gusto y en el que pudo explotar mejor una de sus cualidades más reconocibles: el manejo de la ironía. Sin embargo, el autor supo encontrar el beneficio de su claudicación como autor teatral:

El atentado me dejó dos beneficios: me cerró las puertas del teatro y me abrió las de la novela. Al documentarme para escribir esta obra encontré un material que me hizo concebir la idea de escribir una novela sobre la última parte de la revolución mexicana basándome en una forma que fue común en esa época en México: las memorias de general revolucionario. (Muchos generales, al envejecer, escribían sus memorias para demostrar que ellos eran los únicos que habían tenido razón.)<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Ana Rosa Domenella, “Entre canibalismos y magnicidios: reflexiones en torno al concepto de ironía literaria”, en *De la ironía a lo grotesco...*, pp. 106-107.

<sup>51</sup> Jorge Ibargüengoitia, “Jorge Ibargüengoitia dice de sí mismo”, p. 14.

<sup>52</sup> *Ibíd.*

Dicha novela es *Los relámpagos de agosto*. Con ella Ibargüengoitia repitió el premio Casa de las Américas en 1964. Esta vez ya no lo compartió con nadie. Fue un galardón que le dio cierta celebridad.<sup>53</sup> Lo proveyó del éxito que se le había negado y le hizo entender que para su carácter la novela era un género que le brindaba una mejor forma de comunicación con el público:

El éxito de *Los relámpagos* ha sido más prolongado que estruendoso. No me permitió ganar dinerales pero cambió mi vida, porque me hizo comprender que el medio de comunicación adecuado para un hombre insociable como yo es la prosa narrativa: no tiene uno que convencer a actores ni a empresarios, se llega directo al lector, sin intermediarios, en silencio, por medio de hojas escritas que el otro lee cuando quiere, como quiere, de un tirón o en ratitos y si no quiere no las lee, sin ofender a nadie —en el comercio de libros no hay nada comparable a los ronquidos en la noche de estreno.<sup>54</sup>

La novela retoma la muerte de Álvaro Obregón que dio origen a *El atentado*. Sin embargo, en *Los relámpagos de agosto*, el general no muere en un magnicidio sino debido a un problema intestinal. Además el hecho no es el asunto central de la novela, es más bien el detonador de todo lo que le pasa a lo largo del relato al narrador memorialista José Guadalupe Arroyo. Éste se decide a escribir sus memorias con el afán de “deshacer algunos malentendidos, confundir a algunos calumniadores, y poner los puntos sobre las

---

<sup>53</sup> Ibargüengoitia recuerda sus días en Cuba de la siguiente manera: “Yo era una celebridad en Cuba. En los diez días que estuve en La Habana me hicieron catorce entrevistas periodísticas. Catorce veces me preguntaron de qué trataba mi novela, por qué la escribí y qué opinaba de la revolución cubana” *Vid.* “Revolución en el jardín” en *Viajes en la América ignota*, 2ª. ed. Joaquín Mortiz (Contrapuntos) México, 1975, p. 50.

<sup>54</sup> Jorge Ibargüengoitia, “Jorge Ibargüengoitia dice de sí mismo”, pp. 14-15.



íes [...]”<sup>55</sup> sobre lo que de él piensan los que hayan leído otras versiones sobre la Revolución del 29.

El general Arroyo adjudica el nombre y la responsabilidad total del libro a un tal Jorge Ibargüengoitia quien se dice escritor mexicano. Del título dice que le parece “verdaderamente soez” porque se refiere al dicho popular que dice: “Viene como los relámpagos de agosto, pendejeando por el sur”. Desde este momento sabemos que la narración estará enunciada por el narrador protagonista José Guadalupe Arroyo pero dominada por el narrador ironista Jorge Ibargüengoitia quien da organización al texto de manera global.<sup>56</sup>

En cuanto al narrador memorialista, general Arroyo, la mirada irónica,

se produce casi siempre con respecto a su “integridad” (que no le impide buscar *sano* esparcimiento en la casa de una señora de la vida alegre, ni motivar que la *señorita* Arozamena salte *desnuda* por una ventana), o a su “honradez” (que le ha acarreado problemas con la policía), o a su “simpatía” (“para muchas personas insoportable”), o a su “inteligencia” (los cristeros lo derrotaron porque no conocían “el arte de la guerra”), o a su “refinada educación” (puesto que terminó la primaria “hasta con elogios de los maestros”), etcétera.<sup>57</sup>

José Guadalupe Arroyo pretende salir bien librado históricamente de los sucesos que vivió, pero gracias al narrador ironista lo único que consigue es quedar expuesto. Todo lo que le pasa en los hechos narrados en la novela lo

---

<sup>55</sup> Jorge Ibargüengoitia, *Los relámpagos de agosto*, Origen/Planeta (Literatura Contemporánea), México, 1985, p.9.

<sup>56</sup> Cfr. Ana Rosa Domenella, *Jorge Ibargüengoitia: la transgresión por la ironía*, UAM-Iztapalapa (Cuadernos Universitarios 45), México, 1989, pp.21-25.

<sup>57</sup> Rubén D. Medina, *La otra cara de La Revolución: Hacia una explicación retórica de la risa*, UNAM Instituto de Investigaciones Filológicas (Bitácora de Retórica), México, 1996, p. 58.

revela como un ser opuesto a las consideraciones que tiene de sí mismo; el general no fue el prohombre que él supone.

## **2.6 La vida cotidiana**

En 1967 Jorge Ibargüengoitia reunió algunos de los cuentos que había publicado en diferentes revistas y añadió algunos otros hasta llegar a los once que conforman *La ley de Herodes*. En este libro, de marcado carácter autobiográfico, se presenta él mismo como personaje. En los textos cuenta diferentes situaciones de su vida en las que casi nunca sale bien librado. La mirada irónica se da particularmente sobre sí mismo. Es necesario reconocer que a pesar de que se pueden rastrear los hechos contados en los cuentos, estos no dejan de funcionar como ficciones y deben ser tomados como tales.

En los textos se mantiene la presencia de la relación de Ibargüengoitia con Luisa Josefina Hernández. Son tres los cuentos del volumen en que se narran sucesos de dicha relación: los ya comentados “La vela perpetua” y “La ley de Herodes” a los que se suma “La mujer que no”.

En este último se cuenta la forma en cómo Jorge no consumó el acto sexual con la mujer a la que alude el título. Algunas veces el obstáculo es humano (la madre o los hijos de *ella*), otras es físico (un cierre que nunca se abre). Al final, el amante desiste de sus deseos y de *ella* sólo le quedan una foto “y el pensamiento de que las mujeres que no he tenido (como ocurre a

todos los grandes seductores de la historia), son más numerosas que las arenas del mar”.<sup>58</sup>

Ana Rosa Domenella anota que: “Todo el relato puede leerse como el anti-texto del amor y el erotismo; como una gran antífrasis con función de burla, asumida como propia, pero lejana, por el narrador ironista”.<sup>59</sup>

“What Became of Pampa Hash?” y “¿Quién se lleva a Blanca?” tratan también de episodios en la vida del joven seductor que no terminan bien. En el primero la relación sí se consuma sexualmente; sin embargo, el hastío del protagonista masculino provoca su huida sin previo aviso. En el segundo, volvemos a la ausencia de encuentro carnal que además es conocida por los demás y produce la burla.

Otros temas que trata el autor en este libro son los de sus dificultades económicas y los problemas que tuvo para construir su casa (“Manos muertas”) y luego para conservarla (“Mis embargos”). Ya instalado, se tiene que defender de los agentes externos que le impiden tener tranquilidad en el espacio por él construido (“Cuento del canario, las pinzas y los tres muertos”).

En 1965 Jorge Ibargüengoitia conoce a la pintora inglesa Joy Laville quien radicaba en San Miguel de Allende. La relación poco a poco va tomando forma y algunos años después, en 1973, se casan. Ese mismo año muere María de la Luz Antillón, madre del autor y un año después su tía Emma.

Unos años antes, en 1968 Ibargüengoitia pasa unos meses en Monterrey, California, dando clases en lo que él llama el “Institut de la Robe de

---

<sup>58</sup> Jorge Ibargüengoitia, “La mujer que no” en *La ley de Herodes*, p. 32.

<sup>59</sup> Ana Rosa Domenella, *Jorge Ibargüengoitia: la transgresión...*, p.102.

Chambre”. Cuenta que: “El estudiantado estaba formado por las personas que habían sido rechazadas de todas las universidades de la región”.<sup>60</sup> La edad promedio del profesorado era de cincuenta y cuatro años y la del alumnado de sesenta y dos. En esas condiciones pasó el escritor una de sus etapas de necesidad económica a la espera de tiempos mejores que le brindaran la posibilidad de concentrarse en la escritura.

## 2.7 El paso por el periodismo

Los mejores tiempos que Iburgüengoitia estaba esperando llegaron en 1969 cuando Julio Scherer, director de *Excélsior*, lo invitó a que escribiera un artículo semanal sobre cualquier tema que le interesara. Al principio, el autor pensó que no duraría mucho su carrera como periodista. Sin embargo, la columna pasó de una a dos colaboraciones por semana y duró hasta 1976, año del célebre golpe contra el diario. A partir de entonces y hasta su muerte colaboraría en la revista *Vuelta* con una columna titulada “En primera persona”.

En la página 7 del diario *Excélsior* escribió más de 600 artículos que representan unas

dos mil cuartillas que trazan un doble mapa: uno sentimental e irónico, de lo que significa vivir en México (es decir: de lo que significa padecer la ciudad y la provincia, viajarlas, comer, beber, votar, recordar, amar y aborrecer); otro, el que se desprende de la mirada singularísima, autónoma y escéptica del hombre que ve al país y se ve a sí mismo mientras lo hace.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Jorge Iburgüengoitia, “Viajes a la América ignota” en *Viajes en la América ignota*, p. 86.

<sup>61</sup> Guillermo Sheridan, “Nota sobre la selección y la edición”, en Jorge Iburgüengoitia, *Autopsias rápidas*, Editorial Vuelta, México, 1988, p. 7.

A partir de esos más de 600 artículos de *Excelsior* y los treinta que escribió en *Vuelta*, se han hecho ocho libros. Los primeros dos los publicó en vida el propio autor: *Viajes en la América ignota* (1972) y *Sálvese quien pueda* (1975). Tres más se deben al trabajo de selección y recopilación de Guillermo Sheridan: *Autopsias rápidas* (1988), *Instrucciones para vivir en México* (1990) y *La casa de usted y otros viajes* (1991). Los últimos tres se deben a la colaboración entre Aline Davidoff y Jesús Quintero: *Ideas en venta*, *Misterios de la vida diaria* y *¿Olvida usted su equipaje?*, todos de 1997.

En sus artículos Ibargüengoitia trató de todo lo que le interesaba. Lo mismo escribió de cine y literatura que de la vida cotidiana o de la historia patria. Tomaba sus temas de la realidad y los pasaba por el tamiz de la ironía al que era tan afecto. Le hacía un homenaje a los policías en el que los principales méritos de éstos eran su capacidad para no dejar sus puestos asignados sin importar que en la calle de enfrente una señora fuera asaltada y violada. Hablaba de la forma en que los mexicanos cometen errores garrafales en el trabajo, pero eso sí con muchísima dignidad y absoluta solemnidad. Analizaba un episodio de la “guerra de los sexos” en el que supuestamente el hombre que abusa de su poder físico es un energúmeno sólo para concluir que en la realidad las mujeres usan su condición de sexo débil cuando les conviene.

