

Lic. en Lengua y Literaturas Hispánicas

FFyL - UNAM

Iván Martínez Vitela

Presenta:

**Autopsias rápidas frente a varias esfinges:**

**El discurso desmitificador**

**de Jorge Ibarguengoitia**

Tesis de Licenciatura



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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 mis padres, a mi hermano, a mi prima Lili, a mi familia entera en México y el mundo, gracias por su apoyo y cariño incondicional.*

*A Gerardo, Erandi, Alfonso y Lulú.*

*A Paulina, mi amiga, la mejor.*

*Agradezco la participación de cada uno de mis sinodales, quienes de forma directa o indirecta me hicieron forjar este proyecto. Un reconocimiento especial a mí asesor, el doctor Juan Coronado, por su ayuda y amistad en estos largos meses de trabajo.*

Gracias, gracias, gracias.

## Índice:

<b>1) Introducción</b>	4-7
<b>2) Contexto</b>	
2.1.1 Jorge Ibarguengoitia: Itinerario de una disidencia	8-9
<b>3) <i>El atentado y Los relámpagos de agosto</i> la burla por la actitud sintética de la parodia revolucionaria</b>	
3.1.2 Memorias de un viable olvido posrevolucionario en dos piezas narrativas	11-14
3.1.3 <i>El atentado</i> , brevedad y necesidad de una conciencia antihistórica	15-26
3.1.4 <i>Los relámpagos de agosto</i> , la derivación de una urgencia delatora (o relatora)	26-45
<b>4) <i>Maten al león</i>, sentido y fragmentación de la experiencia emotiva</b>	
4.1.5 Belaunzarán, un caso de originalidad de la figura dictatorial	46-58
4.1.6 El complot fallido: la “fiesta” y la duración del caos. El equilibrio entre el detalle funesto y lo cómico de las pericias del plan conspirador.	59-68
4.1.7 La oposición estética entre Pepe Cussirat y Pereira. El héroe fracasado y la aparición del “pobre diablo”.	68-79
<b>5) <i>Los pasos de López</i>, huellas de una noción del obstáculo circunstancial</b>	
5.1.8 Desmitificación de las figuras históricas en <i>Los pasos de López</i>	80-94
5.1.9 El acoplamiento del protagonista-narrador en el plan conspirador. El examen del buen criollo	95-106
5.1.10 El tiempo y el espacio ficticio, el <i>revivir</i> y <i>recrear</i> una “realidad” por medio del <i>viaje</i> .	107-115
<b>6) Conclusiones</b>	116-120
<b>7) Bibliografía</b>	121-122

## 1) Introducción

La pregunta que da cuerpo a esta investigación es: ¿Ser o no ser un humorista en México?, ya que esta duda surge desde una motivación extra, una reflexión que va más allá de la risa. Las señas de identidad del discurso ibargüengoitiano proyectan una mirada al infinito con la pulcra definición de sus héroes, aquellos seres que intentan escapar del vacío, evidenciando durante sus múltiples crisis un desgarbado patetismo, una henchida ridiculez que siempre consigue divertirnos y nos lleva a los siguientes cuestionamientos: ¿Hay algún héroe que se salve del poder desmitificador de Ibarügüengoitia? ¿Podemos contemplar la impostura, la presunción y la falsa imagen de la Gran Historia en un acto de discernimiento de lo que entendemos sobre nosotros mismos y nuestros héroes? ¿Cómo lograr esto de manera exitosa?

La respuesta está en la restitución que la mirada irónica de Ibarügüengoitia va organizando dentro de una ficción polivalente. La risa y la abstracción generadas por el ciclo desmitificador iniciado con *El atentado* (1963) y que finalizará con *Los pasos de López* (1982) establece una lucida y flexible estética del juicio crítico e inteligente que siempre definió a Jorge Ibarügüengoitia en sus diversas actividades literarias, prescribiendo desde esta posición alternativa, una motivación antihistórica que profundiza alrededor de ese mal imperecedero que provoca la solemnidad de nuestras tradiciones en el inconsciente colectivo, es decir, la mirada irónica regenera un sentido por su virtual metamorfosis, forjando una nueva piedad acerca de la ridícula aura que se cierne sobre todos los actos que la sociedad crea como voluntad y representación del ser y sentirnos mexicanos.

Para esta investigación he seguido con especial atención las aproximaciones formales de los siguientes textos: En primer lugar, vale mencionar la lectura del libro *EIRONEIA, La figuración irónica en el discurso literario* de Pére Ballart aunada a la inestimable ayuda del texto *Vida y muerte de la imagen* del célebre revolucionario de los sesentas, Régis Debray, ya que en gran medida ambos libros han aclarado la concepción que tenía acerca de la habilidad discursiva de Jorge Ibarügüengoitia, asimismo han hecho que replantee los obvios cuestionamientos sobre la conformación estética que la mirada irónica del *pobre diablo* da por sí sola, a la par, esto me ayudó para enfrentar la afinidad mimética y polifónica que surge a través de este tipo de mediador (el pobre diablo) en cada una de las tres novelas y en la pieza teatral,

dado que el soporte estético formado por el binomio estratégico de ironía-humor, controla y eslabona los cambios de sentido que suceden dentro del transcurso narrativo por medio de los accidentes propios a cada personaje. Los mecanismos discursivos que amplían la significación irónica del general Lupe Arroyo, Matías Chandón o Pepe Cussirat, son revelados por la manifiesta determinación que expone, de forma reiterada, todos aquellos rasgos que acentúen la paródica imagen del antihéroe.

A través de la imagen cáustica del pobre diablo, el autor concibe un placentero vínculo con la herencia de nuestro imaginario cultural, sin comprometerse con ello, a querer hacer un texto ideológico ni mucho menos; él sólo toma un punto de referencia y lo traslada hacia la visión subjetiva que funde su pensamiento dentro de ese universo ficticio que traza desde la visión de un narrador (en la mayoría de los casos) en primera persona, de manera que sus textos refieran una complicidad intrínseca con el lector. Los recursos imaginativos que forjan una ironía situacional / verbal y un humor involuntario, funcionan como parte esencial en el inconsciente del mexicano y eso lo sabe perfectamente Ibargüengoitia. La transmisión de esa imagen irónica hace que el autor penetre en lo más hondo de esa realidad que inventa. Esta aproximación argumental de *El atentado* (1963), *Los relámpagos de agosto* (1964), *Maten al león* (1969) y *Los pasos de López* (1981), ajusta un punto de referencia intertextual y nos conduce hacia un concepto nuevo del humor por medio de la imagen plástica desprendida desde la historia personal de sus personajes creados.

La literatura mexicana encuentra con la totalidad de la obra literaria del autor guanajuatense, ya no sólo una implementación de la imagen humorística / irónica como una mera estrategia de interpretación narrativa, sino como la fórmula ordenada de una posición filosófica y contemplativa ante la vida. Nosotros como lectores, observaremos cómo queda el arreglo final de esa “realidad” alternativa por medio del concurso de elementos gráficos y verbales que enriquecen el estilo y el ritmo descriptivo de toda la imaginería ibargüengoitiana. Mi tarea fue cubrir los lineamientos y el aparato crítico en el que me basé para este trabajo, objeto que está orientado a dar una mirada en conjunto de los textos antes mencionados y determinar cuáles son los dispositivos que hacen funcionar la estética ibargüengoitiana, debido a la riqueza que sus gradaciones irónicas y humorísticas ofrecen, e intentar con ello, puntualizar cómo es que viaja la imagen poética en la transmutación literaria que enciende la mirada irónica de Jorge Ibargüengoitia, codificando todo hacia una

tendencia reflexiva que interroga y pone a prueba la fidelidad de los hechos que la realidad suma a la pequeña y Gran Historia.

El diseño estructural de esta tesis selecciona una modalidad discursiva que es el *humor*; para luego demostrar la diferenciación simbólica que la *imagen irónica* tantea dentro del avance unívoco que la degradación de los protagonistas de cada texto va teniendo en un sentido global. Nosotros veremos reproducido en el universo ibargüengoitiano, cómo es que surge ese *mutato mutandis*, y cuál es el camino que vamos a seguir dentro de un viaje superficial ante varias esfinges que son desvestidas y vueltas a vestir por este escéptico disenter de la vida. La dualidad interpretativa de la Gran Historia estimula que esa imagen sustente un cambio en el *sentir* y el *saber* del discurso literario, pule el fondo contraproducente de las afecciones inmediatas de lo ya conocido para responder de esta manera al placer inmenso de querer averiguar una verdad posible que se desprenda desde la obra literaria..

Es en este escenario donde surge ese pobre diablo que quiere alcanzar la gloria suprema y dejar constancia en la historia de su participación en los grandes hechos, sin lograrlo en ninguno de los casos. Para entender esto, el libro de René Girard *Literatura, mimesis y antropología* resultó ser una gran ayuda, ya que la lectura de dicho texto alumbró esa idealización que aprehende Ibargüengoitia por medio de sus personajes, cuyo significado está en dar a entender la constancia mimética del *querer ser* del pobre diablo, siempre portando máscaras y trasladándose sobre el vacío, como un ser que el escritor recrea para concebir un tiempo nebuloso del que a ciencia cierta no sabemos cómo haya sido. Sólo así podemos medir el grado de intensidad que presupone el *humor*, cuando al artista otorga cualidades imprevistas a cada uno de sus personajes, ya que concede recursos ilimitados para traducir su punto de vista, al *revivir* una historia personal que invade una nueva realidad que se engrandece por el mismo carácter burlesco que la propia anécdota despierta.

El pobre diablo quiere salir de su anonimato y conquistar el mundo, sólo para reencontrarse con la mirada burlona de la Gran Historia que le cierra las puertas y le da la espalda, de manera que el ordenamiento que tienen los factores estructurales del enfoque irónico hagan relucir un tiempo de acabamiento, un tiempo clausurado que se abre por la ficción que mantiene este juego de espejos, a la vez, contrapone una dosis hiperbolizada de la realidad por el absurdo de cada escena planteada. Por esta razón, será de capital importancia durante los siguientes apartados la mención del estudio de Ana Rosa Domenella, *Jorge Ibargüengoitia. La transgresión por la ironía*, al igual

que el trabajo realizado por Jaime Castañeda en su apología titulada *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia*. Simultáneamente, es inevitable recurrir a la edición crítica de *El atentado / Los relámpagos de agosto* coordinada por Juan Villoro y Vicente Arciniegas del 2002, en la que encontramos el mejor y más completo estudio que se ha hecho sobre la obra del autor guanajuatense.

En suma, la manifestación de la estética desmitificadora de Ibargüengoitia exige una fuerza con que la *ironía* y el *humor* aviven en el lector una insinuación de lo que uno no puede seguir siendo, una simple extensión del pensamiento decimonónico que ha hecho perdurar la tradición forjada desde nuestros antepasados. Por ello, propone una transmisión eficaz de lo que esa consumación prolongada de la *risa* origina en sí, llevándolo hacia una panorámica antihistórica que pueda ofrecernos un juicio crítico perspicaz y eficiente. Esta regularidad estética, permite un recorrido interpretativo de toda su obra en todas las aventuras y reveses de sus personajes, así como por la revelación de ese trasfondo histórico que invierte su sentido en el devenir crudo que la visión de Ibargüengoitia hace nacer. Este diseño organiza una concepción solidaria del mundo, para consecuentemente, elegir un estilo unitario cuyo objetivo principal será encarnar con total franqueza lo absurdo que pueden resultar las más grandes hazañas y sus diversos ejecutores, nos hace *reconocer* como propia esa realidad aislada por el tiempo y el espacio al que le somos ajenos, una realidad que se acerca desde ese cúmulo de imágenes que nos maravilla y nos reconcilia al adquirir una relativa verdad sobre nuestro pasado.

## 2) Contexto biográfico

### 2.1.1 Jorge Ibargüengoitia: Itinerario de una disidencia

Jorge Ibargüengoitia nació en Guanajuato el 22 de enero de 1928, se muda a la Ciudad de México a temprana edad y posteriormente asiste al Colegio México y es miembro de la asociación de Boy Scouts en México; transcurridos unos años estudia la carrera de Ingeniería en la UNAM en el periodo de 1944-1949, para regresar luego al lado de su madre en el rancho que tenía la familia en Guanajuato, Gto. Tras una fortuita visita de Salvador Novo a la casa de su madre, en el rancho de San Roque, Ibargüengoitia cambia radicalmente su plan de vida después de asistir a la presentación de *Rosalba y las Llaveras* de Emilio Carballido en el Teatro Juárez. Con ello, despierta su interés por esta rama artística y decide estudiar Teoría y Composición Dramática en la Facultad de Filosofía y Letras durante el periodo que abarca los años de 1951 a 1954.

Termina su carrera sin pena ni gloria, pero bajo la tutela del catedrático Rodolfo Usigli descubre algo importante en lo que sería su vida futura, cuando su querido mentor en cierta ocasión le dijo: “Usted tiene facilidad para el diálogo”, con lo que lo dejaría marcado como escritor para siempre, como comentaría en diversas entrevistas y artículos suyos en el diario capitalino *Excelsior*. En los siguientes años fue becario del Centro Mexicano de Escritores (1954-1956) y de las fundaciones Rockefeller (1955), Fairfield (1965) y Guggenheim (1969), para iniciar una productiva labor intelectual en los senderos de la literatura mexicana de fines de los sesentas. Asimismo, fue profesor en diferentes instituciones educativas como la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el Monterrey Institute Foreign Studies, la Universidad de las Américas y la Universidad de California, etapa que comprende los años de 1955 a 1968. También colaboró en varias ocasiones en la *Revista de la Universidad de México*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Siempre*, *Vuelta* y la revista *Snob*, aparte de colaborar frecuentemente con diversos artículos en el periódico *Excelsior* en la década de los setentas hasta su muerte.