De esto y más escribió y siempre lo hizo con una calidad que no desmerece la de sus otros trabajos<sup>62</sup> y con esa particular mirada irónica que ya

---

<sup>62</sup> Dice Gabriel Zaid en un artículo que trata sobre la labor periodística de José Alvarado que: “El artículo como obra de arte tiene una larga tradición en México. Manuel Gutiérrez Nájera, Alfonso Reyes, Salvador Novo, Octavio Paz, Jorge Ibargüengoitia, José de la Colina, José Emilio Pacheco y muchos otros han publicado en los periódicos textos de lujo, como la cosa

hemos comentado. Entonces ¿estamos hablando de literatura o periodismo? Nos dice Guillermo Sheridan que “En éste como en otros casos de valía, la distinción se antoja retórica y timorata.”<sup>63</sup> Añade que “El periodismo de calidad es propio de quien está elaborando un estado de ánimo y, con inteligencia y rigor, es capaz de traducirlo en un estilo peculiar para observar y redactar su realidad”.<sup>64</sup> Coincidimos con Sheridan en que Iburgüengoitia tuvo esa capacidad.

A pesar de todo esto, es necesario hacer una distinción entre la forma en que Iburgüengoitia enfrentaba su labor periodística y su labor narrativa. Según él entre el periodista y el narrador:

Hay una diferencia enorme. Como periodista uno escribe para un público muy concreto, un público muy ignorante en cuya imaginación no se puede confiar mucho. Hay que dejarlo *todo* muy claro. Y, por otro lado, los artículos de periódico se escriben en tres horas cuando mucho. Me levanto, sé lo que voy a escribir, me siento a la máquina y en una hora y media, dos horas o tres horas (porque no siempre me funciona igual la cabeza) tengo listo un artículo. Si no salió muy bien no hay remedio. Al llegar al último renglón de la tercera página hay que poner punto final.<sup>65</sup>

---

más natural del mundo”. Vid. Gabriel Zaid, “Las escaleras”, en *Letras Libres* 150, junio 2011, p. 59.

<sup>63</sup> Guillermo Sheridan, “Nota sobre la selección...”, p. 7.

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p. 8.

<sup>65</sup> Aurelio Asiain y Juan García Oteyza, “Entrevista con Jorge Iburgüengoitia”, en *Vuelta*, núm. 100, marzo de 1985, p. 50.

## 2.8 Una novela “muy cinematográfica”

Hemos ya dicho que basado en el tema del magnicidio de Álvaro Obregón a manos de José de León Toral, Ibarguengoitia escribió dos obras: *El atentado* y *Los relámpagos de agosto*. Trataría el tema una vez más en otra novela llamada *Maten al León*. En un principio la concibió como un guión cinematográfico a partir de *El atentado*. Se trataba de escribirlo de tal modo que evitara la censura. Sin embargo, al trabajar en él, se dio cuenta que el formato de novela se adaptaba más a lo que quería expresar. Es por eso que la novela “conserva rastros evidentes de su concepción original. La acción está presentada dramáticamente, es decir, por un observador objetivo, que ignora lo que los personajes piensan y sabe, en cambio, lo que hacen y dicen”.<sup>66</sup>

En la novela la acción se desarrolla en la imaginaria isla de Arepa situada en el Mar Caribe. El presidente constitucional de ésta es el Mariscal de Campo don Manuel Belaunzarán, Héroe Niño de las Guerras de Independencia, quien está a punto de cumplir su cuarto mandato en el poder. Como todo buen tirano el Mariscal Belaunzarán busca perpetuarse en el poder; sin importar que tenga que mandar matar a sus enemigos políticos o reformar la Constitución.

En *Maten al león* la clase alta se encuentra en peligro de ser despojada de los derechos que permiten a sus miembros vivir como reyes, y por esa razón buscan eliminar al tirano. Pepe Cussirat, el “primer arepano civilizado”, es el encargado de dirigir la conspiración. Los intentos por deshacerse del mariscal incluyen desde instalar una bomba en un excusado del palacio de gobierno

---

<sup>66</sup> Jorge Ibarguengoitia, “Memorias de novelas” en *Autopsias rápidas*, p. 75.

hasta enterrarle un fístol envenenado al presidente en un baile. Todos los atentados son un fracaso.

Lo que no pueden Cussirat y sus conjurados lo logra un personaje en apariencia gris y sin importancia: Salvador Pereira, maestro de dibujo y violinista aficionado. Éste es parte de las veladas pseudointelectuales que se dan en la casa de los Berriozábal. Toca el violín ahí y de vez en cuando recibe dádivas de la señora de la casa. Será él quien finalmente acabe con la vida del *león*.

A diferencia de Pepe en *El atentado*, quien actúa instigado por la Abadesa, en *Maten al León* Pereira actúa por decisión personal. En aquella el asesino, de manera similar a la realidad extratextual, se acerca al general Borges para hacerle un retrato a lápiz; en ésta Pereira se acerca al Mariscal Belaunzarán para recibir una propina después de haber interpretado “Estrellita”. En ambas el resultado es el mismo, toda la carga de la pistola es vaciada en la cabeza del oponente.

*Maten al león* se inscribe en ese subgénero narrativo que se ha denominado Novela del dictador. Dicho subgénero se ha dado particularmente en Hispanoamérica con novelas tan notables como *Tirano Banderas* (1926), de Ramón María del Valle-Inclán; *El señor Presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias; *Yo, el supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos; *El recurso del método* (1974), de Alejo Carpentier; entre otras.

Es quizá con ésta última con la que más podemos emparentar a *Maten al león*, ya que la postura más que de denuncia es de exposición de lo ridículo que



pueden llegar a ser los dictadores. Podemos decir que la novela es ante todo antisolemne y también que:

[...] refleja la visión generacional de una intelectualidad marcada por el escepticismo en materia de consciencia nacional. Desde la óptica del autor, Hispanoamérica ha sido y seguirá siendo botín de políticos aviesos, y su devenir histórico, lejos de obedecer a las leyes del orden y la razón, responde a las reglas (si propiamente se puede hablar de ellas) de lo aleatorio.<sup>67</sup>

## 2.9 Un tema grotesco

Otro de los casos criminales que atrajeron a Jorge Ibarguengoitia fue el de las Poquianchis. El mismo autor señala las causas de dicha atracción:

El tema me interesó casi por repulsión: la historia era horrible, la reacción de la gente era estúpida, lo que dijeron los periódicos era sublime de tan idiota. Todo esto, que me producía una repulsión verdaderamente muy fuerte, me pareció muy mexicano. Pero la historia me atrajo como a uno lo atrae una operación o un perro muerto: algo horrible. Según la información de los periódicos todos los personajes eran espantosos. Lo que me interesaba, entonces, era meter a esa gente en la realidad, hacerla comprensible, no verla como los periódicos.<sup>68</sup>

A pesar de ello, o quizá por lo mismo, la novela que quería escribir sobre los hechos se tardó en madurar. Mientras tomaba forma, el autor trabajó en otra historia que sucede en la misma región geográfica en que se dieron los hechos

---

<sup>67</sup> Rubén D. Medina “Convenciones de género y aportaciones de especie: Maten al león de Jorge Ibarguengoitia” en Medina, Rubén D. y José R. Valles Calatrava, *La palabra del poder y el poder de la palabra*, UNAM (Campus Acatlán)/Universidad de Almería, Almería, 1999, p.166.

<sup>68</sup> Aurelio Asiain y Juan García Oteyza, *op. cit.*, p. 50.

de las Poquianchis: el estado de Plan de Abajo, o Guanajuato si se prefiere. La novela se tituló *Estas ruinas que ves*.

Dicha obra trata de las peripecias de Francisco Aldebarán, profesor de literatura que regresa a Cuévano (o ciudad de Guanajuato) para dar clases en la universidad. El profesor es bien recibido por la intelectualidad del lugar ya que es descendiente de cuevanenses notables y llega para integrarse al grupo.

En el siguiente capítulo de este trabajo abundaremos sobre esta novela. Por el momento baste decir que en *Estas ruinas que ves* se hace mención de la que sería la siguiente novela de Ibargüengoitia: *Las muertas*. Aldebarán conoce el caso de las hermanas Baladro y se interesa tanto en él que se propone escribir un libro sobre el tema:

Decidí escribir un libro sobre las Baladro, las madrotas asesinas que habían sido juzgadas en Pedrones y condenadas a treinta y cinco años de cárcel, y con ayuda de Justine, que había seguido el caso con atención y tenía los recortes, empecé a recopilar el material necesario: las fotos de las putas, la historia de los burdeles, las declaraciones del defensor de oficio, "yo las defiendo porque ni modo, pero lástima que no haya pena de muerte en el Plan de Abajo, que es lo que merecen estas viejas", etc.<sup>69</sup>

En 1977 vería la luz la novela *Las muertas*. En la obra las hermanas Baladro son dueñas de varios burdeles en la zona del Bajío mexicano. Después de que les clausuran sus prostíbulos por una ley moralista, se van a uno de

---

<sup>69</sup> Jorge Ibargüengoitia, *Estas ruinas que ves*, Joaquín Mortiz (Obras de Jorge Ibargüengoitia), México, 1991, pp. 132-133.

ellos que está en el estado del Plan de Abajo y se esconden a la espera de una solución.

Los problemas mayores comienzan a partir del encierro. Con la intención de curar de su mutismo a una de las prostitutas de nombre Blanca, varias de sus compañeras literalmente la planchan y su piel se queda adherida a la tela de la manta humedecida que le habían puesto encima. Blanca naturalmente muere, dejando como “herencia” sus dientes de oro. Como no pueden llamar al médico o enterrarla en el panteón deciden hacerlo en el corral al interior de la casa.

Después de eso, los dientes de oro de Blanca generarán una disputa entre otras dos prostitutas: Evelia y Felizia. Estas dos al estar peleando por el objeto de deseo, caen desde el balcón al romper el barandal. Sin más opción y ante la tranquilidad que da la experiencia, las Baladro añaden dos tumbas en el corral. La situación se sale de control y las madrotas son finalmente detenidas y condenadas.

Lo ocurrido con las Baladro/Poquiachis es grotesco de por sí pero Ibarra se las arregla para dotar de cierta humanidad a todos los personajes que aparecen en la obra. Reconstruye el caso y lo presenta sin enjuiciar a los participantes. Para lograr tal efecto:

El narrador abandona la primera persona y los rasgos biográficos, y se transforma en anónimo y distanciado de los hechos; este nuevo tipo de narrador reúne y compagina diversas versiones sobre un caso de asesinato múltiple a partir de los testimonios de los acusados y los cómplices, de informes policiales, sentencias jurídicas y notas de

prensa. Es el responsable de armar la “historia” como si fuera un rompecabezas.<sup>70</sup>

## 2.10 Las últimas obras

Después de la dificultad que supuso construir *Las muertas*, Ibargüengoitia quiso hacer una novela “rápida y fácil” que le sirviera como un divertimento. De esa inquietud nació *Dos crímenes*. Sin embargo, como él mismo cuenta, el supuesto divertimento no fue tal y el trabajo que le costó escribirla fue igual o mayor que el que le representó su anterior novela “seria”.<sup>71</sup>

*Dos crímenes*, publicada en 1979, representa la incursión de nuestro autor en los terrenos de la novela policíaca. La primera frase de la obra se ha hecho famosa y marca el tono de la misma: “La historia que voy a contar empieza una noche en que la policía violó la Constitución.”<sup>72</sup> Esa misma noche Marcos González alias el Negro y la Chamuca celebraban con una reunión entre amigos su quinto aniversario de unión como pareja.

El problema es que al siguiente día la pareja tiene que huir porque se saben perseguidos por la policía, sospechosos del incendio de El Globo. Aunque se saben inocentes no se les ocurre en ningún momento que eso sea razón para no temer, ya que el haber estado en contacto con grupos socialistas los pone en la mira. Así que deciden huir. Marcos se va a Muérdago a pedirle dinero a su tío Ramón y la Chamuca a Jerez a la casa de una prima.