Jorge Ibargüengoitia surge en el seno de la llamada generación de medio siglo, aquella etapa que trascendió por la predominancia de algunas de las figuras estelares de la literatura nacional como son Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Inés Arredondo, Vicente Leñero, Fernando del Paso, Julieta Campos, Augusto Monterroso, Gustavo Sainz, Sergio Fernández, Elena Poniatowska, Esther Seligson,

Sergio Pitol, Luisa Josefina Hernández, entre otros tantos nombres que con sus innovadoras obras difundieron la promoción literaria más rica y diversa del siglo XX en nuestro país. Además, aquel fructífero período fortaleció su potencial arraigo con publicaciones tales como la *Revista Mexicana de Literatura*, *Siempre*, *Vuelta* o la revista *Snob*, dirigidas por algunas de las figuras más sobresalientes del espectro cultural como Paz, Fuentes o Elizondo. Es dentro de ese núcleo espacial donde se abre paso Jorge Ibargüengoitia con su particular visión del mundo, con ese juego de espejos que nos hace reconocer la bizarra bipolaridad de la realidad como algo plenamente identificable. La condición reflexiva del discurso ibargüengoitiano diseña por medio de la ironía una serie de indagaciones sobre la tradición mexicana, tratando de asimilar con ello un sentirse involucrado dentro de la dinámica que esa casta de héroes construyen y dan forma al discurso desolemnizador con que el artista encuentra un sentido fecundo y revitalizador de la Gran Historia.

El trabajo creativo de Ibargüengoitia rindió sus primeros frutos con la obra teatral *El atentado* en 1963, ganando el Premio Casa de las Américas. Pese a ser reconocido como un buen autor dramático al obtener varias de sus obras buenos comentarios de la crítica especializada, una buena parte de estas quedan inéditas y el autor guanajuatense pasa rápidamente de ser un prometedor dramaturgo a un ignorado artista que vivía al día. Ante esta situación, Ibargüengoitia se perfila con paso firme en el derrotero que el campo narrativo le aguardaba, y lo hace con el pie derecho, al ganar con su primera novela *Los relámpagos de agosto* el Premio Casa de las Américas en 1964, esta vez en el rubro narrativo. El éxito de Ibargüengoitia cimentó su labor como prosista, ya que le siguieron a este reconocimiento, otros textos igualmente divertidos y geniales, como el libro de cuentos *La ley de Herodes* (1967), *Maten al león* (1969), *Estás ruinas que ves*, ganadora del Premio Internacional de Novela Ciudad de México, (1974), *Las muertas* (1977), *Dos crímenes* (1979) y finalmente, *Los pasos de López* (1981) su última novela que cerraría a la vez el ciclo desmitificador.

Un hombre que adquiere conciencia de lo absurdo queda ligado a ello para siempre.

Albert Camus

Los grandes libros son aquellos que logran responder a las preguntas que, oscuramente y sin formularlas del todo, se hace el resto de los hombres.

Octavio Paz

Pero, ¿a dónde ira el hombre? Cuando alcanza una meta se observa siempre en él cierto embarazo. Le gusta perseguir un fin, el proceso en sí, pero alcanzarlo no acaba de convencerle, y esto, naturalmente, da mucha risa. En una palabra, el hombre está organizado de un modo cómico.

Fiador Dostoievski

La ironía es hija del tiempo.

Lucien Febvre

### **3) *El atentado y Los relámpagos de agosto*, la burla por la actitud sintética de la parodia revolucionaria**

#### **3.1.2 Memorias de un viable olvido posrevolucionario en dos piezas antihistóricas**

Jorge Ibargüengoitia escribe *El atentado y Los relámpagos de agosto* entre los años 1961 y 1964, época en la que existe una revalidación imaginativa del movimiento armado de la Revolución Mexicana, y que está sobrepuesta en todo el perímetro socio-cultural debido al ferviente impulso que ocasionara el gobierno del presidente López Mateos, quien frente al cincuenta aniversario de la Revolución y también la conmemoración de los 150 años de la Independencia de México, hizo la convocatoria para todo aquel artista que deseara trasladar ese insigne pasado en obra literaria o de otra índole. Así que, Ibargüengoitia toma por iniciativa propia ese compromiso particular, acorde a ese tema que tanto le obsesionó desde su juventud, como resulta ser la muerte del general Obregón, y comenzará a recorrer diferentes librerías en busca de esos pertrechos documentales de extraordinaria grandilocuencia que muchos militares escribieran en torno a sus hazañas, seres totalmente desconocidos a la opinión pública que escribieran largos mamotretos que hacinándose en las librerías de viejo, servían como un amplio y fecundo material de trabajo.

De acuerdo con esto, el autor guanajuatense deduce dentro de su binomio *El atentado / Los relámpagos de agosto*, lo que sería una inyección humorística y la muy necesaria desmitificación de esa Gran Historia. Esto corresponde, como he dicho arriba, a la especial fascinación que Ibargüengoitia tuvo siempre por el asesinato del último gran caudillo de la revolución, así como por lo sucedido en los años subsecuentes a su muerte, durante el Maximato que implantó Calles en la década de los treinta y la fundación del partido único en nuestro país. El desarrollo de ambos textos incorpora una construcción ficticia de esta cuestión histórica, lo que obedece cabalmente a sugerir una significación simbólica a través del humor de lo que tal suceso origina en sí. “Con ello, el autor logro lo que jamás se había soñado entre nosotros: convertir la novela histórica y la historia patria, y las figuras solemnes de la Revolución, en una farsa hilarante, en una bufonada en donde los caudillos no pueden ya ser reverenciados, ni siquiera detestados. En ese nuevo tipo de novela no cabe la pasión doctrinaria ni el odio cerval.

Todo rasgo de solemnidad se ha omitido. La comicidad elimina cualquier intento de sacralización”.<sup>1</sup>

Los relatos del guanajuatense suplantán la conformidad del conocimiento inmediato que tenemos de ese México posrevolucionario de la década de los veinte, mediante el reajuste imaginario de los juicios valorativos de un mundo ficticio que es reinventado desde una modulación autosuficiente de ese tiempo en conflicto, ya que Ibarguengoitia busca *desmitificar* la Revolución mexicana como un cuestionamiento a ese momento histórico y a su ideología faccionaria que la hizo fracasar. Al mismo tiempo, busca persistentemente escapar del respeto canonizado de la Revolución que el ángulo impuesto por las novelas arquetípicas de tal género había forjado y que bajo la férula de hombres como Martín Luis Guzmán, Mariano Azuela, Francisco L. Urquiza, Agustín Yáñez, o, José Vasconcelos, encontraran su completa refulgencia en la literatura nacional. Estos textos son los que rastrean, en primer lugar, los vicios heredados de esa Revolución mexicana, y descubren con una frenética y laboriosa vehemencia todo ese esplendor épico, pero este es un aspecto que no le interesa a Ibarguengoitia, sino que le importa más bien recoger solamente aquellos elementos que no sólo le sirvan para apuntalar enérgicamente esos signos convencionales del desenmascaramiento de la Revolución como lo hicieran esos relatos, sino además asegurar a través de la *imagen irónica*, un panorama complementario sobre las dañinas secuelas del movimiento bélico de 1910 a 1929 como en realidad a él le interesaban especificar.

Ante todo, Ibarguengoitia trata de *convencer* y *convencerse* del desengaño que transita por las fronteras de la ficción y la realidad, algo que desea mimetizar por su relato en todo momento. La acción emotiva que se desentraña tanto en *El atentado* como en *Los relámpagos de agosto* es descubierta de tal manera que los personajes son perfectamente identificables con sus modelos efectivos, esto permite una circulación de ideas que dan paso a una objetivación de un pequeño trozo de la Gran Historia con una mayor ligereza. “La función del novelista es revelar la vida oculta en su fuente”.<sup>2</sup> El argumento mismo de Ibarguengoitia cambia ciertos elementos en su socarrón discurso, lo cual tiende hacia la grandiosidad decisiva de los patéticos protagonistas dentro de esa ridícula animación. La referencialidad humorística forma *antihéroes* en ambos casos,

---

<sup>1</sup> Sergio Pitó en la Introducción a la edición crítica de *El atentado, Los relámpagos de agosto*, Liminar XVIII

<sup>2</sup> E. M. Forster, *Aspectos de la novela*, pág. 66

pues cuando éstos se yerguen en la búsqueda del poder caen derrotados una y otra vez, de modo que la *derrota* perfila una dimensión psicológica que los limita dentro de un plano “real”, y, alcanza a la vez, una profundidad reflexiva de esa “otra” realidad posible que da la risa.

“El objetivo era localizar las vías y los medios de la *eficacia simbólica*, o de qué manera opera lo abstracto en lo concreto”.<sup>3</sup> Bajo esta premisa, podemos darnos cuenta de la importancia de reconocer una *figuración* estética de ese “pobre diablo” que aparece en ambos textos, ya que Ibarguengoitia en la descripción de esa atmósfera problemática de finales de 1928, opone un cambio emotivo de las circunstancias extraordinarias que permanecen intactas en el inconsciente colectivo, torna el sentido dramático del asesinato del caudillo Obregón hacia una substancial crítica de la generalidad de los conceptos e idealizaciones surgidas por esa etapa en nuestro país. La *figuración* del “pobre diablo” origina una comprensible familiaridad con el entorno social en que se mueven los personajes de la pieza teatral, nos dan una mirada fija por la pertenencia concreta de ese ámbito retrospectivo que imita el producto literario.

“El mundo es vencido por medio de la representación de monstruosidades cómicas, de símbolos del poder y la violencia vueltos inofensivos y ridículos, en las imágenes cómicas de la muerte, y los alegres suplicios divertidos. Lo temible se volvía ridículo”.<sup>4</sup> La tarea principal del discurso ibargüengoitiano será el de *desmitificar* esa grandeza “indiscutible” de los protagonistas de la Revolución mexicana por el *humor* y la *ironía*, ejemplificando esto por Pepe, en el caso de *El atentado*, y por otro lado, en esa inflexible frustración que el general José Guadalupe Arroyo revive en cada batalla por realizar en *Los relámpagos de agosto*, a la vez, que quizás sea él quien dé una clara y sincera muestra del sentir de ese mundo posrevolucionario de los años veinte. El dogma patriótico adquiere con esto, una mordaz transustanciación de ese momento auténtico, la risa teje los hilos del estudio de esa esfera mítica de un pasado común a los mexicanos que abre al mismo tiempo lo grave y lo ridículo de una historia que es reinventada y dignificada.

Ibarguengoitia logra algo que resulta ser siempre tan restringido, tan poco explorado por nuestra literatura, como resulta hacer una crítica de forma inteligente de los procesos históricos que ha vivido nuestro país desde una perspectiva irónica del caso. El estilo breve y versátil de Ibarguengoitia cubre la total expansión de lo que el

---

<sup>3</sup> Debray, Régis, *Introducción a la mediología*, pág. 145

<sup>4</sup> Bagtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, pág. 86

motivo histórico permite utilizar al artista por ese nuevo vehículo de transmisión: el *humor* y la *ironía*, todo examinado como un proceso de acercamiento afectivo al mito, así que el contenido simbólico encuentra en la imagen narrativa un nuevo tratamiento aparentemente liviano, pero que sirve como el eficaz restaurador de ese período histórico. El *escepticismo* es el tejemaneje de esa pregunta particular, tanto en *El atentado* como en *Los relámpagos de agosto*, ¿qué pasó acerca de la revolución escobarista y los relatos de un José Guadalberto Amaya, entre otros tantos participantes ignorados por la historia nacional? La respuesta brota de esa identidad colectiva que se ha convertido a partir de los sobresaltos y los golpes que da la mirada ibargüengoitiana, por esto mismo, el crítico del subsuelo que es Lupe Arroyo contempla las consecuencias del eclipse posrevolucionario e intenta adaptar profundamente, la comprensión de ese medio violento en que se erige su anonimato. “La imagen deriva entonces socialmente hacia abajo. Es una regla: si el ídolo es igualitario incluso colectivista, la imagen de arte aparece en sociedades con separaciones sociales acentuadas”.<sup>5</sup>

La capacidad humorística de Ibarquengoitia acomoda esa conmoción simbólica por una necesidad *figurativa* del pobre diablo. En definitiva, la explicación que nos da la tradición viva de novelas como *La sombra del caudillo*, *La tempestad*, *Tropa Vieja* o el remate del tema, en la década de los cincuenta con novelas de la calidad de *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo y *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, materializan un porvenir apremiante del espectro revolucionario y de las condiciones inmediatas a éste y dieran como fruto la violencia, el engaño, el caciquismo, y, hasta hace unos cuantos años, haya servido como el sustento del paternalismo priísta que durara poco más de setenta años. Los ecos del pasado conforman una configuración del mundo en que vivimos. La imagen irónica *vaja* por el cumplimiento solidario que su sentido trasgresor delata en toda proporción. Esto es, en líneas generales, lo que ocurre con las dos piezas antihistóricas de Ibarquengoitia que en un momento analizaré con mayor detenimiento.

---

<sup>5</sup> Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen*, pág. 195

### 3.1.3 *El atentado, brevedad y necesidad de una conciencia antihistórica*

El esquema distributivo de *El atentado* (1961) transporta con lucidez fenomenal el asesinato del general Álvaro Obregón, hacia un estadio de total abigarramiento, en el que surge la imagen latente de Obregón /Borges (un presidente electo que es liquidado por un don nadie), así como la sospecha repetida que denuncia al aciago régimen de Plutarco Elías Calles /Vidal Sánchez, que en la siguiente etapa tomaría un papel predominante en la historia de nuestra país al formar una institución todopoderosa, primero bajo el mote del PRM, para que luego, como todos sabemos, se transformara en el PRI. Con esta pieza, el autor indica por primera vez varias vertientes del escarnio humorístico que tal suceso le produce y motivara esa pulsión crítica que lo caracterizó en vida. “El origen no es la esencia: lo que importa es el devenir. Quien retrocede en el tiempo avanza en conocimiento”.<sup>6</sup>

La ruptura decisiva entraña que los actantes de *El atentado* concurren dentro de un espacio cerrado a lo largo de los ocho actos, escenario en el que el escritor revela con total franqueza, una verdad muy personal del significado que él localiza con la muerte de este ficticio Borges y los funestos efectos que trae consigo. La condición *sine qua non* de *El Atentado* establece una voluntad desacralizadora de los íconos revolucionarios en la inmensidad inquietante en que éstos residen. La preocupación de *El atentado* fija a la anécdota, una pragmática solución por el *humor*, es decir, el efecto simbólico alcanza una deleitable variación, por ejemplo, cuando observamos las primeras escenas de la investigación del asesinato de Borges en las que el reajuste humorístico activa el eje examinador que durante todo el desarrollo de la farsa dramática ha de funcionar. Ibarguengoitia logra sostener una intencionalidad humorística que domina ese conjunto de imágenes que alinean un efecto artístico colateral al simbólico. “Sólo en casos aislados pasamos del concepto a la intuición; entonces creamos imágenes destinadas a servir de símbolos a los conceptos, a los cuales, por otra parte, no coinciden nunca exactamente”.<sup>7</sup>

El enfoque del público estará preferentemente resumido en el alejamiento de esa realidad para examinar mejor el impacto que produce esta *desmitificación* que refuerza la presencia de esas figuras sobrecogedoras de Borges y Vidal Sánchez. La contemplación subjetiva del autor guanajuatense, dispone un atrevimiento decorativo

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 19

<sup>7</sup> Schopenhauer, Martin, *El mundo como voluntad y representación*, pág. 46

que remueve una infinita satisfacción, una comprensión, amor y simpatía por los actantes de esa simulación. El  *fingimiento*  asegura signos del patrimonio nacional en la imagen transmitida en los actos concertados en  *El atentado* , donde descubrimos la dimensión intertextual del fenómeno irónico como se ve en el siguiente trozo del primer acto, en el discurso grandilocuente que da Borges ante una multitud.

BORGES: --Estaba yo alejado del bullicio de la gran ciudad, dedicado al cultivo de la tierra que tanto quiero y de la que tanto me cuesta separarme, cuando llegó hasta mí una comisión de legisladores para invitarme a regresar a la palestra política. Rechacé su invitación, señores.  *Aplauso* . Más tarde ocurrieron sucesos que me hicieron recapacitar, comprendí que mi lugar sigue estando en la línea de fuego y que no tengo derecho a negarle a la Patria mi cooperación cuando la necesita.  *Aplauso entusiasta* . Soy un esclavo del deber.  *Aplauso delirante* . (p. 11)

En el anterior fragmento, podemos observar como desde un principio  *El atentado*  anuncia un juego desembarazado al quitarles su calidad estatuaría a los héroes revolucionarios en este laberinto mental en el que todos los reflejos positivos resultan engañosos, por lo que ese aplauso delirante señala un efecto distinto a la consagración del momento. “El pensar irónico, que se fundamenta en la diferencia, supondrá de este modo no sólo una crítica a lo real sino también una crítica al lenguaje”.<sup>8</sup> Este primer cuadro ostenta en ese metódico tratamiento verbal –cortés- con que Borges le habla a una multitud, una ejemplificación lingüística de la farsa incesante que se está escenificando en ese mundo al revés, aspecto que guarda, en la mayor parte de los casos este personaje al decir cosas como: “comprendí que mi lugar sigue estando en la línea de fuego y que no tengo derecho a negarle a la Patria mi cooperación cuando la necesite”, ante una tumultuosa audiencia, con cada palabra utilizada, el autor perturba la investidura de esa referencia simbólica y sigue la secuencia con esta contundente frase: “Soy un esclavo del deber”.

El carácter narcisista del general Borges envuelve una distinción cómica del personaje, por ejemplo, cuando éste más adelante, se ve frente al espejo al preparar un discurso y su cara y cuerpo se contorsionan de un modo pedante e hipócrita al pronunciar el discurso que proyecta celosamente. “El personalismo de Obregón se impuso de modo implacable desde el principio mismo de su vida política, pero en él es notable una extraordinaria capacidad para ligarlo a propósitos que trascendían su mera

---

<sup>8</sup> Bravo, Víctor,  *Figuraciones del poder y la ironía* , pág. 14

ambición personal. Su actividad política se combina con valores recién inventados o recién modificados”.<sup>9</sup> Las expresiones del general Borges denuncian por las imágenes discursivas, el punto de vista que el autor nos deja ver: un desconsuelo evidente ante tal desmesura y falsedad. Simultáneamente, nos da claves de lo que el texto pretende conservar intacto de esa realidad, una perspectiva integral de este debatible experimento que surge al perseguir un instante preciso de nuestra historia para así apresarlo definitivamente.

El margen flexible de la interpretación que esta anécdota unitaria apuntala en el marco de su representación, breves diálogos que sintetizan esta intención lúdica, todo fundado mediante la fortuna de dos palabras, *El atentado* y su lema desmitificador decretado en la cruda imagen del mundo mimetizado. El autor plasma con el *disimulo*, no exclusivamente, una enunciación reaccionaria en contra de esos personajes en especial, sino la demarcación específica que el movimiento de los actores de *El atentado* deben tener. “La risa purifica la conciencia de la seriedad mentirosa, del dogmatismo y de los fingimientos que la oscurecen”.<sup>10</sup> El guanajuatense crea un entorno que amalgama lo verosímil y lo absurdo del caso, al violentar por la risa del primer atentado, la percepción del espectador; esto modifica la dinámica interna de la obra como un factor determinante, la acción risible como cambio en las circunstancias del discurso mismo. En el segundo cuadro, mientras vemos como Suárez recibe la noticia por parte de su ayudante acerca de la bomba que explotó en la Cámara de Diputados, la trama comienza a tomar una intensidad diferente al cordial ambiente que contemplamos durante el discurso de Borges al anunciar su decisión de reelegirse con el siguiente razonamiento:

AYUDANTE: - Alguien dijo que protestaba por alguna cosa, alguien habló de la no reelección, alguien dijo que las elecciones del domingo pasado no habían sido legales... *pero nada especial*. (p. 12)

El lenguaje literario surte efecto en la multiplicidad de respuestas que quedan tras esta escena, después de que el ayudante del general Suárez termina de referir lo sucedido con esa sombría verdad que dicta la frase en cursivas, *pero nada especial*, ya que ninguna novedad había en los reproches que la reelección de Obregón/ Borges sugería en sí, por ende, el absurdo sigue su entrecruzamiento con el devenir imaginativo que

---

<sup>9</sup> Córdova, Arnaldo, *La ideología de la Revolución Mexicana*, pág. 289

<sup>10</sup> Bagtín, Mijail, *op. cit.*, pág. 128

siempre impuso la gestión posrevolucionaria. A primera vista, la interrelación de los personajes busca en torno de la lengua lo *risible* de esa realidad descrita y modifica la estimación relativa que esa misma solemnidad impone. “En la situación cómica, la víctima suele quedar privada de autoridad y dignidad”.<sup>11</sup>

Inmediatamente, Ibargüengoitia introduce a los primeros personajes-comodín que actúan durante la representación, con la aparición de los diputados Balgañón, Gavaldón y Malagón, cuando éstos visitan la Inspección de la Policía para facilitar con su declaración la consecuente investigación del general Suárez y la Policía Secreta sobre lo ocurrido en la Cámara de Diputados. Los personajes-comodín marcan la dependencia de estos seres anónimos en la acción argumental de *El atentado*, portando la máscara de abogados, policías, testigos, o en este caso, como diputados. Es así como el esquema de la trama argumental asegura un efecto realista, por esos rasgos imperceptibles que parecerían artificiosos dentro de la cadena significativa del conflicto que se está escenificando. La posición de estos personajes-comodín, auguran una jerarquización de los elementos técnicos que las escenas subsecuentes van a descubrir por el humor. La predilección por una uniformidad de caracteres hace que el diseño dramático guarde una eficiencia tal, que su embestida analítica conduzca al espectador al sentido oculto que la obra dramática presenta.

BORGES: - La Historia vuelve los ojos horrorizada, como púdica matrona, para no contemplar El espectáculo de una jauría indomable que festina los restos de nuestra nacionalidad... No. *Se mira en el espejo un momento. Con voz más dramática* que festina los restos de nuestra nacionalidad. Si. *Se aclara la garganta. Consulta los papeles.* Me refiero, señores, al clero católico. No, no, no. Me refiero señores al clero cató... No, no, no. Me refiero señores al clero... Bueno. Me refiero, señores, al clero católico. Líricamente. Hidra de mil cabezas. Eso es. Hidra de mil cabezas que... (p. 17)

El fragmento mostrado arriba, reitera de manera unánime, un malicioso destello en el lenguaje con que la impostura de Borges toma fuerza, al verse el actor en el espejo preparando un discurso para su próxima conferencia, con la precisión y vivacidad requeridas para comunicar al espectador, el disentimiento irónico de las palabras de éste en la puesta en escena. “El pensar irónico, que se fundamenta en la diferencia, supondrá de este modo no sólo una crítica a lo real sino también una crítica al lenguaje”.<sup>12</sup> El lenguaje que utilizan los personajes paródicos de Ibargüengoitia, basa su conformación

---

<sup>11</sup> Grotjahn, Martin, *La máscara burlona*, pág. 28

<sup>12</sup> Bravo, Víctor, *op. cit.*, pág.14

en una problemática del sentido real que ese mundo desequilibrado sostiene, para ello, establece un campo de acción determinado (ciudad de México, 1928), donde comparten un especial interés los siguientes aspectos formales: 1° El proceso de reelección recientemente arrancado y 2° la guerra cristera en su pleno apogeo. La obra efectúa un estiramiento polémico a través de esos largos y decisivos discursos que Borges y Vidal Sánchez mantienen en la parodia, y, extrae las raíces de la obsesión que tuvo el artista por tal suceso en particular.

En consecuencia, nos enteramos que estos dos personajes concreten por los cambios de escena, una fluidez argumental de la *doble textualidad* en la representación. En tanto que el actante es cuestionado, el autor despliega una posibilidad de liberarse de la naturaleza venerable que estos dos individuos portan. “El tono alegre y positivo de la risa subsiste, pero todo se vuelve mezquino, reducido y simplificado”.<sup>13</sup> Podemos deducir con lo que nos dice Bajtin, que la *doble textualidad* depende del punto de vista del espectador, quien adquiere en los intervalos de la representación, una visión totalitaria de la actitud originaria en la casta gobernante, donde existe una práctica elemental del engaño y la autoafirmación de un ego sobre el otro, como observamos en este caso:

VIDAL SÁNCHEZ: - Y si la democracia muere, puede decirse que la Revolución ha fracasado, ¿No te parece, Nacho?

BORGES: -*Descrescendo*- ¡Claro, Vidal!

VIDAL SÁNCHEZ -Y nuestro trabajo de veinte años se va al diablo, y al diablo también se van todas nuestras esperanzas, nuestras ambiciones, nuestras ilusiones... ¿No te parece, Nacho?

BORGES: -Claro, Vidal. (p. 19)

La dualidad interpretativa que manifiesta Ibarguengoitia en su obra *El atentado*, asume una particularización atractiva en el fingimiento que toman los retratos de Vidal Sánchez y Borges. Ambos personajes tienen una rica intervención por el disfraz del que cada uno se posesiona y los identifica como iguales, por la fuerza negativa que cubre la metamorfosis que certifica la elasticidad irónica de *El atentado*. La reelaboración estética que ambos modelos patriarcales alimentan, dan un equilibrio hipotético de lo verosímil por el viraje retrospectivo de sus actitudes persuasivas y jocosas. “Trascender no significará ni olvido ni negligencia. Adquirirá la forma de una integración dentro de

---

<sup>13</sup> Bajtin, Mijail, *op. cit.*, pág. 109

un todo más complejo”.<sup>14</sup> Por esto mismo, el proceso de inversión descubre una progresiva diferenciación entre los caracteres específicos de Borges y Vidal Sánchez. En esta escena en especial, mientras el presidente electo, Borges, está muy contento por su éxito, llega Vidal Sánchez a determinar las dudas e incertidumbre de éste sobre su futuro político. Como observamos en el pequeño diálogo entre estos dos actantes, surge un cambio de papeles de superior y subalterno; el juego del lenguaje irónico concibe con naturalidad el desarrollo de esta escena al marcar ese *descrescendo* a la mitad de la plática entre Borges y Vidal Sánchez al hablar de la “limpieza” de su democracia.