---

<sup>70</sup> Ana Rosa Domenella, *Jorge Ibargüengoitia: Ironía, humor y grotesco. “Los relámpagos desmitificadores” y otros ensayos críticos*, El Colegio de México/UAM-Iztapalapa (Serie Estudios de Lingüística y Literatura LVII), México, 2011, p. 201.

<sup>71</sup> *Vid.*, Jorge Ibargüengoitia, “La vida en México en tiempos de Hank González”, en *La casa de usted y otros viajes*, p. 161.

<sup>72</sup> Jorge Ibargüengoitia, *Dos crímenes*, Joaquín Mortiz (Obras de Jorge Ibargüengoitia), México, 1992, p. 7.

En Muérdago Marcos convence a su tío para que le preste dinero con el fin de explotar una mina. Se trata de un negocio fantasma pues la mina no tiene minerales de valor, pero el tío se deja engañar para ver a dónde dirige el juego. Marcos además se da tiempo de seducir a su prima Amalia y a Lucero, hija de ésta. Los primos varones que están esperando la muerte del tío para cobrar la herencia, se sienten amenazados por la presencia del arribista y tratan de sacarlo de la jugada por el dinero.

Después de que Marcos decide firmar el convenio que le dará un sexta parte de la herencia, llega la Chamuca y causa el enojo de las amantes, principalmente de Lucero. La joven despechada intentará envenenar al Negro con agua zafia y por equivocación provocará la muerte de su tío.

A partir del capítulo noveno la voz narrativa, que había estado a cargo de Marcos, cambia y ahora está a cargo del boticario amigo del tío Ramón. Es él quien narrará el resto de la historia y quien, como detective aficionado, descubrirá la trama que involucra la muerte de su amigo.

A pesar de que Marcos también fue envenenado, es el principal sospechoso de la muerte de su tío, además es atrapado por la policía por el incendio de El Globo. Después de pagar tres millones de pesos producto de la herencia, Marcos y la Chamuca son absueltos y se van de Muérdago. Al final de la obra, el Negro regresa para hacer un trámite y se reconcilia con Lucero. El gringo, padre de la chica y enemigo encarnizado de Marcos, la confunde con él por el jorongo que porta y la mata de un riflazo.

*Dos crímenes* logra su propósito de divertir pero al mismo tiempo nos muestra a un narrador en pleno dominio de su arte, que sabe conjugar los elementos que lo hacen tener una voz propia y fácilmente reconocible:

Decir que este efecto sólo se consigue con destreza y trabajo, puede ser una manera lógica de pensar la literatura. Pero hay algo más, que se refiere secretamente a Ibarquengoitia: inteligencia, parodia, humor, modestia, afectividad... Lo que se cifra en estas palabras da la clave de una escritura progresivamente seria (aunque hoy se disfrace de divertimento), cada vez más suya al cabo de cinco novelas publicadas, y con una garantía irrechazable: la honestidad de los procedimientos, su nobleza.<sup>73</sup>

La última novela que publica Jorge Ibarquengoitia es *Los pasos de López* (1982).<sup>74</sup> Esta obra marca el regreso del autor a un tema histórico, en este caso la Guerra de Independencia mexicana. Este tema ya había sido tratado por el escritor en la obra *La conspiración vendida*, de la que ya hablamos con anterioridad.

La historia es narrada por el artillero Matías Chandón, quien acompaña de cerca al cura Perión.<sup>75</sup> Tenemos, como en *Los relámpagos de agosto* o *El atentado*, nombres ficticios que representan nombres reales. Así, Perión sería Hidalgo; Diego y Carmelita, los Corregidores; Ontanza, Allende; y Aldaco, Aldama. En la historia narrada por el escritor guanajuatense, el grito de Dolores se convierte en el grito de Ajetreo y la Virgen de Guadalupe en la Virgen Prieta.

---

<sup>73</sup> Héctor Libertella, "Dos crímenes de Jorge Ibarquengoitia", en *Vuelta*, núm. 40, marzo de 1980, p. 38.

<sup>74</sup> Fue publicada por primera vez en España en 1981 con el título de *Los conspiradores*.

<sup>75</sup> Habíamos ya anotado la tendencia de los nombres juguetones que usa el autor para sus personajes. En este caso tenemos nombres de marcas de Champagne: Dom Pérignon y Moët & Chandon.

Hidalgo/Periñón es también llamado López debido a que es el nombre de su personaje en la obra que ensayan en las tertulias de la casa del Reloj. En tal comedia:

Carmelita hacía el papel de Rosina, una muchacha tonta, bella, huérfana, heredera y rica, el presbítero Concha era don Baldomero, el villano, un viejo tramposo, avaro y libidinoso, que quería casarse con ella —sin que ella se diera cuenta—, Ontananza era Lindoro, el galán, un noble que para cortejar a Rosina se disfrazaba de aldeano, Periñón era López, criado de Lindoro y el personaje más interesante de la comedia, él enredaba y desenredaba la acción, resolvía todos los problemas y al final recibía todos los castigos.<sup>76</sup>

La voz narrativa de Matías Chandón es la que marca el característico tono irónico de las obras de Ibarguengoitia. El trato que le da a Periñón combina el respeto con la crítica. Cuando Chandón quiere fusilar a uno de los rebeldes, por el robo de unos bueyes, para ponerlo como ejemplo de disciplina, Periñón no se lo permite y le obliga a perdonarlo. Después Chandón anotaría: “Tanta autoridad tenía Periñón sobre mí que perdoné al ladrón. Tan agradecido quedé que nos abandonó pocos meses después, llevándose una caballada”.<sup>77</sup>

Como en la realidad histórica, la conspiración es descubierta y se pone en marcha la Independencia. Periñón sabe que no verá el fin de la misma y parece aceptarlo con serenidad. Al final de la novela, es enjuiciado y obligado a firmar un acto público de contrición. Después de seis meses de negativa, una mañana por fin accede y simplemente firma “López”.

---

<sup>76</sup> Jorge Ibarguengoitia, *Los pasos de López*, Joaquín Mortiz (Obras de Jorge Ibarguengoitia), México, 1987, p. 40

<sup>77</sup> *Ibíd.*, p. 124.

## 2.11 Una obra trunca

El 27 de noviembre de 1983 en un accidente de aviación acontecido en Madrid, murió Jorge Ibargüengoitia. Se dirigía a un encuentro de escritores en Bogotá, Colombia. En el mismo accidente, murieron también los escritores Ángel Rama, Manuel Scorza y Marta Traba. De acuerdo con su viuda Joy Laville, Ibargüengoitia estaba escribiendo una novela que tentativamente se llamaría *Isabel cantaba*.<sup>78</sup>

En 2008 la revista *Letras Libres* publicó lo que podría haber sido el primer capítulo de la novela. En éste, se narra la forma en que Isabel Aparicio se convirtió en estrella de cine de la mano del productor Gregorio Spada, del director Paco Matarrubia y del guionista Pablo Escarpia. Se presenta, una vez más, la situación del triángulo amoroso de la que tanto gusta el autor: Paco pretende a Isabel, quien está casada con Ricardo. Casi al final del capítulo, Paco consigue, por fin, seducir a Isabel a orillas de la carretera, bajo unos pinos y ante la mirada de unas mulas que pasaban.<sup>79</sup>

Años antes, en 2003, la misma revista había publicado algunos apuntes del cuaderno del autor que se titulaban *Los papeles de Amaral*. A diferencia del capítulo más o menos acabado de *Isabel cantaba*, *Los papeles* son una especie de trabajo en proceso ya que incluyen notas, procedimientos de composición y comentarios del autor. En ellos se cuenta la historia de un baúl de doble fondo que contiene los papeles del general Amaral, pero también unos fajos de

---

<sup>78</sup> Vid. Joy Laville, "Jorge Ibargüengoitia llevaba un sol adentro", en *Vuelta*, núm. 100, marzo de 1985, p. 43.

<sup>79</sup> Vid. Jorge Ibargüengoitia, "Isabel cantaba", en *Letras Libres*, núm. 109, enero de 2008, pp. 40-48



billetes. El baúl está en posesión de un ayudante de Amaral que llega a la casa de un antiguo colaborador del mismo general. El infaltable triángulo amoroso se da entre la mujer de la casa, el marido y el viajero. A causa de una combinación entre las sospechas de que el baúl contiene algo importante y las sospechas de ser cornudo, el marido mata al viajero. Años después, el general Amaral se presenta, pide sus papeles, saca el dinero del baúl y se marcha contento.<sup>80</sup>

Ambos proyectos que nunca podremos ver realizados son apenas una muestra de lo mucho que perdimos con la muerte de Jorge Ibarguengoitia. El escritor guanajuatense se hallaba en gran forma y quizá lo mejor de su producción estaba por llegar. Estas últimas obras se inscriben también en la narrativa, ya que nunca regresaría al teatro y:

Antes que otra cosa recordemos que la resolución fue acertada. Por ejemplo, *Los relámpagos de agosto*, novela histórica también situada en la época de Obregón, es claramente superior a *El atentado*. Y generalicemos: nadie negará que su narrativa y su ensayo son superiores al teatro ibargüengoitiano.

¿Por qué? Bueno, estimo que porque Ibarguengoitia es en su arte antes que nada una voz fascinante que nos hace adictos a su omnipotente capacidad de *scherzo*, de burla. Buscamos a la persona, queremos oírlo hablar, opinar, verlo observar indignado, y no nos cansamos de su humor, lucidez, sinceridad e infinita capacidad de sarcasmo. Esas virtudes requieren de la primera persona, del punto de vista subjetivo, que pueden regir narrativa, crónica y ensayo, pero que juegan, por la objetividad de los diálogos, un papel muy modesto en el teatro.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Vid. Jorge Ibarguengoitia, "Los papeles de Amaral", en *Letras Libres*, núm. 59, noviembre de 2003, pp. 30-34.

<sup>81</sup> Hugo Hiriart, "Ibarguengoitia", en *Letras Libres*, núm. 119, noviembre de 2008, p. 100.

El autor se fue, pero sus obras permanecen. Su producción que abarca diferentes géneros es merecedora de atención y estudio. En el siguiente capítulo intentaremos hacer una muy modesta contribución al respecto.

## CAPÍTULO 3

### LA IRONÍA EN *ESTAS RUINAS QUE VES*

*No hay nada en el mundo como el amor de una mujer casada.*

*Es una cosa de la que ningún marido tiene la menor idea.*

Oscar Wilde, *El abanico de Lady Windermere*

*Estas ruinas que ves* fue publicada en 1975 y ganó el primer premio del Concurso Internacional de Novela México<sup>82</sup>. En esta novela Jorge Ibarguengoitia instaló la ciudad de Cuévano en la geografía literaria nacional. Creemos no exagerar al decir que Cuévano se ha hecho de un nombre que puede ser equiparable al San Blas de Augusto Monterroso/Eduardo Torres o incluso cercano a la Comala de Juan Rulfo.

De acuerdo con el propio autor el proceso de composición de la novela fue así:

al tratar de evocar una ciudad conocida y real, construí en mi mente –y también en el libro– otra que es imaginaria, parecida y autosuficiente. Al poblar esta ciudad inexistente la llené de personajes imaginarios, excepto dos, secundarios –los Pórtico que son caricatura muy esquemática de un matrimonio que fue amigo mío en otra época, y

---

<sup>82</sup> La forma en cómo el autor se inscribió al concurso, en cómo se desarrollo la espera y en cómo dio brincos de gusto y bailó como escocés se narran en el artículo “De celebraciones pendientes” incluido en *Autopsias rápidas*, pp. 78-81.

de un tercero –Sebastián Montaña– que está –tengo que decir la palabra– “inspirado” en un hombre de quien oí hablar mucho, a quien vi media docena de veces y con quien crucé no más de doce palabras. Los personajes imaginarios y los semi-imaginarios ejecutan durante el desarrollo de la novela una serie de acciones que no son originales ni notables pero que me parecen propias de ciudad de provincia.