La *figuración* del villano es entendida en la personificación de este convencional Vidal Sánchez, que es, dentro de todos los casos, el modelo humano más versátil de esta farsa. Debido a la cómoda movilidad de Vidal Sánchez, el autor decide el carácter y el tratamiento de los siguientes actos. “Las emociones de los personajes de la obra, excitados y lanzados en medio de conflictos, se levantan como las olas del mar confirmando a ciertos momentos de la acción un poder que otros momentos no tienen”.<sup>15</sup> La estructura del tiempo y la progresión dramática de *El atentado* adquirirá un efecto atrayente al mostrar como Vidal Sánchez mueve los hilos de los demás personajes, a la manera de un titiritero. De esta forma, el desenredo cumple su función *desmitificadora* al cubrir al actor de un aura ruin y marrullera; desde esta particular personalización, sobreentendemos, que esa naturaleza poderosa y cruel que le es otorgada a este personaje tanto aquí como en *Los relámpagos de agosto* sea plenamente identificable con el referente real.

El flujo creciente del argumento está en el *desenmascaramiento* de los emblemas revolucionarios, ya que reconstituye una transición de las imágenes tradicionales por razón de la dinámica con que la organización de los distintos actos y secuencias es redondeada desde este razonamiento estético. La seriedad trágica de *El atentado* favorece que la parodia ibargüengoitiana disloque todos sus componentes hacia una perspectiva nueva por el movimiento de los actores. El ambiente transgredido (la Cámara de Diputados) expone la fuerza de acción y reacción que cada escena vulnera por la elocución pretenciosa de los principales actores: Vidal Sánchez, Borges y el capitán Suárez en los siguientes actos.

Por supuesto, hay que agregar a esto último, el valor irrevocable que suma la figuración del “pobre diablo”, con la entrada al escenario de dos interlocutores

---

<sup>14</sup> Debray, Régis, *Introducción a la mediología*, pág. 15

<sup>15</sup> Selden, Samuel, *La escena en acción*, pág. 151

fundamentales en el entramado de *El atentado*: Juan Valdivia y Pepe, con lo que Ibarguengoitia formaliza la línea imprescindible del Gran Tema al que hace alusión, además de ordenar los fenómenos particulares que acompañan sus acciones bajo el dominio vergonzoso del azar. Tenemos un buen ejemplo en el siguiente cuadro, cuando Pepe va a informarle a Juan Valdivia, quien está escondido tras su fallido ataque, lo que dicen los periódicos acerca de la bomba que estalló en la Cámara de Diputados:

PEPE: -¡Una bomba destroza los excusados!

VALDIVIA: -¡Qué vergüenza, Dios mío! ¡No me hubiera importado morir con tal de ver la Cámara hecha escombros! Pero esta mala suerte que nos persigue, Pepe, que convierte nuestros actos más sublimes en algo prosaico... y hasta sucio. (p. 20)

La red de relaciones del primer acto, viene a poseer una serie de correspondencias internas a partir de este episodio en que se descubre al fallido terrorista que es Valdivia. La ambivalencia del relato está fundada por la manifestación del ridículo en el incidente posrevolucionario como una forma de ilustrar el *contraste* de un general fracaso desde su enfoque idealizador. En la siguiente escena, tras el sucesivo interrogatorio, en medio de varias exposiciones circulares por parte de los tres diputados, se desprende que el diputado Malagón sea el único que conoce el nombre de quien realizó el delito perpetrado en los baños del recinto legislativo: Juan Valdivia (nombre que aparece también en *Los relámpagos de agosto*, en la incorporación del inepto general que propició el fracaso del movimiento golpista narrado en ese texto) El conflicto dramático, a partir del cuadro 4, absorbe la tonalidad argumentativa de la calamidad en que se ven envueltos sus protagonistas, con el posterior destierro de Valdivia tras su fracaso, pues es aquí donde aparece sorpresivamente un personaje nuevo: Pepe, quien pese a actuar de manera semejante a lo demostrado por el primer personaje en su intento fallido, su cometido si surte el resultado planeado con el asesinato de Borges.

En el acto siguiente se delinea la nueva conducta que Pepe va a tomar, de acuerdo, con la estimación de atrapar un fin heroico. La fragmentación discursiva va encontrar con el éxito del sombrío héroe su sentido estricto de *autoafirmación* como vemos durante el quinto cuadro en que se lleva a cabo la entrevista de Pepe con la Abadesa y en esa conversación circular acerca de ser un soldado de Cristo y la atrayente consideración que Pepe siente sobre ser un mártir. “La verdadera risa, ambivalente y

universal, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa”.<sup>16</sup> El control de la acción es manipulada acorde a una acentuación de esa motivación heroica y extiende su halo irónico en las siguientes escenas y la rápida autopsia de los pormenores que toma en cuenta la representación, muestra cómo Pepe ha conseguido una pistola y comienza a practicar frente a un muro, a pesar de la reconvención y el miedo que su esposa Cautela le echa en cara.

Ya en el segundo acto, cuando Pepe se prepara para asesinar al general Borges y acude con el padre Ramírez a pedir consejo, éste no le da la absolución en caso de caer muerto, pero si le señala que el asesinato de Borges, es un asesinato necesario. La fuerza dramática adquiere sus niveles más altos en el tercer cuadro, cuando Pepe se interna en el restaurante “La Bombilla” donde el presidente Borges degustaba un plato de mole en el banquete que le había preparado la diputación guanajuatense. Pepe mata a Borges de siete balazos, un hecho terrible que Ibargüengoitia entreteje con sencillez y elegancia durante los siete cuadros en que se lleva a cabo de forma satisfactoria la operación de Pepe. En la configuración estética de *El atentado*, el espectador pasea la mirada de lo sublime y lo divertido de la anécdota, desde una realización ofensiva que la adaptación artística defiende. Resulta sumamente interesante el que *El atentado* combine cuadros de incesante movimiento, en los que existe un estado de extrema tensión, siempre presente, con la aparición de este ser anodino que es, en todo caso, Pepe. La fuerza emotiva conjura el apoyo técnico que tiene lo trágico de la pieza dramática en pura acción desde el arribo de este personaje.

“La risa origina una vida espiritual pura. El sentido de lo cómico y de la razón son los dos atributos de la naturaleza humana. La verdad se ofrece sonriente al hombre cuando éste se encuentra en un estado de alegría despreocupada”.<sup>17</sup> Ibargüengoitia construye una imagen fácil de captar en la intervención activa de sus ocho personajes principales (el asesinado Borges, Vidal Sánchez, el general Suárez, un juez, una Abadesa, Juan Valdivia, Pepe y su esposa, Cautela) y tres actores comodines que realizan diversos caracteres tipo (diputados, abogados, agentes, testigos), esto origina un efecto armónico que trasciende por el cuidado de los diálogos y las situaciones elaboradas en *El atentado*. Las escenas subsecuentes al asesinato de Borges, todavía en el segundo acto, clarifican con enorme tacto, una verdad oculta tras la tortura de Pepe en la Inspección de la Policía, pues saca a la luz el exclusivo relieve de la pieza teatral e

---

<sup>16</sup> Bajtin, Mijail, *op. cit.*, pág. 112

<sup>17</sup> *Ibidem.*, pág. 128

infunde una idea del control de este ser negativo que resulta ser a todas luces Vidal Sánchez, como observamos en su plática con el general Suárez en el siguiente fragmento:

SUÁREZ: -Mi general, mi más sincero pésame, por la muerte de un colaborador tan...

VIDAL SÁNCHEZ: -Nada de pésames, Suárez, felicítame. *Ambos ríen y se abrazan.* Nadie me había hecho un favor tan grande: veinte años bajo la sombra de Borges, y que venga un tarugo y me lo quite de encima.

SUÁREZ: -General, cuánto me alegro. Ahora sí, la Revolución será lo que debe ser.

VIDAL SÁNCHEZ: -Mía. *Ambos ríen.* (p. 37)

El breve diálogo entre Vidal Sánchez y Suárez en la Inspección de la Policía, confirma un marcado estrechamiento entre el cinismo y la ambición de los actores de esta escena, le da a la solemnidad aparente del mundo posrevolucionario, un panorama adecuado, que se distiende hacia un juicio crítico por la forma de ocultar los pensamientos discursivos por parte de los personajes en un sencillo y pretencioso armazón dialéctico, “cuando escribe una obra humorística, el escritor es perfectamente consciente del ángulo desde el que trata el tema. El humorista, en cuanto artista, nace con ese don; en cambio estrictamente escritor, se hace, se pule, e igualmente <<hace>> su actitud. Se trata de dos categorías bien distintas entre sí aunque necesariamente tengan que complementarse y completarse”.<sup>18</sup> La obra teatral transmite una fluidez regulada por la enumeración de esos detalles que ilustren una relación creíble de los hechos de *El atentado*, ya que Ibarguengoitia concibe un destino oculto en las palabras y en los juegos del sinsentido (así como en el arreglo estético de su antihéroe, Pepe) pues el argumento de *El atentado* recorre velozmente una hora fija en la Historia mexicana, y se transforma en algo nuevo, en una absorción humorística y estética del momento, “la estructura o composición apela a nuestro sentido estético”.<sup>19</sup>

Las paradojas de lo “real” mimetizado construyen una valoración crítica por la visión subjetiva del autor, por ello cada uno de sus juicios acceden a una abundante gama de posibilidades en el encuadre de esa realidad autónoma que toca la ficción. La metáfora obsesiva del “pobre diablo” en las obras de Ibarguengoitia, funciona como un móvil narrativo de la pieza teatral e inserta un motivo inesperadamente efectivo en la reconstrucción del tema. “La respuesta está en la naturaleza conflictiva y competitiva de

---

<sup>18</sup> Díaz-Plaja Contesti, Guillermo, *Hacia un concepto del humor en la literatura español*, pág. 52

<sup>19</sup> Forster, *op. cit.*, pág. 187

la voluntad de poderío. Los individuos que poseen más voluntad vencen y sojuzgan a los que poseen menos. Los fuertes deben dominar a los débiles y los débiles deben experimentar amargo resentimiento por su inferioridad. Harán todo cuanto puedan para escapar a las consecuencias de esa inferioridad y hasta negarán su realidad”.<sup>20</sup>

Las frustraciones cotidianas de Pepe son revisadas, primeramente, desde un plano humorístico y “real”, para luego hacer este examen recalcitrante que alienta ser el reemplazo ideal para aquel personaje real, el dibujante José de León Toral quien en el restaurante “La Bombilla” asesinara a Obregón, y se convirtiera en el héroe “real” de ese episodio nacional. “La transformación artística es una tentativa de restitución, de restauración y de amor”.<sup>21</sup> Este ser poetizado que supone la imagen virtual de ese “pobre diablo” llamado Pepe Pereyra, toma un rol protagónico en esta carrera de incongruencias que da la ironía, donde el mencionado personaje aclara una carga emocional del momento histórico expuesto, sobretodo, al exteriorizar éste una total incompreensión de sí mismo y del mundo a su alrededor. Es un personaje esférico, en tanto que nos sorprende página a página, pues su oscura caracterización despierta con cada aparición suya, un ánimo de constante perturbación y admiración por el ridículo que pesa sobre este actor, sin tenerlo de ninguna forma prevista el espectador. Al punto que, a través de la introspección de Pepe, la ficción adquiere una especificidad intertextual conveniente con la hora histórica que representa y realza al personaje como un *sui generis* emblema caricaturesco de ese contexto bien diseñado por el autor guanajuatense.

El texto descarga una intencionalidad sarcástica en cada uno de sus tres actos, pero indispensablemente, es en el último acto en donde la imagen mental de ese juicio que hace Ibargüengoitia desplanta una minuciosidad considerable en cuanto a la crítica efectuada por el humor. “El humorista es evidentemente crítico hasta la médula. Crítico de la Vida (con mayúscula), en primer lugar y antes que nada”.<sup>22</sup> La expansión hacia un campo *intrahistórico* soporta el sentido humorístico de la obra teatral, de modo que perfecciona su esencia armónica por la *carnavalización* suscitada, simultáneamente, nos introduce en una coloración grisácea del contexto social que identifica a cada uno de los elementos integrantes de esa parodia, aspecto que además refiere todo su precepto humorístico después de la aparición de cada uno de sus actores aclaratorios al final del

---

<sup>20</sup> Girard, René, *Literatura, mimesis y antropología*, pág. 82

<sup>21</sup> Grotjahn, Martín, *op. cit.*, pág. 102

<sup>22</sup> Díaz-Plaja, *op. cit.*, pág. 51

tercer acto: el juez, el abogado defensor y su contraparte, los testigos, Pepe, y la Abadesa, sujetando la seriedad del caso con lo burlesco que ese procedimiento legal está representado en escenas como esta:

JUEZ –Que suba el acusado.