El narrador de *Estas ruinas que ves*, a diferencia del general Arroyo con el que nadie tiene por qué confundirme, tiene en común conmigo la profesión –es maestro de literatura– y el estar escribiendo un libro acerca de las hermanas Baladro –unas madrotas en cuya casa fueron encontrados varios cadáveres–. Esta circunstancia ha hecho que esta novela haya sido leída en Guanajuato y en México como lo que precisamente no es: un *roman à clef*<sup>83</sup>. Los hechos que en ella se narran son tan comunes que pueden haberle ocurrido a cualquiera, los personajes ficticios se parecen a personas vivas o muertas pero excepto en los casos que anoté no son alusión directa a nadie.<sup>84</sup>

El autor además declara que esta novela sin ser perfecta contiene pasajes que él considera entre lo mejor que ha escrito.<sup>85</sup> Ibarguengoitia parece haber estado muy orgulloso de *Estas ruinas* porque en otro artículo afirma que la considera mejor que *Los relámpagos de agosto*.<sup>86</sup> Esta novela es de la que quizá más comentarios hizo el escritor guanajuatense. La razón podría ser que se publicó en un momento en el que su labor en *Excélsior* se encontraba en su punto cumbre.

Aventuramos decir, a partir de las pistas que el autor fue dejando en artículos y en entrevistas, que esta novela representa su obra más personal y quizá más querida. Para él “una imagen evoca otras, trae a la memoria otros

---

<sup>83</sup> Novela en clave.

<sup>84</sup> Jorge Ibarguengoitia, “Memorias de novelas”, pp. 76-77.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.77

<sup>86</sup> Vid., “Estas ruinas que ves”, en *Autopsias rápidas*, p. 90.

instantes, fragmentos de conversaciones casi olvidadas, la presencia física de personajes casi desconocidos; chismes, etc.”<sup>87</sup> La nostalgia se adueña de la narración y, sin embargo, debido a la mirada irónica del autor la novela no es un cúmulo de recuerdos a la “todo tiempo pasado fue mejor”.

Para Ibarguengoitia “se trata de que el lector no se pierda, [...] Se trata también de que cuando oiga una conversación sepa quién es el que está hablando”.<sup>88</sup> Sin embargo, aclara que no “vaya a creerse que escribir una novela es pura hospitalidad, porque el único lector en el que he estado pensando soy yo”.<sup>89</sup> Quizá por ello una de las constantes respuestas a por qué escribía era para “leer un libro que no existe”,<sup>90</sup> o para “poder leer un libro que nadie ha escrito”.<sup>91</sup>

### 3.1 La estructura de la novela

La historia de la novela transcurre a lo largo de un semestre académico en la Universidad de Cuévano, de inicios de año hasta el mes de agosto. Francisco Aldebarán regresa a la ciudad para hacerse cargo de las clases de literatura en la universidad. Él es el narrador protagonista de la novela, Ibarguengoitia comenta que:

el narrador es un personaje activo, es el héroe también. Pero es un héroe que tiene, digamos, treinta años y una visión muy concreta de los treinta años: no ve ni para adelante ni para atrás. En cierto sentido es

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p.91.

<sup>88</sup> *Id.*

<sup>89</sup> *Id.*

<sup>90</sup> Jorge Ibarguengoitia, “Relación de la conferencia”, en *Los narradores ante el público. Segunda serie*, INBA/Joaquín Mortiz (Confrontaciones), México, 1967, p.128.

<sup>91</sup> Jorge Ibarguengoitia, “Rectificación de imagen. Declaración de principios”, en *Ideas en venta*, p. 55.

una limitación que el personaje no tenga historia. No se sabe nada de su infancia, por ejemplo, o de su familia. Desde que aparece hasta el final de la novela todo le ocurre en el presente.<sup>92</sup>

Además, existen en la novela dos voces que provienen de sendos documentos que tienen como tema central a la ciudad y sus habitantes: el *Opúsculo cuevanense* de Isidro Malagón y el *Catálogo de ideas fijas cuevanenses* de Justine Pórtico. El tiempo es lineal y todo lo que sabemos en la novela proviene de estas tres fuentes.

La llegada de Aldebarán influye mucho en las relaciones que tienen los profesores universitarios de humanidades, el rector y algunos personajes relacionados con éstos, como el doctor Revirado y su familia o los Pórtico. La atracción que ejercen tanto Sarita, esposa del profesor de Estética Espinoza, como Gloria, hija de los Revirado, en Francisco es el motor principal de la trama y de las aventuras que vivirán los personajes a lo largo del semestre.

El triángulo amoroso omnipresente en la obra de Jorge Ibarguengoitia se presenta doble en esta novela. Aldebarán tiene dos frentes de batalla: en el primero Sarita está casada y además es pretendida por Malagón; en el segundo Gloria está comprometida con Rocafuerte y además está impedida físicamente ante los ojos del protagonista debido a su supuesta enfermedad del corazón.

A lo largo del relato, el escritor nos presenta la ciudad en todo su esplendor o en toda su decadencia; nos muestra las aspiraciones de los habitantes de la ciudad y de sus intelectuales; nos presenta a algunos personajes incidentales que van dotando de color local a la narración. En fin,

---

<sup>92</sup> Aurelio Asiain y Juan García Oteyza, *op. cit.*, p. 49.

nos revela la grandeza y las miserias de una ciudad como cualquier otra, con sus ruinas que la dotan de historia y sus historias que le dan vida.

Sin embargo y a pesar de la mirada irónica que domina la narración, el autor no denuncia sino muestra, la historia no es una sátira como quedó definida en el capítulo uno de este trabajo. Ibarguengoitia presenta los hechos a partir de su particular mirada y expone las tonterías a las que llegamos los seres humanos, cuevanenses o no. De acuerdo con el propio autor:

Al escribir *Estas ruinas que ves* traté de evocar mis experiencias en una ciudad de provincia. No me pasó por la mente ni corregirla, ni denunciarla, ni mucho menos –esto sería una idiotez– “ajustar cuentas” con ella. Traté de revivir un pasado irrecuperable y dejarlo ordenado y guardado en un libro. Esta aspiración puede no gustarle a algunos, pero es legítima. [...] Por último, quiero advertir, para que nadie más se desencamine, que si mi intención hubiera sido criticar a la provincia o satirizarla, hubiera hecho que los personajes que vienen de la capital – que son Aldebarán, Rocafuerte, Espinoza y Rivarolo–, tuvieran un comportamiento que quedara por encima de las veleidades de los provincianos, cosa que no ocurre en ningún momento.<sup>93</sup>

### **3.2 El Opúsculo y el Catálogo**

La novela comienza con un extracto del *Opúsculo cuevanense* de Isidro Malagón. Dicho documento está lleno de menciones a las pretensiones de los habitantes de la ciudad, al extremo de señalar que al único licenciado famoso de Cuévano que regresó a la ciudad le apodaban “la zorra” y era experto en violar las leyes impunemente. Sin embargo a Malagón le parece necesario

---

<sup>93</sup> Jorge Ibarguengoitia, “Risa solemne. Busque otro autor”, en *Ideas en venta*, p. 74

mencionarlo “nomás para que se vea que en todo han destacado los cuevanenses”.<sup>94</sup>

Todo parece indicar que Isidro Malagón está develando la grandeza de Cuévano pero lo que hace, en realidad, es mostrar la insignificancia de las grandes hazañas de la ciudad. Las soberbias figuras cuevanenses son sabios que escriben fardos insoportables sobre *Nuestra Señora de Cuévano*; poetas que inventan combinaciones métricas absurdas; filósofos jesuitas que crean bibliotecas cuyos libros al haber estado ocultos durante largo tiempo cuando son encontrados se desmoronan; o historiadores fabulosos que no trascienden por ir contra la versión oficial.

Es notable la historia del geólogo don Valentín Escobedo quien se pasó toda la vida recorriendo los cerros, martillo en mano. Las cristalizaciones que descubrió incluso llevan su nombre: escobedita. Además, el historiador anota “lo que podría haber sido su obra cumbre: el trazo de localización de lo que él llamaba ‘la Gran Veta, Madre y Maestra’, empleando un procedimiento de adivinación cuyos fundamentos se llevó a la tumba” (pp.14-15).

Es precisamente el último enunciado el que dispara la ironía. El gran geólogo al que se le atribuyen descubrimientos y trascendencia internacional, estaba usando un procedimiento de adivinación para encontrar la veta que lo llevaría a la fama mundial. Por supuesto que los fundamentos de tal sistema se los llevó a la tumba porque todo se trataba de cruzar los dedos y ver si sale.

---

<sup>94</sup> Jorge Ibargüengoitia, *Estas ruinas que ves*, ed. cit., p. 15. Para efectos de este trabajo nos basaremos en la segunda edición de la obra, ya que de acuerdo con el mismo autor el último capítulo “es más fiel a la psicología de los personajes y a la realidad”. De hecho ese último capítulo representa la principal diferencia entre una versión y otra. Si bien hay ajustes en otros detalles, no cambian la significación global de la obra como sí lo hace el final de la misma. En adelante se hará referencia a esta edición anotando dentro del texto el número de páginas.



Los habitantes consideran que son la Atenas de los alrededores y que si no son esto o aquello es nada más por circunstancias. Ibargüengoitia emplea la ironía para mostrarlos en todos sus sueños de grandeza y el choque con la realidad. Es a partir del contraste entre la percepción que tiene los cuevanenses de sí mismos y la realidad presentada por el autor que se genera el efecto irónico.

Los habitantes simulan creer que la ciudad ha visto mejores tiempos; sin embargo, la realidad es que están muy conformes con las cosas tal como se encuentran:

Creen que no hay cielo más azul que el que se alcanza a ver recortado entre los cerros, ni aire más puro que el que sopla a veces con fuerza de vendaval, ni casas más elegantes que las que están cayéndose en el paseo de los Tepozanes (p. 10).

De nuevo encontramos ironía en la última frase: las mejores casas son las de la zona más prestigiada de la región, sin importar que estén en ruinas, cayéndose a pedazos. Quizá por eso Malagón vive en el callejón de la Potranca “en casa buena de barrio pobre” (p. 47). Más tarde el doctor Revirado para criticarlo dirá que: “Alguien que pudiendo vivir en el paseo de los Tepozanes vive en el callejón de la Potranca tiene algo de raro” (p. 69).

Por otra parte el Gran Hotel Padilla adonde llega para hospedarse Francisco Aldebarán tiene un arco triunfal a la entrada y tiene un aspecto exterior espléndido que contrasta con la pobreza del interior. Esto se explica porque el Pelón Padilla quiso emular el Casino de Montecarlo y por poco queda arruinado. A pesar que los cuevanenses dicen que: “Los de Pedrones

confunden lo grandioso con lo grandote” (p. 9), el autor nos confirma que en realidad no hay diferencia.

La arquitectura del lugar está dominada por el estilo cuevanense, “que es fácil de reconocer, pero imposible de definir” (p.10). Malagón dice que los habitantes siempre han sido grandes innovadores y remata que a eso se debe que “la ciudad no tenga más forma que la que le dieron los cerros” (*Id.*). Es decir la arquitectura dependió casi exclusivamente de la configuración del terreno y no de la determinación creadora de los cuevanenses.