*Pepe sube al estrado.*

*El acusador ocupa el centro del escenario.*

ACUSADOR --¿Cuál es su nombre?

PEPE –José Pereyra.

ACUADOR –Su profesión.

PEPE –Empleado.

ACUSADOR –Digamos qué fue lo que hizo usted el 17 de julio a las tres de la tarde.

PEPE –Fui al restaurante La Bombilla y maté de siete balazos al general Ignacio Borges.

*Se oyen aplausos y rechifla. El Juez golpea con el martillo. Se restablece el orden.*

ACUSADOR –Dígame: cuando entró usted en la cantina y pidió la cerveza, ¿tenía ya la intención de asesinar al general Borges?

PEPE –Sí, señor.

ACUSADOR –Cuando dijo usted al agente Gutiérrez que tenía un recado urgente para el general Cedillo, ¿dijo usted la verdad?

PEPE –No, señor. Era un ardid para poder entrar.

ACUSADOR --¿Estaba usted en sus cinco sentidos? ¿Era usted responsable de sus actos?

PEPE –Estaba un poco asustado, pero sí era responsable.

ACUADOR –Cuando disparó usted sobre el general Borges, ¿hubiera él tenido oportunidad de defenderse?

PEPE –No, señor.

ACUSADOR –Acaba usted de confesar que actuó con premeditación, alevosía y ventaja.

PEPE –Me doy cuenta de eso, señor.

DEFENSOR –Moción de orden, mi defendido está obnubilado.

JUEZ --¿Está usted obnubilado?

PEPE –No lo creo, señor.

JUEZ –Siga con el interrogatorio.

ACUSADOR –Dígame usted qué fines pretendía alcanzar cuando dio muerte de siete balazos al general Borges.

Pepe quedo confundido. Hay una pausa.

PEPE –Yo quería... No sé, había tanta miseria... Tanta injusticia... Tanta persecución... La vida es tan difícil aquí en México... Yo quería hacer algo... Me decían trabaja, haz algo por Dios... Y yo no sabía qué hacer. Y entonces, vi un periódico... decía que un rayo mató al aviador Jesús Carranza... Se me ocurrió que quizás podría hacer algo... (pp. 46-47)

Las complicaciones del juicio provocan al público una decisión de querer ser parte de ese instante, de moverse hacia las gradas del jurado y tomar una buena posición en esa amena consternación que tienen todos los actores ante las ambiguas respuestas de Pepe en el estrado, por tanto, la transmisión catártica de *El atentado* cumple su sutil especulación, ya que cada uno de los incidentes presentan una uniforme e iluminada persuasión estética. El desenlace de los tres actos en que está montado la pieza teatral no planean un arrebato documental del hecho histórico sino una inmediata crítica que deshaga en una carcajada al espectador para posteriormente reflexionar sobre el caso, punto que configura la totalidad irónica del argumento, como lo vemos fehacientemente, en el abrazo de Vidal Sánchez (Calles) con el obispo en las últimas líneas del último acto con la caída posterior del telón Ibarguengoitia acciona por medio de los dispositivos humorísticos que la parodia representa, una presencia perceptible de lo “real” que ese episodio de la Gran Historia nos ha dejado, trastocando en la evolución imaginativa que no pretende hechizar por la risa, sino hacer sentir el instante mismo de ese trágico asesinato que tanta inquietud causó en la mente del autor.

### **3.1.4 *Los relámpagos de agosto, la derivación de una urgencia delatora (o relatora)***

El escritor guanajuatense después de *El atentado*, incursiona en el ámbito narrativo con una mayor fuerza que la ya consumada en su labor teatral, para esto, retoma el tema de la Revolución mexicana desde una postura libresca en *Los relámpagos de agosto* (1964), que cuenta la historia de un pobre diablo que quiere ser reconocido como un gran héroe pese a su exaltado patetismo, cosa por la que se ha considerado en varias ocasiones, que el texto pueda ser asimilado como la crónica impetuosa de “El Quijote mexicano”. La concepción crítica del libro retiene una idealización estética al absurdo real, ya que restituye el delicado valor de la Revolución mexicana por la narración de las diversas paradojas que las andanzas del general Arroyo nos brindan con sus memorias. “Lo cómico se halla de modo general, en los movimientos, tipos, apariencia, hábitos y rasgos de carácter de los humanos”.<sup>23</sup>

El dominio que tiene Ibarguengoitia del tema de la Revolución, lo notamos al instante que éste modela eficientemente esa *intrahistoricidad* que su relato absorbe,

---

<sup>23</sup> Grotjahn, Martin, *op. cit.*, pág. 28

como se hace patente, página a página, por razón de su personaje principal, el general José Guadalupe Arroyo, quien arroja con su presencia una armonía humorística de la narración de *Los relámpagos de agosto* que se desprende a medida que avanza la notable recapitulación de sus hazañas, un verosímil descubrimiento por la actitud inmediata que toma el general Arroyo, que será el desmentir todas las atribuciones que exhiban su torpeza y ambición dentro del episodio histórico del que está siendo participe. Él cree ser el encargado de hacer una reseña “fidel” del por qué ocurrieron los numerosos desastros que tuviera que enfrentar durante toda la Revolución del 29, en consecuencia, consentir la comprensión de su motivación heroica. El eje de la acción rodea las franjas de lo sublime y lo ridículo de manera práctica y convincente; la visión unitaria de este rencoroso militar dispensa una afinidad única con el hecho real.

La postura de José Guadalupe Arroyo desmenuza las dificultades y los efectos trágico-cómicos por el simple hecho de querer contonearse como un hombre integro, cuando en realidad sea un presuntuoso militar que encontró muy rápido la respuesta a la privación de su entrada como un héroe dentro de las aras de la gloria de esa Gran Historia que siempre le niega su entrada. El título de la novela, que le parece tan soez al agraviado guerrero, marca una coloración espacio-temporal bien definidas de este movimiento golpista que duró poco menos de un mes y comenzó con el escape de la casa de campo de Valdivia, en Cuernavaca, de las manos del antagonista Vidal Sánchez, como nos dice la ficción, un aciago 23 de julio de 1929 y terminara con su escape a la frontera con Estados Unidos salvándose por una casualidad que mencionare más adelante.

Primeramente, contemplamos desde el prólogo con que da inicio esta comedia ibargüengoitiana, como es que el escritor mexicano parte de un hipersensible brillo de inteligencia al dilucidar ese absurdo que encarna por sí sola la mención de la Revolución mexicana, “el humorismo es la ironía filosófica del sabio desengañado que, cansado de buscar lo que su llama ansía, cae desfallecido y se sonríe de todo para consolarse; es el epifonema del escéptico”.<sup>24</sup> Ante todo, el mediador da cuenta de una reflexión hecha muchos años después de cometer las atrocidades que recaba la historia “oficial” en la proyección metafictiva del texto, como notamos en las líneas abajo referidas.

---

<sup>24</sup> Cejador y Frauca, *apud*, *Hacia un concepto del humor*, pág. 56

Manejo la espada con más destreza que la pluma, lo sé; lo reconozco. Nunca me hubiera atrevido a escribir estas Memorias si no fuera porque he sido vilipendiado, vituperado y condenado al ostracismo, y menos a intitularlas *Los relámpagos de agosto* (título que me parece verdaderamente soez) El único responsable del libro y del título es Jorge Ibarguengoitia, un individuo que se dice escritor mexicano. Sirva, sin embargo, el cartapacio que esto prolonga, para deshacer algunos malentendidos, confundir a algunos calumniadores, y poner los puntos sobre las íes sobre lo que piensan de mí los que hayan leído las *Memorias* del Gordo Artejo, las declaraciones que hizo al *Heraldo* de Nuevo León el malagradecido de Germán Trenza, y sobre todo, la Nefasta Leyenda que acerca de la Revolución del 29' tejó, con lo que dice ahora con muy mala leche, el desgraciado de Vidal Sánchez.

A continuación, el general Arroyo pasa a relatar un magnífico y patético reconocimiento de esa época posrevolucionaria, que remeda siempre una finalidad irónica en todas las circunstancias contradictorias en que se ve inmerso el protagonista de *Los relámpagos de agosto*. A la manera de Cervantes, el autor logra que el juego imaginativo de su novela expanda su horizonte reflexivo, ya que Ibarguengoitia se instala como el metanarrador que presenta el balance entre la visión del ridículo héroe y la suya, como hacía el supuesto Cide Hamete Benengeli con respecto al Caballero de la Triste Figura, en el célebre parangón de la comicidad literaria, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Lo primero que hace nuestro inconforme confidente es, desmentir y conjurar la imagen que de él se tiene, lo que vemos cándidamente en la consiguiente descripción de sí mismo, en un acto de indiscutible lucimiento narcisista.

¿Por dónde empezar? A nadie le importa en dónde nací, ni quiénes fueron mis padres, ni cuántos años estudié, ni por qué razón me nombraron Secretario Particular de la Presidencia; sin embargo quiero dejar bien claro que no nací en un petate como dice Artejo, ni mi madre fue una prostituta, como han insinuado algunos, ni es verdad que nunca haya pisado una escuela, puesto que terminé la Primaria hasta con elogios de los maestros; en cuanto al puesto de la Secretaría Particular de la Presidencia de la República, me lo ofrecieron en consideración de *mis méritos personales, entre los cuales se cuentan mi refinada educación que siempre causo admiración y envidia, mi honra a toda prueba, que en ocasiones llegó a acarrear problemas con la Policía, mi inteligencia despierta y sobre todo, mi simpatía personal, que para muchas personas envidiosas resulta inapelable.* (p. 59)

El *currículum vitae* del vilipendiado José Guadalupe Arroyo escinde la forma y la estructura significativa del realismo y la experiencia individual, haciendo del autoelogio su condena. La burla novelesca metamorfosea la solemnidad adherida a ese Gran Pasado del que todos tenemos, más o menos, una noción, así como del ridículo papel que algunos generales tuvieron en sus infructuosas batallas y desgracias colectivas. Pero

éstas y cada una de las pericias degradadas en la representación literaria no manifiestan sino una intachable dosis de comicidad por los efectos de la fallida sedición del grupo golpista del que parte la figuración irónica de Ibarguengoitia. “El analista rompe el *tabú* que nos prohíbe alzar el velo de nuestras represiones”.<sup>25</sup>

De esta imagen inicial se desprende la automática alteración de todo lo que el general Arroyo supone ser, máxime, si tomamos la ingenuidad y la ridiculez del conjunto de sus lances mayormente catastróficos, según lo que especifica la vanidosa percepción que este general segundón tiene sobre sí mismo, de acuerdo a sus meritos personales y a su intachable honradez que lo eximen de todo prejuicio hacia su persona, esa imagen revierte este sentido descrito dentro de la narración de los hechos, puesto que la caracterización del personaje responde a una táctica persuasiva de los juicios narcisistas que hace el general Arroyo sobre sí mismo, como son reparar siempre a *mis méritos personales, entre los cuales se cuentan mi refinada educación que siempre causo admiración y envidia, mi honra a toda prueba, que en ocasiones llegó a acarrearme problemas con la Policía, mi inteligencia despierta y sobre todo, mi simpatía personal, que para muchas personas envidiosas resulta inapelable.*

El siguiente paso que da José Guadalupe Arroyo será ir a festejar al Casino, lo que incorpora un rasgo pintoresco del protagonista a la parodia de *Los relámpagos de agosto*, pues encarna una figuración “real” del común denominador de esos hombres que surgieron de las capas sociales menos afortunadas en el periodo que va de 1910 a 1929. Por medio de imágenes narrativas que zahieren, en toda instancia, a los personajes que suponen ser una “élite” militar de este país, Jorge Ibarguengoitia desborda un perspicaz conocimiento de la Gran Historia como un proceso de Grandes Incongruencias que se van uniendo para evidenciar desde distintos ángulos su prosaica descomposición. El artista le quita el velo a esos símbolos distantes, que son, en esencia, estos héroes perfectamente asequibles en tanto que permanecen vinculados a una condición de barbarie bien delimitada de ese proceso bifurcado que se puede cuestionar como es la Revolución mexicana, y, por supuesto, con los posteriores achaques que asumió la transición del poder político en nuestro país.

¿Por qué de entre tantos generales que habíamos entonces en el Ejército Nacional había González de escogerme a mí para Secretario Particular? Muy sencillo, por mis méritos, como dije antes, y además porque me debía dos favores. El primero era que cuando perdimos la batalla de San Felipe, fue por culpa

---

<sup>25</sup> Grotjahn, Martin, *op. cit.*, pág. 107

suya, de González, que debió avanzar con la Brigada de caballería cuando yo hubiera despejado el cerro de Santiago, y no avanzó nunca, porque le dio miedo o porque se le olvidó, pero yo, gran conocedor como soy de los caracteres humanos, sabía que aquel hombre iba a llegar muy lejos, y no dije nada; soporté el oprobio, y esas cosas se agradecen. El otro favor es un secreto, y me lo llevare a la tumba. (p. 60)

El reconocimiento humorístico es una condición inalterable en esta bizarra realidad en que las vertientes características de la historia universal se fusionan al juego de imágenes por el corpus semántico de la *ironía*. “La intención de Jorge Ibarguengoitia aparece bastante: clara: dejar al desnudo las verdaderas causas de aquel victorioso fracaso en que se transformó la revolución. Para lograrlo, emplea un método que tiene sus raíces novelísticas en Cervantes y Quevedo: la caricatura. Pero también puede ser la forma en que el autor interpreta la historia, debido a sus mismos dotes de humorista”.<sup>26</sup> Al sentirse uno involucrado, intenta descubrir en la *vorágine* de ese desnudamiento de lo “real” algo que estalla por un gráfico pinchazo, un significado delatado por el código simbólico de lo que concentra la novela en su totalidad.