De entre los cerros el principal es el Cimarrón, fuente de nostalgia y de pertenencia. Cuando los habitantes regresan a la ciudad después de un viaje el Cimarrón los mueve a llanto y alegría, regresan al terruño y a un lugar donde hasta los perros los conocen. Además si se le mira con ojos devotos y entrecerrados se puede distinguir en la cumbre la silueta de un Cristo crucificado (remárquese la devoción pues sin ella no se verá nada). Los cuevanenses sienten (cómo podía ser de otra forma) que como Cuévano no hay dos.

Por haber sido fundada en cañada y por tener una relación singular con las lluvias (no llueve durante largos periodos y cuando lo hace es torrencialmente), las obras ingenieriles de la ciudad tienen que ver con agua. El río de Cuévano ha sido durante siglos fuente de agua envenenada y por eso se construyeron los filtros de Santa Gertrudis, “que a pesar de ser monumentales nunca llegaron a dar agua clara” (p. 11). Otras obras son las presas de las Siete Palabras, de los Atribulados y de los Tepozanes. A estos nombres que tienen que ver con la vegetación o con situaciones religiosas se agregan otros como el

túnel de la Marranilla y el canal de la Hedionda. El marcado contraste entre los nombres no hace más que acentuar el tono irónico de la descripción.

La ciudad se encuentra en ruinas y a los habitantes les gusta eso porque la dota de un cierto prestigio; las ruinas como indicador de que la ciudad tiene su historia. Las minas son las más notables. La de la Reseca, que por contraste con el nombre tiene el “tiro más hondo del mundo, y el más lleno de agua” (p.12), fue mandada construir por don Álvaro Luna quien compró su título de Conde de la Reseca. La historia dice que la mina fue fuente de las tres cuartas partes de la plata que circula en el mundo. El conde murió en la Guerra de Independencia porque la ridiculez de su atuendo lo hizo blanco fácil y reconocible.

Esta vez es mediante el uso de la hipérbole que se remarca la ironía. De acuerdo con la leyenda el conde pretendía empedrar el camino que iba de la mina a la ciudad con barras de plata si es que el rey de España se dignaba a pisar Cuévano. En primer lugar, el conde es un arribista que gracias al dinero se compra un estatus, en segundo el personaje es víctima de la pomposidad con que reviste sus actos.

En otro capítulo del *Opúsculo*, Malagón hace referencia a la crisis económica que vivió Cuévano alrededor de los años 30 del siglo pasado. Nuevamente la narración tiene un tono solemne que incluye enunciados contrastantes que producen el efecto irónico. Cuenta Malagón que:

Al principio nadie se dio cuenta de que las compañías estaban quebrando. Igual que el primer signo de que un barco está hundiéndose lo dan las ratas al abandonarlo, nadie comprendió

que la situación de Cuévano era grave hasta que la ciudad estuvo medio vacía. Todo el que pudo se fue a vivir a otra parte, en busca de mejores fortunas (p 70).

El historiador compara implícitamente a los habitantes de la ciudad con ratas y afirma que sólo se quedaron los que no pudieron irse. La ciudad se vacía precisamente porque todos se dieron cuenta de que las cosas andaban mal. De entre los que permanecieron en la ciudad resaltan las “señoritas viejas” y las “criadas de casa buena” quienes solían encontrarse en las misas matinales. Las primeras trataban tan bien a las segundas que “de vez en cuando les regalaban las sobras de algún platillo que se había echado a perder” (p. 71) . Notamos una vez más el cambio de significación que se da a partir de la última frase. El trato amable lo es a tal extremo que si a las señoritas se les echaba a perder la comida, en lugar de pensar en dársela al perro, se acordaban de la necesidad de las sirvientas.

Por su parte, El *Mensajero de la Virgen de Cuévano* es creado con el fin de informar a los que se habían ido sobre los cuevanenses que iban poco a poco falleciendo. El *Mensajero* tiene éxito porque los exiliados cargan con sentimientos de culpa por haber abandonado a sus parientes en el lecho de muerte. Así todo mundo lee con avidez el folleto para acordarse del terruño y darse cuenta de lo afortunados que son por haberse ido a tiempo.

Incluso un sacerdote llega a contagiarse del espíritu funerario de la ciudad y llega a ser tal su tormento interior que se cree poseído por el diablo. La gente, por el contrario, lo cree santo pero prefiere ir a misa a otra iglesia y confesarse con otro padre. La admiración se produce de un modo muy singular.

Pasa como con los libros, se les pone en un altar y ahí permanecen, en ediciones de lujo y nunca tocados por mano humana. Resulta irónico que a mayor admiración, menor conocimiento real de la sustancia.

Para Malagón la causa de la crisis fue la ola de sequías que azotaron Cuévano del año 28 al 32. Aldebarán difiere y la atribuye a la depresión mundial de 1929. Malagón no puede creer que un acontecimiento externo pueda determinar un fenómeno cuevanense. Notamos cómo los cuevanenses consideran su ciudad como un mundo independiente, uno cerrado en sí mismo que no depende de agentes externos para su conformación y no puede ser afectado por ellos. La percepción que tienen los habitantes de sí mismos hace recordar al *alazon* que cree ser más de lo que en efecto es.

El *Catálogo de ideas fijas cuevanenses* es obra de Justine Pórtico. Ella se dedica a su confección habitualmente por las noches. El *Catálogo* es una lista de palabras que son definidas a partir de los que los cuevanenses piensan de ellas. En la lista cabe de todo, desde Voltaire hasta los churros.

Las definiciones vienen dadas a partir de estereotipos, prejuicios y tintes discriminatorios. Por ejemplo, los indios son mañosos y no les gusta trabajar; los chinos comen ratas y son tontos; los artistas se mueren de hambre, son desaliñados y siempre andan citando a Bécquer. La definición de los negros no tiene pierde:

los negros son iguales a nosotros ante los ojos de Dios, tienen el sexo extraordinariamente desarrollado, sus ojos y sus dientes brillan en la oscuridad, despiden un olor inconfundible, parecido al del histafiate (p.93).

El autor muestra por medio de la ironía lo racista de la definición. Lo que parecen ser atributos favorables lo único que demuestran son los estereotipos y la discriminación imperante. Es decir, los negros son iguales a nosotros sólo ante los ojos de Dios, porque nosotros sabemos que hay una gran diferencia. Sus características físicas más importantes son el contraste entre su color y el color blanco de los dientes y los ojos, y el tamaño de su sexo. Además, el olor inconfundible lo es porque es muy penetrante y desagradable. Es curioso que la definición sólo apunte a los negros en su condición de hombres y no incluya a las mujeres.

Con respecto al tamaño del sexo masculino, hay otra definición que lo retoma: de acuerdo con los cuevanenses las cejas pobladas son señal de un miembro desarrollado. Así, los diferentes tipos de cejas en los hombres pueden ser signo del temperamento sexual, desde el apasionado hasta el depravado, pero las cejas femeninas no son indicador de nada.

El autor nos expone de esta manera los mitos que persisten en los pueblos. El nombre de ideas fijas remarca la condición invariante a lo largo del tiempo de las ideas preconcebidas con que se define la realidad.

Lo externo, lo diferente es censurable, por eso el chistoso es: “el que ha perdido la razón” (p. 92). Lo propio es lo único bueno, lo mejor, como los churros de Cuévano que no tienen comparación; o el himno nacional que sólo es superado por La Marsellesa; o los soldados mexicanos que resisten sin comer como ninguno y aunque otros ejércitos triunfen en las batallas, únicamente el nuestro sabe pasar hambres con estoicismo.

Por eso Malagón dice en la primera parte del *Opúsculo* que los cuevanenses siempre han sabido sacar partido de la resignación: no seremos los mejores en lo importante, en lo trascendente, pero somos los mejores en algo y eso debe contar. El ironista situado en su posición distanciada y crítica no tiene que censurar a sus víctimas, lo único que hace es darles voz y ellos mismos se encargan de mostrarnos sus miserias. El autor no hace escarnio de los cuevanenses, solamente expone lo satisfechos que están de las cosas como son. Los habitantes consideran que lo único que vale es lo que ellos piensan y reconocen las capacidades del otro sólo para minimizarlas.

### **3.3 El reconocimiento y la importancia**

Francisco Aldebarán llega a Cuévano y es bien recibido por la intelectualidad del lugar por dos razones principales: es descendiente de cuevanenses ilustres y es considerado culto (o sea al nivel de ellos), ya que ha escrito algunos artículos que se han publicado en los periódicos.

De su artículo sobre *Las soledades* de Góngora, recibe el mismo comentario de dos personajes diferentes que ilustran el comportamiento social de conocer las cosas por su nombre y no por su contenido. Espinoza le dice que vio el artículo y antes que Francisco se disculpe por no haberlo hecho mejor, el profesor de Estética lo detiene y le dice: “Vi su artículo, pero no lo leí. Vi el título, el nombre del autor y di vuelta a la página. Yo nunca leo los suplementos culturales. No me interesan” (p. 22). Más adelante, el Doctor Revirado le dirá algo similar: “Ya vi tu nombre en los periódicos, Paquito [...] Te felicito. No leí lo que escribiste, pero vi tu nombre. Ya ves que a mí no se

me escapa nada” (p.33). Con respecto a un ensayo que escribe Paco sobre Cabeza de Vaca, Espinoza lo celebra en público, pero en privado le dice a Sarita que es “una incompetencia”.

Después, el joven Angarilla que dirige una revista estudiantil —*El Parvum Organum!*<sup>95</sup>— le hace una entrevista en la que le pregunta "Sabemos que usted es un cuevanense destacado, ¿quiere explicarnos a qué se dedica?" (p. 74).<sup>96</sup> El narrador anota que más que una pregunta imbécil, es maliciosa. Es decir, el estudiante la realiza con el fin de negarle importancia y rebajarle las pretensiones.

Cuando el protagonista se decide a escribir su libro sobre las Baladro, Malagón habla de él como si ya estuviera hecho y dice que "es un documento devastador sobre la justicia mexicana" (p. 133). No dice que será o que podrá ser sino que ya es. Se alcanza el mérito aun antes de haberse iniciado el trabajo.

Más adelante, Ricardo Pórtico le comenta que tiene como para seiscientas páginas y Paco se lo toma muy en serio. Le comenta a Gloria de su libro de seiscientas páginas (del cual no ha escrito ninguna) y ella lo mira con admiración. Ibargüengoitia nos muestra que el tamaño sí importa, aunque sea para impresionar.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> El nombre, como es estilo en el autor, está lejos de ser casual. La ironía es múltiple ya que se juega con las connotaciones que puede tener un “órgano pequeño” y con las pretensiones de ponerlo en latín.

<sup>96</sup> Casi el mismo título de la revista (*El Organum*) y la misma pregunta las menciona Ibargüengoitia en el artículo “El precio del éxito. Entrevistas famosas”, en *Ideas en venta*, pp. 49-51. Las demás preguntas de aquel cuestionario eran todas por el estilo.

<sup>97</sup> Otras anotaciones a lo monumental y su importancia se dan en los seis tomos de los ya mencionados *Elogios de Nuestra Señora de Cuévano* y en la fama que tiene Pablito Berreteaga, por haber leído los nueve libros del Marqués de Santa Cruz, experto en fortalezas.



Don Pedro Aldebarán, tatarabuelo de Francisco, es el primer miembro notable de la familia. De origen español, siente que con el movimiento de Independencia corren peligro sus bienes y, junto con otros ricos de Cuévano, se refugia en la troje de la Requinta, fortificada por Pablito Berreteaga para tal efecto. La resistencia no duró mucho porque el sistema de fosos, parapetos y troneras no sirvieron más que para provocar la furia de los atacantes que arrasaron con todo.