El *viaje* realza la virtual y azarosa negación del personaje a posesionarse de un papel importante en la Gran Historia, como en esencia pretendía. El patético existir del general Arroyo intuye desde la proyección del primer capítulo, una ardiente seducción de lo que acontecerá en las próximas páginas. Al exponer el personaje las consideraciones que formen una favorable imagen en su intervención en la Revolución del 29, él pretende afirmar que sus acciones están justificadas en la tan mentada frase que dice estar en la búsqueda de “la justicia social y cuidar los sacrosantos postulados de la Revolución”. La muy libre interpretación de los hechos que hace Ibarguengoitia, nos hace sospechar desde un principio que lo que el general Arroyo encubre no sea otra cosa que el naufragio de su empeño y el de sus comparsas, a la vez, que promueve el que este personaje solicite la *autenticación* de lo que se ha contado a raíz de ese escenario “oficial” al que pertenece. Lo *cómico* trasciende en un brillante retorcimiento de la realidad por la *imagen* que diseña la narración, ya que después de que Macedonio Gálvez le roba su pistola al general Arroyo en el tren que lo lleva a la Ciudad de México, comienza una larga cadena de padecimientos que el relator tiene que sobrellevar, como vemos en el siguiente cuadro.

---

<sup>26</sup> Castañeda Iturbide, Jaime, *El humorismo desmitificador de Jorge Ibarguengoitia*, pág. 51

Yo estaba rasurándome en el gabinete de caballeros, cuando alguien aparecía diciendo: “El viejo se murió”. Yo no hice caso y seguí rasurándome, cuando oí al auditor con un periódico que decía: “MURIÓ EL GENERAL GONZÁLEZ DE AOPLEJÍA”. Y había un retrato de González: el mero mero, el héroe de mil batallas, el Presidente Electo, el Primer Mexicano... el que acababa de nombrarme su Secretario Particular

No sé por qué ni cómo fui a dar a la plataforma, con la cara llena de jabón, y desde allí *vi un espectáculo que era apropiado para el momento*: al pie de una barda estaba una hilera de hombres haciendo sus necesidades fisiológicas. (pp. 62-63)

Después de conocer el significado real de la muerte de su principal benefactor, Arroyo asume una actitud aprensiva de ese ciclo que se rompe al morir “el mero mero, el Jefe de Hombres”, como él lo llama. La construcción de esta odisea biográfica, obliga al individuo a vivir bajo la premisa del engaño y la persuasión, a caer de bruces ante la nauseabunda perspectiva de su porvenir. El tono reaccionario de la novela entremezcla una particular anécdota de la etapa posterior a la Revolución mexicana con lo puramente subjetivo de la ficción literaria. El capítulo II devela de manera inmediata un pesimismo que lo vuelve, poco a poco, como un ser marginal a nuestro protagonista, cuando éste se ve obligado a acudir a la casa de Germán Trenza en busca de un buen consejo, poco después de saber que se murió el caudillo González, y, reconocer que ya no contaría con su ayuda paternal ni con la de nadie.

Mientras Camila le rizaba los bigotes, me explicó a grandes rasgos la situación: el fallecimiento de González dejaba a la Nación sumida en el caos, la única figura política de importancia en ese momento era Vidal Sánchez, el presidente en funciones quien, por consiguiente, no podía reelegirse, así que surgía encontrar entre nosotros, alguien que pudiera ocupar el puesto, garantizando el respeto a los postulados sacrosantos de la Revolución y a las exigencias legítimas de los diferentes partidos políticos. [...] *Comprendí que aunque yo no tenía la menor ambición política, probablemente mis méritos llegaron a ser reconocidos de una manera oficial, a pesar de la muerte de mi querido jefe, a quien quise como un padre.* (p. 64)

La muerte del patriarca, que es González, se apodera de la flexibilidad imaginativa de la novela durante los primeros capítulos. Al morir éste, surge la idea de que su poder debe ser diseminado a todos sus posibles herederos, o a quienes creen serlo, para prolongar con esto, el *status* creado por la Revolución y sus protagonistas, un modo de ser y apreciar la realidad. La muerte del “Jefe de hombres, el mero mero, el Héroe de mil batallas, etc.”, simula un rito totémico donde los adoradores consumen el cuerpo y

el poder del padre para hacerlo suyo. El espacio creado para esto es, en primera instancia, la casa de González, en la calle de Londres (cap. II), como ha apuntado Ana Rosa Domenella en su conocido estudio sobre la novela, *Jorge Ibarguengoitia: La transgresión por la ironía*, y este cuestionamiento surge como una importante prueba de la verosímil recreación del autor guanajuatense y sus efectos realistas.

Asimismo, el autor determina una sobriedad del lenguaje, ya que enfrasca con cualquier dialogo durante el duelo por el Prócer, una hipocresía clara en ese trato ceremonioso del habla de los personajes, en ocasiones, llegando ha ser hasta un poco pedante, pero siempre ameno, como observamos en la actitud que reflejan Vidal Sánchez, el Gordo Artajo, y, en consecuencia, nuestro héroe, José Guadalupe Arroyo durante varias escenas. “Representar es hacer presente lo ausente. Por lo tanto, no es simplemente evocar sino reemplazar”.<sup>27</sup> La estructura de *Los relámpagos de agosto* consigue mantener una tensión sugestiva en sus veintidós capítulos por las mil contradicciones reproducidas, en las que la asonancia irónica de los sucesos relatados durante toda la novela, evocan un pasado execrable, pues Ibarguengoitia sabe de su personaje todo lo que tiene que saber, todo lo que éste debe representar con su reiterativa torpeza militar y organizativa, siendo capaz de sorprendernos a cada tramo de la lectura su genial patetismo. La urgencia delatora de *Los relámpagos de agosto* apuntala ese rompimiento de la Utopía revolucionaria con la presencia de un claro antagonista para el protagonista y sus compañeros de armas, como es la figura de Vidal Sánchez. Tenemos aquí una muestra clara durante el sepelio de González en el Panteón de Dolores.

A pesar de la lluvia y de lo avanzado de la hora, Vidal Sánchez insistió en decir el discurso de despedida que llevaba preparado. En aquel famoso que decía: “Te nos vas de la vida, Director Preclaro... etc. “que es una de las piezas de oratoria más marrulleras que conozco. ¿Cómo es posible que se haya atrevido a decirle “amigo dilecto”? Cuando el general González fue en su auxilio cuando estaba sitiado en El Nopalito, no fue por amistad, sino porque si las fuerzas de la Usurpación se hubieran apoderado de esa localidad, le hubieran cortado su única línea de abastecimiento y cuando después lo nombró sucesor en la Presidencia de la República no fue por el cariño que le tenía, sino porque no le quedaba más remedio, ya que así lo exigían ciertas consideraciones de Alta Política. ¿Cómo es posible que haya dicho, además, “nos dejas en tinieblas”, cuando él bien sabía lo que tenía que hacer? ¿Y lo de velaremos todos como hermanos porque se respeten las Instituciones? En ese momento ya había tomado la decisión de

---

<sup>27</sup> Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen.*, pág. 34

apuñalearnos por la espalda y convertir las Instituciones en el hazmerreír que son hasta la fecha. *Vidal Sánchez era una hiena. Es una hiena.* (pp. 71-72)

La reinterpretación de la historia por parte de Ibargüengoitia, transfigura y modifica humorísticamente el derecho y el revés de un episodio conocido de esa solemne realidad, sobre todo, guarda un fin crítico y puramente estético de esa polaridad existente. “La especialidad de la novela es que el escritor puede hablar de sus personajes y a través de sus personajes o puede hacer que nos pongamos a escucharlos cuando se hablan a sí mismos”.<sup>28</sup> La incertidumbre posrevolucionaria es el tema esencial de esta novela, un tema obsesivo que no agota su sustancial prerrogativa por el mediador irrefutable de esa realidad, que supone la figuración del desairado general Arroyo, quien alude a un pasado aún fresco para él al momento de escribir sus memorias ya de viejo. Su historia personal encarna la verosímil voluntad del sentimiento posrevolucionario en su infortunada carrera tras la muerte del amigo y posible protector, el difunto Marcos González, el porvenir hace que dé un cambio a su punto de vista e inserta una imagen única: la del total desconcierto. El divertido episodio en que el protagonista lanza al licenciado Pérez H. a una fosa abierta, trae consigo la muestra de toda la bronca guardada por el narrador, en una dinámica que hace girar los dispositivos de la tristeza y el pesar transformados por el humor, como veremos en el pasaje siguiente.

Mientras escuchaba el fárrago con gran paciencia, quiso mi mala suerte que necesitara yo de los servicios de un pañuelo, que introdujera mi mano en el bolsillo de mi guerrera y que sintiera acompañada de un estremecimiento de rabia, la ausencia de mi pistola de cache de nácar, Mis mandíbulas se oprimieron en un *riktus* al recordar el despojo del que me había hecho víctima Macedonio Gálvez y mi espíritu se llenó de sentimientos de venganza. Estos recuerdos me llevaron a otros: el reloj de oro y Pérez H. Noté con repulsión que éste último estaba allí cerca, a unos cuantos pasos de mí; con su ridícula calva, su bigote afeminado y su asquerosa papada y cuerpo en forma de pera envuelto en un traje empapado. Si hubiera tenido la pistola, lo hubiera matado en ese instante, con lo que hubiera hecho un gran servicio a la Nación. *Desgraciadamente, estaba escrito que mi suerte había de ser menos gloriosa y México más desgraciado.* (p. 72)

La caricaturización de este último personaje, el licenciado Eulalio Pérez H., exhibe por el tono ofensivo con que el rabioso protagonista lo presenta, una curiosa percepción contra este personaje, en especial, con lo que ocurre en los próximos capítulos, además

---

<sup>28</sup> Forster, *op. cit.*, pág. 112

de organizar el abrupto desnudamiento que el quehacer descriptivo de las vivencias de Arroyo van a tener. El punto de vista de Lupe Arroyo confiesan una sorpresa desfachatada página a página, desde ese desaliento *in crescendo* que liga un sentido centrado por palabras como las dichas en esta frase: *Desgraciadamente, estaba escrito que mi suerte habría de ser menos gloriosa y México más desgraciado*, denotando una constitución traumática de los sucesos que a continuación van padecer Arroyo y los suyos.

El personaje rúbrica una imagen lucida de lo que casi todo general “real” podía poseer en aquel tiempo, Ibarguengoitia dirige la mirada de su lector hacia éste portador de un realismo trágico-cómico en que la inestable gama de posibilidades, mayormente infortunadas, muestran un reconocimiento de la Revolución *per se*, para posteriormente añadirlas al anecdotario popular. Dada esta conjetura, la metáfora del viaje supone una *búsqueda de individualidad*, con ello, podemos consultar a Forster en su libro clásico *Aspectos de la novela*, quien nos dice que “una novela es una obra de arte, que tiene sus propias leyes, que no son las de la vida cotidiana, y que el personaje de una novela es real cuando vive de acuerdo con tales leyes”.<sup>29</sup>

Estaba satisfecho, porque sabía que había castigado a quien tanto lo merecía y cumplía mi promesa a la señora de González. El castigo había sido fulminante y discreto. *¡Ah, pero al día siguiente me esperaban grandes sinsabores!* (p. 74)

Como ha señalado Ana Rosa Domenella en su análisis titulado La revolución como un robo, los *robos* representan una forma de reconocimiento del héroe y sus aventuras. La novedad está superpuesta en la revaloración de esos sinsabores que regularon la vida de hombres como éste insólito personaje, de modo que vuelve uniforme un patrón aspectual de las imágenes narrativas que se precipitan por un deseo de libertad artística; la bufonería del personaje sólo es un señuelo por la constante aparición de estas indicaciones que reúnen el trastrocamiento de una realidad bien delimitada. “La relación entre la cosa imitada (la vida) y la imitación, la novela, debería ser en última instancia una relación simbólica (incluso el concepto de *mimesis* de Aristóteles deja espacio para nada más que una mera imitación de la realidad) Asunto del novelista, como de todos los artistas, es crear <<la apariencia de *experiencias*, de acontecimientos vividos y sentidos, y organizarlos de tal modo que constituyan una realidad pura y completamente

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, pág. 86

experimentada, un fragmento de vida virtual>>”.<sup>30</sup> El significado del primer lance de Arroyo en el Panteón de Dolores, impulsa por vez primera el vertiginoso periplo del personaje contra la figura patriarcal de Vidal Sánchez. La descripción que seguirá a partir de ese momento va a organizar el proceso temporal de la ficción hacia el fracaso, cuando la coalición en discordia con Vidal Sánchez se reúne en el restaurante el “Paraíso Terrenal”, en la ciudad de México y Arroyo sale molesto de la junta al comentar lo siguiente:

Ellos me contestaron que si no éramos “nosotros” y me avergonzaba de participar en sus reuniones y no pensaba visitar a Vidal Sánchez, ni arreglarme con Pérez H., no tenía nada que hacer ahí y podía irme mucho a un lugar que mi refinada educación me impide mencionar en estas páginas. (p. 77)

El fabuloso espectáculo de la Revolución golpista de *Los relámpagos de agosto* extravía los usuales atavismos de lo “real” y recompensa al lector con el presupuesto humorístico que omite las voces soeces en el relato del general Arroyo, dándole una cualidad que hace encajar perfectamente la *intrahistoricidad* de la novela. La imagen de la intriga que llevan a cabo los generales de *Los relámpagos de agosto*, responde a una carnavalización evidente de los hechos y de sus actores. El personaje a través de fragmentos parecidos a este último, construye un puente conciliador de las ideas que intenta forjar: la ambición de sus camaradas y la suya propia, que se ve subvencionada, a la vez, por la concentración del poder en la capital y los estados fronterizos al Norte del país, como argumenta Ana Rosa Domenella en su estudio *Jorge Ibarguengoitia: La transgresión por la ironía*, en el que la investigadora calcula la moción univalente que reside en esta concordancia geográfica con la ficción.

En el siguiente capítulo, Arroyo cuenta cómo se les retribuye a Trenza, Valdivia, Artajo, Canalejo, el Camaleón y Rodríguez, después de ofrecerle sus respetos a Vidal Sánchez por su preclara forma de actuar al poner a Pérez H. como presidente interino, al ser éstos destituidos de sus distintos cargos y fuerzas militares (Artajo pasa de Sonora a Chiapas; Trenza, de Tamaulipas a Quintana Roo; Canalejo de Monterrey a Puarándiro y el Camaleón, de Irapuato a Pochutla, en cuanto al plano táctico-militar), mientras que Valdivia y Anastasio Rodríguez conservan sus funciones como Ministro de Gobernación y diputado, respectivamente, pero sin mando de tropas no servirían de gran cosa, aunque pasado un tiempo todos sean rehabilitados en sus antiguos puestos,

---

<sup>30</sup> Susanne K. Longer, *Feeling and form*, apud, Souvage, Jacques, *Introducción a la novela*, pág.131.

podemos percibir cómo la ordenanza del poder se rige desde el *omphalos* mediático que vincula a la ciudad de México con el dominio del país. Un estrecho vínculo de esto, coexiste con la frontera norte, por tanto, al ser enviados los compinches de Arroyo a distintas zonas del sur mexicano, es descalificada cualquier alternativa de victoria de éstos, de este modo, Vidal Sánchez desarma astutamente cualquier obstáculo en sus maquinaciones.

Debido a esto, la revolución de *Los relámpagos de agosto* se desmorona, cuando el título hace prevalecer la coincidencia que esto produce con el dicho popular en que se basa el artista en la representación: “ahí vienen los relámpagos de agosto *pendejando* por el sur”. Además de provocar una liberación de la risa, nos deja ver la lectura una sobria comprensión del protagonista, quien se encarga en delatar su destino al irse todas sus metas a la mierda, que es lo que él realmente quisiera decir en casi todo momento. La zozobra de su campaña militar nos permite ver el fenómeno irónico en el conjunto de este mundo ficticio que busca en lo épico, una razón del testimonio dado y que será posteriormente registrado en la aventura de San Mateo Milpaalta, como podemos ver en las líneas de abajo, poniendo especial atención en la parte en cursivas.

Después de un día de marchas forzadas, llegamos al lugar previsto y tomamos posiciones, dejando un regimiento de reserva, para efectuar una persecución en caso de que algunos escaparan para otra parte.

Cuando amaneció el 18, ordené a mis hombres que tomaran sus puestos de combate y cuando todo estaba preparado para aniquilar a los cristeros, llegaron en vez de éstos, el capitán Fuentes, que estaba agregado a las fuerzas de Cenón Hurtado y don Ramón Gutiérrez, para decirme que una gavilla de cristeros había entrado en Vieyra como Pedro por su casa y que se habían apoderado del señor gobernador, don Virgilio Gómez Urquiza.

Lancé una imprecación. *Mi campaña más brillante se fue, como se dice muy vulgarmente, a las heces fecales*, por la culpa de Vidal Sánchez, que no protegió mi retaguardia. (p. 85)

El carácter del personaje revela en cada circunstancia, la *simulación* manifiesta que con gran cuidado vislumbra un solo horizonte para él, la burla de esa verdad conocida de antemano: el no puede conquistar su ambición por la insondable torpeza que lo caracteriza, y, a la vez, esto mismo lo vuelve un individuo memorable. Pero la ineptitud no aparece como un fenómeno aislado, puesto que la identidad de los correligionarios de Arroyo estriba precisamente en esa fuerza gradualmente mayor entre un personaje y otro, lo que mantiene en esencia, el armazón propio de *Los relámpagos de agosto*. En seguida, disponemos de un buen ejemplo, durante el que una intensa asimilación de esto

se lleva a cabo, en cuanto a los capítulos que corren del VII al XIX, en torno a la campaña política de Juan Valdivia en diversos puntos del país, plagado de incidentes dignos de contar, como la enumeración de las muertes de un rico hacendado, un pastor metodista, dos sospechosos de ser fanáticos catolizantes en Veracruz, entre otros casos. Las cualidades caricaturescas de Juan Valdivia graban un carácter estético de *Los relámpagos de agosto* por las siguientes palabras:

Juan era un candidato perfecto, tenía una promesa para cada gente y nunca lo oí repetirse, ni cumplir ninguna, por cierto. (p. 89)

El pasado segmento desprende toda la esencia liberadora del humor, porque la imagen en que repara el relato subjetivo de este viejo y resentido general, toma la fuerza de repulsión y de atracción precisas que arroja tal evento, es decir, la conformación del Partido Único.

Había un “acuerdo secreto” entre los partidos que iban a unirse: consistía que cada cual llevaría a cabo su campaña como si nada hubiera pasado, hasta el 25 de julio, en que iba a declararse oficialmente fundado el Partido Único. Después de esto, Gregorio Meléndez retiraría su candidatura y ser conformaría con ser Ministro de Hacienda en el gabinete de Juan Valdivia. Esto como he dicho es el “acuerdo secreto”. (p. 93)

La imagen transmite el gran silencio que se forma a través de ese impulso oscuro y vago de la revolución de estos desventurados personajes, suaviza la serie de contradicciones que se manifiestan como el esfuerzo ciego que bajo el alumbramiento de la *ironía* acusa un conocimiento general del caso. Así, la especulación activa una sensibilidad distinta en el lector, por el único deseo de abarcar todo, preguntarse cosa como ¿en qué fallaron realmente Arroyo, Trenza, el Camaleón y Juan Valdivia?, o, ¿hasta qué punto pudieron haber tenido éxito? El mensaje traza por la autodefensa de Arroyo, una lluvia de paradojas sobre esta agrupación bélica como la insistencia negativa del legado que sus experiencias y valores unidimensionales albergan. El destino juega siempre en su contra, y, al hacerlo, inventa un nuevo mito, por las piezas sueltas que hace encajar el discurso irónico:

Y todos fuimos, consumando así una de las <<metidas de pata>> más notables en la historia Política de México. (p. 94)

Acorde a esto, el tiempo de la novela pasa de un plano *carnavalesco* a un plano de clausura, en el que se desboca el sinsentido y es convertida la nostálgica rememoración de Lupe Arroyo como la perfecta idealización del Jorge Ibarguengoitia ficticio que se dice escritor mexicano, “aunque la alusión pudiera descubrirse y comprobarse, ello no contribuiría esencialmente a la comprensión artística e ideológica de la imagen, que tiene siempre una dimensión más amplia y profunda, ligada a la tradición, dotada de una lógica artística propia, independiente de las alusiones”.<sup>31</sup> Más adelante, cuando el ofendido héroe hace una perspicaz observación en algún lugar donde nadie lo vea (entre los bultos del correo), da cuenta de la condición de rebajamiento que han de sufrir todas sus iniciativas a partir de ese preciso momento. La verdad que revive la historia personal del personaje principal de *Los relámpagos de agosto*, no puede escapar jamás de la irrisión que cada suceso anuncia, pues el personaje se pierde en la espiral de un tiempo radical que se descompone nuevamente por las injustas recriminaciones que sus compañeros le hacen en este episodio. En este sentido, el autor guanajuatense esclarece el significado *completamente equivocado* del desplegado que lee Arroyo en el vagón y que indica de esta manera sus pesares:

Ese día nuestras fotos en los periódicos y una noticia *completamente equivocada*, que decía: “CONFABULACIÓN DE GENERALES. LOS GENERALES (aquí decían nuestros nombres) SE LEVANTARON EN ARMAS Y FUERON APRESADOS EN CUERNAVACA POR FUERZAS FEDERALES EN TODA LA REPÚBLICA REINA LA PAZ Y LA TRANQUILIDAD”, y así seguía por dar planos enteros, diciendo que todo estaba muy tranquilo y que nosotros éramos unos sinvergüenzas.

Mientras leía esta noticia cómodamente instalado entre los bultos del correo, fui comprendiendo que nuestra oportuna huida había frustrado uno de los planes más diabólicos que se hayan forjado en la ya de por sí bastante turbia política mexicana. (p. 102)

La combinación de signos reales que ubican grandiosos implementos (el desplegado del periódico), con otros tantos ordinarios (estar instalado entre los bultos del correo), busca satisfacer una *autenticación* del sentido que esa imagen irónica revive, marcan el juicio dual de las circunstancias referidas tras la vergüenza pasada en la casa del candidato Valdivia y lo sucedido tras su oportuna escapatoria. “En *Los relámpagos de agosto* el estilo y los objetivos del guanajuatense son casi subversivos en su capacidad de parodiar; los pobres diablos no son burócratas o pequeños intelectuales burgueses, cómo lo serán en sus cuentos de *La Ley de Herodes*, sino los militares revolucionarios

---

<sup>31</sup> Bajtin, Mijail, *op. cit.*, pág. 105

del norte que tras el triunfo del carrancismo, se instalaron como la clase gobernante, los héroes oficiales. Una clase formada por rancheros, pastores, peones, exhacendados educados por la ley del triunfo del más fuerte, sólo contenidos por sus conejeros ilustrados, los <<catrines>> ciudadanos que sabían leer y escribir, que habían huido de la preparatoria o del bufete jurídico al inicio de la contienda y ahora eran los cerebros del poder”.<sup>32</sup>

Las máscaras y el inflamado simbolismo que las figuras revolucionarias extienden en el texto, dividen su sentido inicial (la ambición por el poder) a partir del capítulo XI hasta el final de la obra rumbo a una previsible derrota, en tanto, las imágenes tradicionales que abordan la voluntad heroica sufren una interpretación distinta por la estética ibargüengoitiana (en la resistencia infortunada contra Vidal Sánchez). La batalla de Cuévano irrumpe como una demarcación paródica absoluta, pues impone una atracción hiriente en los celebres estragos del bombardeo de Trenza sobre las fuerzas reivindicadoras. Con esto, Ibarguengoitia atiza con una ráfaga de potencial consternación, el reclamo de José Guadalupe Arroyo, quien da el justo y apropiado juicio de esa etapa que ha sido ridiculizada por el artista, como puede delatar la siguiente parte de la narración:

-¡Lupe, hemos ganado una gran victoria!

-“Hemos” son mucha gente- le dije y entonces le reclame la mala organización de la batalla, porque él en resumidas cuentas, no hizo más que bombardearme. Ni siquiera entró en contacto con el enemigo y si a éste no se le ocurre retirarse de *motu proprio* la batalla no habría sido ni la mitad de lo gloriosa que fue.

Pero él no estaba para hacer caso de “pequeños accidentes”, como él llamaba a la falta de coordinación.

-Si mal organizados como estamos, les ganamos, ¡qué no será cuando nos organicemos bien!-. (p. 115)

Posteriormente, en el episodio culminante de la novela (cap. XVI), encontramos con claridad el sentido equívoco de todo el relato por las contingencias derivadas de la aventura del “Zirahuén”, ya que el autor establece varios niveles de humorismo que transforman lo embarazoso de este episodio, hacia un estado de simpleza tal que la alusión histórica es resuelta con gran acierto por su paradójica consumación libresca. El presente episodio ilumina los efectos cómicos que sujetan la modelación irónica por una satisfactoria identificación con el pasado, al neutralizar el determinismo positivo de la Gran Historia con la atmósfera estética dominada por el conflicto y la desazón. El

---

<sup>32</sup> Castañeda Iturbide, *op. cit.*, pág. 50

humor es didáctico, es un código que prescribe una sed incesante, a la vez, concibe una fuente inagotable de particularidades y de personajes que distienden todo lo burlesco de nuestra humanidad en pasajes como este:

Yo ya estaba por proponer que nos fuéramos con la música a otra parte, cuando a Benítez se le ocurrió otra de sus ideas geniales.