El narrador nos dice que esto es notable y es el adjetivo el que genera la ironía. Se accede a la Historia por haber estado en el lugar de los hechos, sin importar si las acciones realizadas son importantes o ridículas. Además, lo esmerado del sistema de fortificación no hace más que resaltar la inutilidad del procedimiento.

Otro antepasado ilustre de Aldebarán fue don Francisco Canaleja, venido de Santander, quien llegó a Cuévano sin nada y se enriqueció gracias al comercio y a la explotación de gambusinos. Se casó con una heredera de grandes haciendas del estado, “y entre los dos formaron un capital que es notable, más que por lo grande que fue, por haber desaparecido sin dejar rastro” (p. 79). Aparece nuevamente el adjetivo ‘notable’ para resaltar, en este caso, que la acción es trascendente no porque sea importante ser rico sino porque fue más fácil perderlo todo que haberlo ganado y sobre todo más rápido.

La lista crece con personajes igual de intrascendentes, por ejemplo enamorados de una bisabuela que en un duelo, tiran por la espalda y huyen mientras ella se casa con un tercero, más viejo pero más rico; o don Heliodoro, tío, que muere en un derrumbe por estar buscando un tesoro.

Finalmente, el personaje más importante es el general Tarragona, bisabuelo, quien iba a ser agasajado por los notables cuevanenenses con un banquete:

para celebrar su victoria sobre el ejército conservador en lo que se llamó después la batalla de Bustos. Desgraciadamente el encuentro lo ganaron los conservadores, mi bisabuelo tuvo que abandonar la plaza con los restos de la brigada del Plan de Abajo y el banquete que habían preparado los notables fue consumido por éstos en el agasajo que le dieron al vencedor, que fue el general Miramón (p. 80).

Podemos apreciar otra característica de lo cuevanenses: su capacidad de amoldarse a las necesidades del momento. Si no ganó el que es hijo predilecto de la ciudad, habrá que cambiar su foto por la de los contrarios. Notamos que toda la línea trascendental de Francisco Aldebarán está llena de personajes notables por su participación en hechos o intrascendentes o trascendentes en los que ellos siempre están del lado perdedor.

Otra de las grandes glorias cuevanenses, considerado por muchos (menos Malagón) como el más grande de todos los sabios de Cuévano, es Leonardo Begonia alias La Chuchuca. Debido a que el gobernador Villapando quiere comprar la casa donde vivió La Chuchuca para convertirla en museo, Aldebarán se ve en la necesidad de acudir a ella por encomienda de Sebastián Montaña. La idea es que Francisco realice un inventario de los libros más interesantes de la biblioteca particular de Leonardo para calcular cuánto podía valer el conjunto.

Con el pretexto de buscar información de su bisabuelo el general Tarragona en la biblioteca, Paco acude acompañado de Gloria que es sobrina de las Begonia, hermanas de Leonardo quienes custodian los tesoros del inventor. Las hermanas solteras, que se llaman Leonila y Bertila, están sordas. Una es la dominante y otra la sumisa pero es imposible determinar quién es quién.

Ya adentro, Gloria lo presenta ante las hermanas y la dominante manifiesta su honor por recibir al bisnieto de un cuevanense ilustre:

Me dio a entender que, sin contar a la criada, que estaba cerrando el candado, los que estábamos allí reunidos éramos de la misma categoría: yo, descendiente de un héroe, ellas tres, parientas de un sabio (p. 86).

Una vez más, las pretensiones cuevanenses se ven reflejadas en la grandeza ridícula: se alcanza la trascendencia por el mero contacto con gente importante (descontando que tal importancia sea insignificante en realidad) o por el parentesco que se tenga con ella.

Los inventos de Leonardo Begonia, “el Edison mexicano” son tan importantes que a algunos de ellos ni siquiera se les ha podido encontrar aplicación práctica. Entre ellos se encuentran el opticulario, que no sirve para nada; el fonostato que reproduce sonidos previamente grabados en un cono de cera; el grafógrafo que reproduce por medio de un mecanismo lo que se escribe con una pluma, en otra hoja; un nuevo tablero para jugar a la oca; y un sistema de contabilidad aplicable al juego de la carambola.

Después de enseñar los inventos las Begonia concluyen que si su hermano no es más famoso:

- Es nomás porque nació cuevanense. . .
- Un americano de las mismas aptitudes, hubiera muerto millonario.
- Y alguien hubiera hecho de su vida una película a colores (p. 88).

De nuevo la fatalidad de las circunstancias es lo único que impide que los cuevanenses sean más famosos o trascendentes. Los habitantes no son capaces de ver que en realidad el valor de sus hechos no merece más de lo que han obtenido por ellos. La ironía se genera por el tono solemne con que las Begonia enaltecen los inventos de su hermano. El autor se sirve del contraste entre percepción y realidad, para provocar el efecto irónico.

### **3.3 La inauguración**

Poco después de la llegada de Francisco a Cuévano y antes del inicio del semestre se da el banquete con motivo de la inauguración de siete nuevos salones en la Universidad de Cuévano. La fiesta es en grande y a ella asiste hasta el gobernador Villalpando. Los salones llevarán los nombres de “Los Siete Sabios de Grecia. Llamados así por no ser siete, ni sabios ni griegos, eran seis profesores viejos que durante muchos años habían dominado la Universidad de Cuévano” (p. 25).

Estos personajes renunciaron a la Universidad de Cuévano el día que se inauguraron los salones con sus nombres y así aseguraron su posteridad. La razón principal por la que renuncia Pascual Requena, uno de los siete sabios que en realidad eran seis, es porque le prohíben la entrada al banquete por no

llevar invitación. Él, naturalmente indignado, por la falta de respeto, amén que era el festejado principal, decide renunciar y no entrar al recinto después de aclarada la situación. Tal ofensa no podía admitirse en un hombre de la “estatura” de don Pascual.

“La ceremonia de la renuncia, como todo en la vida de don Pascual Requena, desde su noviazgo hasta su libro sobre tipificación de delitos, fue demasiado larga” (p. 40). La renuncia termina ocupando cinco cuartillas a renglón seguido. Regularmente las personas pretenciosas tienden a la grandilocuencia, a la pomposidad. Es risible el afán ceremonioso y fatuo de don Pascual. Lo solemne suele ser ridículo para los que no participan de ello.

Sebastián Montaña, en su calidad de rector le pide a don Pascual que reconsidere, pero al final le dice que si de verdad va a renunciar, firme que es irrevocable. De este personaje el narrador dice que es “expositor clarísimo —y también ejemplo— de los problemas propios del intelectual de pueblo” (p. 66).

El rector es el epítome de la pretensión. Antes que rector fue “estrella en los tribunales”; juez de lo civil, lo penal, de distrito, colegiado y hasta de la Suprema Corte. Un par de veces el narrador lo imagina vestido de manera muy elegante, sin embargo afirma que lo que usa es común y corriente. Montaña es de conversación siempre pedante y nunca mira de frente porque alguien le dijo que tenía un perfil admirable y siempre lo presenta. Es editor de sus propios libros que nadie ha leído pues se encuentran arrumbados en el sótano de su casa. Es especialista en cargar libros que nadie tiene ni ha visto porque no se consiguen en Cuévano. Él los encarga mensualmente en la librería Porrúa. Dice el narrador que: “A esta costumbre de sacar libros a pasear se debe que sobre

las mesas de la Flor de Cuévano hayan descansado por turnos, Nietzsche, D'Annunzio, Alfonso Reyes, Kafka y Heidegger, entre otros” (p. 67).

El rector además es especialista en inventar nuevas reglas de urbanidad que rayan en lo absurdo. Confía en que su influencia en Cuévano es tan grande que un recado suyo es capaz de abrir cualquier puerta. Cree que sólo se puede hablar de temas importantes con los hombres, “porque ¿quién va a saber lo que tienen en la cabeza las mujeres?” (p. 67).

La importancia que se da uno mismo nunca podrá ser superada por la que nos dan los demás. Tanto Pascual Requena como Sebastián Montaña creen que se han ganado el derecho de ser tratados con deferencia por ser quienes son. Sin embargo, la mirada irónica los pone en su sitio y nos hace ver que probablemente la más fabulosa creación que han logrado es la de su propia imagen.

Después del banquete y de la renuncia de los Siete Sabios de Grecia, los intelectuales están en El Gran Cañón del Colorado y se van a jugar la cajita de hoja de lata que contiene las fotos pornográficas. Entonces Espinoza les dice: “Jueguen las fotos entres ustedes tres. Yo no necesito ilustraciones. En ocho años que tenemos de casados, mi mujer y yo hemos recorrido toda la gama de la experiencia sexual” (p. 47).

Por lo que sabemos hasta ese momento es difícil suponer que sea cierto pero se enfatiza la ironía cuando Francisco dice que todos lo miraron son respeto. Más tarde constataremos que “toda la gama” significa una esposa aburrida por la monotonía. Las mejores historias de amantes insaciables suelen ser ficticias.

Después de la borrachera Malagón, digno ganador de las fotos pornográficas, se enoja con unos niños futbolistas, les mienta la madre, avienta la cajita a una casa vecina y rompe un vidrio. La mujer llama a la policía y Malagón se envalentona y entusiasmado ante la perspectiva de ir a la cárcel se dirige a los juzgados con grandes zancadas. Los mexicanos en bola somos expertos en agrandar las dificultades por ese afán valentón que tanto nos identifica.

La señora no sólo acusa a Malagón por el vidrio y las palabras soeces sino por el intento de perversión de menores y de atentado al pudor e intenciones malsanas sobre ella. Malagón se burla de la fealdad de la demandada y las amigas de ésta de la de él. Finalmente, Malagón se da cuenta de su estupidez cuando está a punto de ser consignado pero Sebastián Montaña y sus influencias llegan al rescate.

Hay aquí una perla de sabiduría de Espinoza: “Lo que hay que hacer en estos casos es jurar sobre la Constitución que uno no ha roto el vidrio, ni puesto los ojos en la cajita que lo rompió” (p. 51).

La ironía adquiere otro matiz cuando el narrador señala que a la llegada de Montaña las señoras comprendieron que todo estaba perdido y una vez más el mexicano humilde ve cerradas frente a sí las puertas de la justicia.

### **3.5 La enfermedad**

Después de salir libre, Malagón le cuenta a Francisco sobre la enfermedad que supuestamente tiene Gloria. La historia es fantástica pero el protagonista la cree a pie juntillas y eso desencadenará toda una perspectiva con que

Francisco mirará a Gloria hasta el final de la novela. El historiador le dice que: “El día en que ella haga el amor por primera vez y tenga su primer orgasmo, el corazón le va a estallar” (p.53).

La credulidad ante las historias de borrachos, “quienes siempre dicen la verdad”, es usada por Ibarra como el motor de la novela. Francisco no es capaz de suponer que lo dicho por Malagón es una fanfarronería de borracho y comienza a ver signos de la enfermedad de Gloria en todo. Siente pena por Rocafuerte y mira a Gloria con un interés mayor. Todo le parece delirante hasta su risa: “Ahora la misma risa tenía algo de presagio, que me hacía pensar en cosas trascendentales, como la condición humana, la imperturbabilidad divina, etc.” (p. 59). En la mente de Francisco el tema poco a poco irá tomando tintes trágicos, un poco a la manera de la comedia de enredos.

Las suposiciones y malabares mentales de Francisco llegan a extremos insólitos. Al final del semestre le pregunta a Gloria para cuando es la boda con Rocafuerte esperando que ella le conteste que jamás porque está mala del corazón. Sin embargo, ella responde que podría ser muy pronto, ignorando, de acuerdo con Aldebarán, que morirá a raíz de ello.

Francisco llega incluso a recomendarle a Justine que hable con Gloria. Ésta se niega porque no tiene la intimidad como para hablar de esas cosas. Eso es exactamente lo que aduce Aldebarán, más aún por su condición de hombre. El chisme ha llegado al extremo de convertirse en certeza y en provocar reacciones ridículas derivadas de él.



Cuando Gloria después del disgusto con su madre, decide quedarse unos días en casa de los Espinoza mientras ellos están en México, Francisco está a punto de alzar la voz debido al impedimento que según él existe para la boda y lo expuesta que estará Gloria. Sin embargo calla aunque le cuenta la historia a Carlitos. El convencimiento de Francisco es tan profundo que ya raya en lo patético. Es una especie de fe ciega en las palabras de Malagón que pronto verá su fin.

El enredo se resuelve después de que Francisco señala que Rocafuerte se comprometió a sacar a Gloria virgen de casa de los Espinoza para llevarla al altar. Añade que más vale cumplir su promesa porque si no qué va a hacer con un cadáver en casa ajena. Malagón, extrañado, le pregunta a que se refiere y él le recuerda lo de la supuesta enfermedad del corazón que sufre Gloria. Malagón divertido lo mira y le dice: “Oye, que ingenioso soy a veces, cuando estoy borracho. ¡Las cosas que se me ocurren!” (p. 173).

Hasta este momento es cuando Aldebarán se da cuenta del ridículo que ha hecho y maldice a Malagón por eso y más. Francisco se hace consciente de que su credulidad lo llevó a perder a Gloria e intenta convencer a Rocafuerte de la enfermedad de ésta pero se lleva la sorpresa de que “el joven de porvenir” le ha provocado multitud de orgasmos a la joven.

Francisco Aldebarán siendo el narrador protagonista, es también el blanco principal de la ironía dentro de la obra. La mayor tontería humana es la ingenuidad y es lo que el ironista suele castigar con mayor severidad. Francisco peca de cándido y, como hemos apreciado al hacer el recorrido de sus peripecias, durante toda la obra sólo se va incrementando la bola de nieve que

su credulidad generó. Al final, el agravio es minimizado porque logra intimar con Gloria; sin embargo, eso no impide que su configuración dentro de la obra sea de víctima de la ironía.

La mirada irónica de la novela recae sobre Aldebarán sobre todo porque considera inferiores a sus rivales en la lucha por Gloria, pero no puede superarlos a raíz de su propia estupidez. A Rocafuerte desde que lo conoce lo desprecia pero a la vez lo envidia. El “joven de porvenir” le parece un arribista, es guapo y con posibilidades económicas. Sin embargo, cree que no es un obstáculo en el camino hacia Gloria porque él mismo es más simpático. Angarilla es más alto que él y, a raíz del misterio con que se desarrolla la relación de éste con Gloria, Francisco llega a pensar si el joven no tendrá algún encanto irresistible con las mujeres. Después sabrá que no es impedimento para acceder a Gloria cuando entiende su relación homosexual con Rivarolo.

Así, todo se reduce a la incapacidad que tiene el protagonista de ver lo que a nosotros como lectores que seguimos el juego irónico nos parece transparente: Malagón le jugó una broma sin importancia y Paco se obsesionó con la idea y la grabó con tinta indeleble en su pensamiento. De tal forma, las descalificaciones que hace el narrador acerca de sus rivales sólo incrementan la carga irónica sobre sí mismo. La ironía permite lo que debería ser regla general: para poder burlarse de los demás se precisa aprender a burlarse de uno mismo.

### **3.6 Todos sabemos de todo**

Una noche don Leandro, el dueño del café que frecuentan los profesores, les dice que “a pesar de no haber terminado la primaria es admirador de todo lo cultural” (p.97). Acto seguido Sebastián propone decorar las paredes del café con unos murales y todos se comprometen a pintar uno. Espinoza diserta sobre la posibilidad que tiene cualquiera, con el estado anímico propicio, de ser un gran pintor a pesar de nunca haber tomado una brocha. Carlitos Mendieta, el único pintor profesional del grupo respeta tal teoría pero se ofrece a ayudar a quien lo necesite.

Los murales son realizados y todos quedan muy satisfechos con su labor. Tiempo después, el doctor Rivarolo, conferencista invitado, dirá que los murales son una porquería y ofenderá las susceptibilidades de los “artistas”. Al saber quién los había pintado, Rivarolo se disculpa, ellos le restan importancia, pero quedan resentidos. Para desquitarse echan pestes de él y no lo acompañan de regreso al hotel después de la cena.

La cordialidad entre intelectuales suele ser falsa. Ya habíamos señalado que Espinoza habla bien en público de Aldebarán y lo censura en privado. En este caso, las pretensiones de los profesores se ven ahogadas en el mar de la realidad. Lo que hicieron fue tarea de aficionados pero ellos le dan valor artístico. Rivarolo sólo dijo lo que pensaba porque no sabía quiénes eran los autores, si lo hubiera sabido no se habría pronunciado así, en público.

Ibargüengoitia muestra en varias ocasiones la tendencia que tienen los personajes de pretender saber cosas de las que no tienen mucha idea. Por ejemplo en la inauguración Rocafuerte y Sebastián Montaña tienen una

discusión acerca de cuál de las linternillas de la iglesia era la mejor. Las opiniones son rimbombantes pero insustanciales. Ese mismo día Rocafuerte, que es más un comerciante que un intelectual, también le pone peros a la Adoración de los Reyes Magos.

En otra ocasión, cuando van de día de campo, Carlitos Mendieta, pintor que se cree experto en botánica, les explica la flora de la región. Les dice que una planta que se encuentran en el camino es buena para quitarse las lagañas, nadie le cree nada. El mismo Carlitos con voz de médico le aconseja a Espinoza que acueste a Sarita, que está borracha, y le dé un té caliente, “porque tiene principio de resfriado” (p. 42). La gravedad de la enunciación es contrastada por el narrador cuando dice que el pintor, “había llegado a esta conclusión porque Sarita estaba moqueando” (*ibíd.*).

En todos los casos los personajes hacen su papel de *alazon* y son desenmascarados por la mirada irónica que descalifica su discurso. Cada uno de ellos toca los temas con grandilocuencia y es eso precisamente lo que los exhibe. Su afán ceremonioso y fatuo los hace motivo de burla ya que detrás de todo sólo está el vacío.

### **3.7 La buena suerte**

La relación de Paco con Sarita se da a partir de la buena suerte que tiene Espinoza de ganarse la lotería. El afortunado le pide a Francisco que le lleve un poco de dinero a su esposa para que prepare una comida de celebración. El narrador, que se la ha pasado prestándole dinero durante todo el día, se cobra el favor acostándose con una Sarita casi preparada de antemano.

Desde el primer encuentro a bordo del Zaragoza, Aldebarán se había sentido atraído por la sensualidad un tanto funeraria de Sarita. En la inauguración se va sintiendo aceptado dadas las constantes sonrisas que ella le ofrecía. El momento culminante se da cuando al estar pintando los murales, ella se pone una bata de maternidad que al inclinarse deja ver “que debajo de la bata no había ropa, no había nada más que Sarita” (p. 100).

La relación del protagonista con Sarita es la más plena que se da en toda la obra de Jorge Ibarquengoitia. A diferencia de lo que pasa en otras obras, en ésta la relación se consuma sexualmente desde el principio. El protagonista disfruta todos los encuentros y no desdeña el físico de su amante como en el caso de Pampa Hash. Se siente a gusto con las cosas como se dan y llega a encariñarse con Sarita. Sufre cuando la Rapaceja le dice, después de ver la película inmoral,<sup>98</sup> que ya lo sabe todo y siente admiración por los poderes de deducción de Elpidia que en realidad no son tales, ya que él se desenmascaró solo. Sin embargo, después de eso acepta que todo se acabó.

El narrador, como en el caso de Gloria, desprecia a sus rivales: Espinoza y Malagón. De Espinoza dice que era tacaño, pedante y especialista en hacerse la víctima; de Malagón que era libidinoso y estúpido: “¡Enseñarle fotos pornográficas a Sarita, que nunca necesitó aliciente!” (p.175).

Espinoza nunca descubre el *affaire* entre Paco y Sarita porque: “No puede entrarle en la cabeza que a su mujer le guste otro hombre” (p. 130). Sin

---

<sup>98</sup> Se trata aunque no se dice de *Jules y Jim* de François Truffaut. Ibarquengoitia lo confirma y aclara que: “La razón por la que no revelé el título ni el nombre del autor de la película inmoral es porque son dos datos que no importan en lo más mínimo. Importa el argumento y el efecto que produce en los espectadores”. Vid. Jorge Ibarquengoitia, “Rectificación de imagen. Declaración de principios”, en *Ideas en venta*, p. 55.

embargo, sí descubre a Malagón *in fraganti* y pasa lo que Aldebarán supuso le tocaría vivir a él. Espinoza le dice a Malagón: “¡Te conmino perentoriamente a que me pidas perdón!” (p. 170). La situación toda es ridícula. Primero Malagón salta por el balcón con los resultados previsibles. Después Espinoza le da un golpe y se lastima la mano. Finalmente, uno se queda con la injuria y el otro con la humillación.

Espinoza es el personaje peor tratado de la obra. El ironista se ensaña un poco con él porque lo expone más abiertamente que a ningún otro: “Espinoza era para nosotros como "el muerto" que hay en ciertos juegos de baraja, que ni habla ni se le ve, pero que tiene mano y tendido, que los demás jugadores respetan” (p. 125). Incluso es incapaz de sacar provecho de su buena fortuna.

En un principio Espinoza desconfía de su suerte, cree que el billete puede ser falsificado, luego que probablemente la Lotería no tendrá fondos para pagarle; todo le parece una especie de complot en su contra. Cuando todas sus dudas son disipadas comienza a hacer planes para darle un giro a su existencia; cree que a él no se le puede pasar la vida entera sin haber hecho nada. Pretende que nada pasó y le pide a Paco que guarde el secreto, pero no se aguanta las ganas de contarle a todo el que se encuentra.

Todos tienen propuestas para en qué gastar el dinero ajeno, pero Espinoza las desdeña todas, sobre todo la de Rocafuerte quien pretende venderle una copiadora. Según Espinoza la oferta es una estupidez ya que representaría: “que yo me pase la vida sentado en una silla, esperando a que

alguien necesite una copia. Eso yo no lo hago ni loco, ni muerto, es peor que dar clases” (p. 109).

Y sin embargo lo que hace Espinoza con el dinero de su premio es invertir en la copiadora. Compra la Nikkonaka y todos sus sueños de salir adelante se quedan estancados en el pasillo de su casa. Nadie nunca encendió la máquina y nunca se sacó copia alguna. Pero no se vaya a creer que no tuvo ninguna utilidad: Sarita y Paco descubrieron que era el espacio ideal para hacer el amor.

## CONCLUSIONES

La ironía desnuda. Le quita el velo de seriedad a las cosas para que podamos verlas un poco más como son y menos como aparentan ser. Si miramos cualquier tema con distancia crítica y desapasionamiento estaremos más cerca de comprenderlo. La ironía es una forma de mirar, de mirarnos a nosotros mismos, de no negarnos la posibilidad de ver.

Si bien el estudio de la ironía como recurso literario parece reciente, hemos podido apreciar, a partir del recorrido histórico que hicimos al inicio de este trabajo, que los antecedentes son vastos. La ironía ha sido teorizada desde los antiguos griegos y sobre todo usada en literatura desde entonces. Poco a poco se fue alejando de su simple condición trópica y se fue acercando a lo que es ahora: un principio rector de la obra literaria; una forma discursiva por derecho propio.

No es regla general que la ironía devenga en humor; sin embargo esto suele suceder porque uno de los mecanismos que detonan de la risa es la incongruencia entre apariencia y realidad. A pesar de eso, concluimos que el fin de la ironía no es el humor sino la reflexión. El ironista no busca ironizar por ironizar, no se trata sólo de un alarde estilístico; la ironía es una visión del mundo que se basa en la idea de que es preciso cuestionarlo todo.



Jorge Ibarquengoitia es un escritor irónico, y esto se debe a que su forma de mirar el mundo no admite juicios absolutos, incuestionables. Por eso él no se consideraba humorista, no pretendía la risa del lector, buscaba que éste viera las cosas como él las veía. Exhibía a todos los *alazones* que se iba encontrando en el camino ya fueran héroes de la historia patria, personajes de la vida diaria, vacas sagradas del mundo artístico, o, principalmente, él mismo.

Ibarquengoitia le restaba seriedad a los temas importantes para que, a partir de bajarlos de las alturas en que muchas veces los tenemos, pudiéramos verlos como son en realidad y no como suponemos que son. Tantas veces damos por hecho que las cosas son de un modo que en raras ocasiones nos acercamos a mirar si en efecto son así. El ironista nos invita a seguirle el juego y no quedarnos con una concepción obtusa y sesgada de la realidad.

*Estas ruinas que ves* es una novela en que la nostalgia tiene una importancia primordial. Pero a diferencia de los relatos nostálgicos en general, la mirada personal del autor consigue que la historia no sea un cúmulo de recuerdos enaltecidos e indiscutibles. En Ibarquengoitia la sacralidad no existe. Por eso la novela es una mirada crítica y distanciada a un pasado gozoso.

En la novela el escritor muestra a los cuevanenses como un espejo de los mexicanos en general. Es difícil no verse reflejado en alguna de las actitudes o modos de los habitantes de ese microcosmos que es Cuévano. Ibarquengoitia nos dice, implícitamente, que no sólo Guanajuato es Cuévano, más bien cualquier ciudad mexicana podría serlo.

La mirada irónica del autor nos invita a vernos a través del victimismo de Espinoza, del arribismo de Rocafuerte, de las pretensiones de Sebastián

Montaña, de la grandeza heredada de las Begonia, del torpe poder de seducción de Malagón, de la credulidad de Aldebarán. Quizá todos creamos ser un poquito más de lo que en realidad somos. Tal vez a todos nos haga falta quitarle un poco de gravedad a la forma en cómo nos vemos a nosotros mismos.

Jorge Ibarquengoitia supo manejar la pluma de tal manera que sus obras resultan fáciles de leer y atractivos para el público en general. La fluidez de sus relatos hace que sus lectores sean numerosos. Sin embargo, hay que aprender a leerlo con cuidado porque si no corremos el riesgo de ser una víctima más de su ironía característica.

El escritor guanajuatense escribió siempre con una gran calidad. Esto es notable ya que su obra es nutrida y variada. Creemos que su valoración crítica está lejos de lo que merecería. Sin embargo, también notamos que poco a poco esto se ha ido subsanando y cada vez hay más críticos interesados en el estudio de su obra. Esperamos que la línea siga siendo ascendente ya que el nivel de su escritura lo vale.

## FUENTES

### Obras de Jorge Ibargüengoitia

#### **Novela:**

*Los relámpagos de agosto* (1964), Origen/Planeta (Literatura Contemporánea), México, 1985.

*Maten al león* (1969), Joaquín Mortiz (Obras de Jorge Ibargüengoitia), México, 1992.

*Estas ruinas que ves* (1975), Joaquín Mortiz (Obras de Jorge Ibargüengoitia), México, 1991.

*Las muertas* (1977), SEP Cultura (Lecturas Mexicanas 9, Segunda Serie, México, 1985.

*Dos crímenes* (1979), Joaquín Mortiz (Obras de Jorge Ibargüengoitia), México, 1992.

*Los pasos de López* (1981), Joaquín Mortiz (Obras de Jorge Ibargüengoitia), México, 1987.

#### **Cuento:**

*La ley de Herodes* (1967), 6ª. ed. Joaquín Mortiz (Serie del Volador), México, 1979.

*Piezas y Cuentos para Niños* (1989), SEP/Planeta, México, 2003.

### **Teatro:**

*El atentado* (1962), 2ª. ed. Joaquín Mortiz (Teatro del Volador), México, 1982.

*Teatro I*, Joaquín Mortiz (Obras de Jorge Ibarguengoitia), México, 1989.

Incluye: *Susana y los jóvenes* (1953), *Clotilde en su casa* (1955), *La lucha con el ángel* (1955).

*Teatro II*, Joaquín Mortiz (Obras de Jorge Ibarguengoitia), México, 1989.

Incluye: *Llegó Margó* (1956), *Ante varias esfinges* (1956), *El loco amor, viene* (1957), *Tesoro perdido* (1957), *Dos crímenes* (1957).

*Teatro III*, Joaquín Mortiz (Obras de Jorge Ibarguengoitia), México, 1989.

Incluye: *El viaje superficial* (1959), *Pájaro en mano* (1959), *Los buenos manejos* (1960), *La conspiración vendida* (1960), *El atentado* (1962).

### **Periodismo:**

*Viajes en la América ignota* (1972), 2ª. ed. Joaquín Mortiz (Contrapuntos) México, 1975.

*Sálvese quien pueda* (1975), Joaquín Mortiz (Obras de Jorge Ibarguengoitia), México, 1993.

*Autopsias rápidas*, Selección y notas Guillermo Sheridan, Vuelta, México, 1988.

*Instrucciones para vivir en México*, Selección y notas Guillermo Sheridan Joaquín Mortiz (Obras de Jorge Ibarguengoitia), México, 1990.

*La casa de usted y otros viajes*, Selección y notas Guillermo Sheridan, Joaquín Mortiz (Obras de Jorge Ibarguengoitia), México, 1991.

*Ideas en venta*, Selección de Aline Davidoff y Jesús Quintero, Joaquín Mortiz (Obras de Jorge Ibarguengoitia), México, 1997.

*Misterios de la vida diaria*, Selección de Aline Davidoff y Jesús Quintero, Joaquín Mortiz (Obras de Jorge Ibarguengoitia), México, 1997.

*¿Olvida usted su equipaje?*, Selección de Aline Davidoff y Jesús Quintero, Joaquín Mortiz (Obras de Jorge Ibarguengoitia), México, 1997.

## Bibliohemerografía

- Asiain, Aurelio y Juan García Oteyza, "Entrevista con Jorge Ibargüengoitia", en *Vuelta*, núm. 100, marzo de 1985, pp. 48-50.
- Ballart, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 7ª. ed., Porrúa, México, 1995.
- Booth, Wayne C., *Retórica de la ironía*, Taurus, Madrid, 1989.
- Bradú, Fabienne, "Autopsias rápidas" en *Vuelta*, núm. 146, enero de 1989, pp. 46-47.
- Castañón, Adolfo, "Jorge Ibargüengoitia: el segundo pecado de la hilaridad", en *Arbitrario de Literatura Mexicana. Lectorum*, México, 2002.
- Colina, José de la, "Libros. *Las muertas*", en *Vuelta*, núm. 12, noviembre de 1977, pp. 40-41.
- , "Retrato exprés: Jorge Ibargüengoitia", en *Vuelta*, núm. 100, marzo de 1985, p. 44.
- Cuevas, Norma Angélica, Ismael M. Rodríguez y Elba Sánchez Rolón (comps.), *Homenaje y diálogo. Primer Coloquio Nacional de Literatura Jorge Ibargüengoitia*, Universidad de Guanajuato, México, 2005.
- Domenella, Ana Rosa, *Jorge Ibargüengoitia: la transgresión por la ironía*, UAM-Iztapalapa (Cuadernos Universitarios 45), México, 1989.
- , "Entre canibalismos y magnicidios: reflexiones en torno al concepto de ironía literaria", en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM-Iztapalapa, México, 1992, pp. 85-116.
- , "Jorge Ibargüengoitia y la historia de México. Entre la fascinación y la farsa", en *Signos Literarios y Lingüísticos*, núm. 11, enero-junio de 2004, pp. 13-27.
- , *Jorge Ibargüengoitia: Ironía, humor y grotesco. "Los relámpagos desmitificadores" y otros ensayos críticos*, El Colegio de México/UAM-Iztapalapa (Serie Estudios de Lingüística y Literatura LVII), México, 2011.

- Domínguez Michael, Christopher, “El lado oscuro de la luna” en *Letras Libres*, núm. 90, junio de 2006, pp. 79-81
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, 5ª ed., Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1965.
- García Gutiérrez, Georgina, “Replanteamiento del género policiaco en Jorge Iburgüengoitia (primera aproximación)”, en *Signos Literarios y Lingüísticos*, núm. 11, enero-junio de 2004, pp. 29-41.
- Hiriart, Hugo, “Iburgüengoitia”, en *Letras Libres*, núm. 119, noviembre de 2008, p. 100.
- Hutcheon, Linda, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM-Iztapalapa, México, 1992, pp. 173-193.
- Iburgüengoitia, Jorge, “Relación de la conferencia”, en *Los narradores ante el público. Segunda serie*, INBA/Joaquín Mortiz (Confrontaciones), México, 1967, pp. 127-134.
- , “Jorge Iburgüengoitia dice de sí mismo” en *Vuelta*, núm. 100, marzo de 1985, p. 51.
- , “Los papeles de Amaral”, en *Letras Libres*, núm. 59, noviembre de 2003, pp. 30-34.
- , “Isabel cantaba”, en *Letras Libres*, núm. 109, enero de 2008, pp. 40-48.
- , “No te achicopales, Cacama” en *Letras Libres*, núm. 119, noviembre de 2008, p. 101.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, “La ironía como tropo”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM-Iztapalapa, México, 1992, pp. 195-221.
- Laville, Joy, “Jorge Iburgüengoitia llevaba un sol adentro”, en *Vuelta*, núm. 100, marzo de 1985, p. 43.
- Leñero, Vicente, *Los pasos de Jorge*, Booket, México, 2009.
- Libertella, Héctor, “*Dos crímenes* de Jorge Iburgüengoitia” en *Vuelta*, núm. 40, marzo de 1980, pp. 37-38.

- Medina, Rubén D., *La otra cara de La Revolución: Hacia una explicación retórica de la risa*, UNAM Instituto de Investigaciones Filológicas (Bitácora de Retórica), México, 1996.
- , "Convenciones de género y aportaciones de especie: Maten al león de Jorge Ibarquengoitia" en Medina, Rubén D. y José R. Valles Calatrava, *La palabra del poder y el poder de la palabra*, UNAM (Campus Acatlán)/Universidad de Almería, Almería, 1999, pp. 151-166.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, "La poética teatral del joven dramaturgo Jorge Ibarquengoitia" en *Signos Literarios y Lingüísticos*, núm. 11, enero-junio de 2004, pp. 29-41.
- Reyes, Juan José, "Jorge Ibarquengoitia: la malicia del sentido común", en *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, núm. 5, mayo de 2004, pp. 16-23
- Roster, Peter J., *La ironía como método de análisis literario: La poesía de Salvador Novo*, Gredos, Madrid, 1978.
- Secci, M. Cristina, "Rompecabezas: vida y obra de Jorge Ibarquengoitia" en *Casa del tiempo*, núm. 88, mayo de 2006, pp. 34-45
- Valle-Inclán, Ramón María del, *Entrevistas, conferencias y cartas*, Pre-Textos, Valencia, 1995.
- Zaid, Gabriel, "La mirada irónica" en *Vuelta*, núm. 100, marzo de 1985, p. 47.
- , "Las escaleras", en *Letras Libres*, núm. 150, junio de 2011, pp. 58-59.
- Zavala, Lauro, "Para nombrar las formas de la ironía", en *Discurso*, núm. 13, otoño de 1992, pp. 59-83.