Consistía en cargar un carro de ferrocarril con dinamita, arrastrarlo en una locomotora hasta las alturas que estaban en el kilómetro 8 y soltarlo desde allí. La vía estaba en un declive que terminaba en la estación a Pacotas y calculábamos que el vehículo llegaría con suficiente ímpetu, para meterse en la casa del Jefe de la Estación y volar en pedazos al coronel Medina y a todos sus efectivos sin causar ningún estropicio en las propiedades norteamericanas. (p. 119)

Esta explicación retrospectiva conduce nuestra lectura por una lógica en que la imagen del “Zirahuén” se aleja sugerentemente de su visibilidad chistosa hacia la tragedia del bando golpista, simultáneamente, hace que esta versión parezca razonable y se vuelva transparente la inutilidad que resulta la operación cometida por Arroyo y sus hombres. La adversidad encontrada por las fuerzas reivindicadoras en su aventura con el “Zirahuén”, definen con anticipación, la irreversibilidad que su derrota tiene. Los recursos anecdóticos que manipula Ibarguengoitia, dan al préstamo anecdótico, una tonalidad descriptiva que capta espléndidamente la ingenuidad del bando militar que se asocia al general Arroyo. El ritmo de la narración accede y detalla la caída libre del grupo insurrecto en esta escena en que el mencionado vagón se queda varado en medio de la vía, al mismo tiempo que su ambición se congela y se va para nunca regresar.

En el kilómetro 4 ½, efectivamente estaba el “Zirahuén”. Nunca he podido explicarme por qué se detuvo allí, porque la vía seguía cuesta abajo, y no había obstáculos, ni nada. (p. 121)

Las aventuras dan un cariz mitificado al héroe, son el receptáculo de su honor y de su honra, un solo hecho digno que contar vale más que una vida entera de intrascendencia, esta es la idea a la que el protagonista se aferra con vehemencia. El individuo se abstrae de la realidad por sus memorias y dulcifica los recuerdos más aberrantes que gobernaron su inestabilidad emocional. La expansión descriptiva que enfoca la desesperación de los actantes, aumenta por el juicio cáustico que se hace de sus acciones individuales. Luego de esta irrisoria escena, surge la figura de Juan Valdivia como el idóneo chivo expiatorio, con el que la narración ajusta una estimulación humorística del caso, como observamos a continuación.

Lo que nos contó Juan Valdivia, *es posiblemente uno de los episodios más vergonzosos del Ejército Mexicano*.

Esto es que, en los días que transcurrieron después de nuestra partida de Cuévano, Valdivia dedicó su tiempo a fortificar los alrededores de la población, como habíamos quedado. Las noticias que se recibían de los cuerpos expedicionarios eran inconclusas, porque ni Augusto Corona, el Camaleón, encontraba a Artajo, ni nosotros tomábamos Pacotas, y, en cambio, se sabía a ciencia cierta que la columna de Macedonio Gálvez ya se había ido de Irapuato para atacar a las fuerzas reinvidicadoras.

Todo esto decía Juan Valdivia, había contribuido a reducir una situación tensa entre la tropa: empezaron las deserciones. *Ahora bien, según mi experiencia, las deserciones nunca empiezan porque las noticias sena inconclusas y el peligro inminente si estas circunstancias no son acompañadas del convencimiento intuitivo o demostrado de que el ejército en cuestión está en manos de un incompetente. El hecho de que Juan Valdivia era un incompetente, está más que demostrado y lo extraño no es que la tropa haya descubierto su incompetencia durante esos días, sino que nosotros no lo hubiéramos hecho cuando lo nombramos Comandante en Jefe del Ejército de Oriente.* (p. 125)

El fatal destino hace añicos el escudo alentador que la Revolución iniciada por las fuerzas armadas de Arroyo y compañía se habían formado tras el triunfo de Cuévano, pues después de la batalla transcurrida en el estado de Vieyra se concierta un chasco garrafal en todas y cada una de las siguientes peloterías en las que toma parte nuestro simpático narrador, ubicándolo infaliblemente en un tiempo paralizado, un tiempo de *no acción*. La frase lapidaria con que cerramos este razonamiento queda dicha unas cuantas páginas adelante por el compañero de armas de nuestro protagonista, Anastasio Rodríguez, quien dice algo tan drástico como cierto: “este Juan Valdivia está haciendo puras tonterías”, que sería traducido, con palabras más soeces como “este Juan Valdivia está haciendo puras pendejadas”, que es quizás el sentido real que la carga emotiva que los últimos capítulos resaltan.

“El humorista *se sale de sí mismo*. Se hace una reflexión de honda trascendencia. Experimento placer al escaparme de mí, al sentir en mí *lo otro*, y viceversa, al sentirme yo el otro, al experimentar la conciencia de que soy *en mí* y en *los demás* al mismo tiempo, simultáneamente. Soy, pues, auténticamente, completamente, y cuanto más intensamente lo logro más totalmente seré también. Suelo vivir metido en mí, apasionado con mi propio y exclusivo <<ego>>, en la limitada dimensión de mi *yo*. Al salir, y sin dejar de ser yo, es como si viviera en otros mundos, en el mundo-persona o en el mundo-cosa del que, como artista, hago brotar el humorismo: *humorizo*. Se expande el horizonte visual y mi sensibilidad capta sensaciones inéditas, y cuantos más

allá sea capaz de experimentar más madurez adquiero; por eso el humorista no se reafirma hasta que tiene madurez mental y emocional”.<sup>33</sup> Ante esto, resulta interesante oponer esta imagen de Juan Valdivia a la que se nos presenta al principio de la novela, en el capítulo II, cuando todos los rivales de Vidal Sánchez brindaban a su salud y lo proponían como el indiscutible presidente en una cálida reunión en la casa de González, durante el sepelio del patriarca muerto. La imagen contrahecha de Valdivia va sumando características bufonescas hacia el final de la novela y esto afectara directamente en la toma de decisiones del grupo gonzalista / valdivista hasta la culminación de sus aventuras reivindicadoras, como vemos en el singular calvario descrito en el siguiente fragmento.

¿Por qué instalamos a la brigada de caballería en la hacienda de Santa Ana? *No sabría decir. De todas las diferentes maneras de disponer de nuestro efectivo, ésta era evidentemente la más torpe.* Sin embargo, en esos días, no sólo propuse este dispositivo, sino que acepté el mando de la brigada. (p. 127)

El revolucionario Arroyo padece una muerte espiritual a partir del capítulo XVIII, cuando ve todo ya perdido. Con sus memorias, el personaje percibe su vida a través de un retrato finito, ya que promulga un exaltado valor de la sensibilidad de un ser que quisiera sentirse ajeno a esas ridículas incidentes, a las grietas formadas por la desilusión de su derrota. El repertorio imaginativo de *Los relámpagos de agosto* da una idea amplificadora del fracaso egotista en cada palabra que se desprende de las memorias del general Arroyo.

Es cierto que me retiré con bastante prisa a Santa Ana, es cierto que tuvimos más de cien bajas entre muertos, heridos, prisioneros y desertores, es cierto también que esa noche tuvimos que abandonar Santa Ana, pero no fue una gran derrota. *Sobre todo, no fue culpa mía.* (128)

El protagonista tiene un destino determinado, por consiguiente, evade la condición arquetípica de cualquier héroe, *no fue su culpa* fracasar parece decir a cada instante. La coraza del héroe de las mil máscaras es arrancada tras su aventura fingida, del paso honroso del que nos quiere dar cuenta desde su salida del restaurante “El Paraíso Terrenal” está determinado por el fracaso, como nos deja ver a lo largo de sus peripecias y su descenso a un espacio infernal, un espacio cerrado (Ciudad Gutiérrez, un pueblo rabón, donde da comienzo el sitio, huida y rendición de Lupe Arroyo)

---

<sup>33</sup> Díaz-Plaja, *op. cit.*, pág. 58-59

“Imaginar espacios cerrados, ya lo hemos visto, no es empeño difícil. La realidad proporciona modelos y nuestra vida ejemplos. Más arduo, aunque no imposible, será ensanchar ese cierre hasta el infinito, configurando a la vez un espacio clausurado e inmenso. La clausura sugiere la idea de un orden mientras la inmensidad incita en buscar en viajes y aventuras la libertad en que aquél se disuelve”.<sup>34</sup> La posición del protagonista cambia desde la desventura proveniente al querer tomar la ciudad de Pacotas con el ardid del “Zirahuén”, para luego renunciar a este objetivo e irse a resguardar a un espacio que va a tender el finito cumplimiento de su fracaso, *como de costumbre*:

A mi me tocó lo peor, *como de costumbre*. La retirada iba a comenzar a las ocho de la noche. Primero saldrían el tren blindado, con la artillería, al mando de Benítez; después, otros dos, con infantería, al mando del Camaleón y Trenza, respectivamente. Anastasio y yo, con la caballería, teníamos la misión de aguantar lo más posible y después retirarnos... *a discreción, es decir, como Dios nos diera a entender*. (p. 133)

Los fiascos recurrentes que la pérfida Fortuna adjudica a las aventuras de nuestro héroe, sugieren el estancamiento abrumador que éste vive del capítulo XVIII al XX. Mientras la Revolución gonzalista /valdivista se desarrolla en varios lugares (Vieyra, Apapátaro, Cuévano, las inmediaciones de Pacotas, y finalmente, Ciudad Gutiérrez,) pasa a naufragar rotundamente con la derrota y rendición de Arroyo ante las fuerzas del Chato Rodríguez al principio del capítulo XX “Más allá de las reservas y los elogios, los juicios y los prejuicios, los matices y las variaciones, *Los relámpagos de agosto* ofrece una riqueza aún no agotada y una actualidad sorprendente. El humor es risa y carcajada, sarcasmo y burla, pero también crítica y cuestionamiento, duda y desengaño”,<sup>35</sup> nos dice Gustavo Santillán en el artículo La crítica literaria en torno a *Los relámpagos de agosto* (1964-2000) para completar mi idea, en la edición crítica a *Los relámpagos de agosto*. El pasaje arriba referido asevera en todo momento, un hábil manejo antitético del tema reflexivo; los infortunios de los personajes de *Los relámpagos de agosto* vulneran el renombre de la Gran Historia y la ecuación irónica decapita los bustos ígneos y dogmáticos de la Gran Revolución en segmentos autónomos, al condensar un inflamado ambiente de mentiras que se vuelven institucionales y que cierran las tenazas de esa lógica topoderosa de la ironía con estas líneas:

---

<sup>34</sup> Gullón, Ricardo, Espacios nucleares, apud, Agnes y Germán Gullón en *Teoría de la novela*, pág. 251

<sup>35</sup> Santillán, Gustavo, La crítica literaria en torno a *Los relámpagos de agosto*, op. cit. , pág. 260

Si nuestro destino es acabar en los Estados Unidos dije yo –más vale entrar en ellos por nuestro propio pie y no pasar la vergüenza de que nos acusen de alta traición y todo eso. –Más me hubiera valido callarme la boca, porque en esa junta nunca logramos ponernos de acuerdo. Anastasio y Horacio Flores terminaron por irse a buscar a quién se le rendían. Trenza, el Camaleón y yo echamos suertes para ver quién se quedaba defendiendo el Cañón, mientras los demás se iban a Chavira, por dónde pensábamos cruzar al lado americano. *Yo perdí.*

*Al amanecer, cuando ya se iban, mis compañeros se despidieron de mí como de un gran héroe, porque ya me daban por muerto.* (p. 135)

La imagen del general Arroyo es siempre una *pura figuración* sarcástica del saber revolucionario que tiene el autor sobre aquel México de las primeras décadas del siglo XX; una época que siempre aparece bajo una sospechosa e incluso negativa complejidad, algo que nos produce un placer infinito por la agridulce síntesis que el humorista nos comunica en su novela, así podemos hacer coincidir este juicio con las palabras que la propuesta de Juan Villoro explica en su artículo El diablo en el espejo que dicen así: “Para el escritor guanajuatense, los héroes no se forjan en el cumplimiento del deber sino en los avatares de su muy humana condición”.<sup>36</sup> El personaje esperpéntico que aviva la imagen del general José Guadalupe Arroyo, reconstruye un sentido negativo en toda su encarnación libresca, pues crea un prototipo claro de la torpeza militar de cualquier facción revolucionaria de ese entonces y encadena una consecuencia lógica de esa mimesis de la realidad. Tomemos un ejemplo para clarificar esta opinión al final de la novela, cuando el *porvenir nebuloso con sus fantasmas apocalípticos* le dicta la siguiente acusación a nuestro campechano héroe.

Me acusaron de todo: de traidor a la Patria, de violador de la Constitución, de abuso de confianza, de facultades y de poderes, de homicida, de perjurio, de fraude, de pervertidor de menores, de contrabandista, de tratante de blancas y hasta de fanático catolizante y cristero. (p. 137)

El efecto simbólico de las memorias del general de división, José Guadalupe Arroyo, establecen un criterio seductor por el poder desmitificador que la ironía suscita por su imagen plástica. Su triste y cándida semblanza proporciona una conclusión laudatoria de esa percepción egotista. Al final de la novela, cuando se reúne la asamblea que lo va a condenar al fusilamiento por todos los cargos arriba referidos, aparece la imagen nítida de dos fantasmas apocalípticos en la trama de *Los relámpagos de agosto*: el Gordo Artajo y Macedonio Gálvez. El primero, el Gordo Artajo, se convierte y actúa

---

<sup>36</sup> Villoro, Juan, El diablo en el espejo, XXIII

como un personaje-comodín de trascendental importancia, ya que es él, quien había alineado su participación al complot golpista, desaparece misteriosamente desde el fatídico 23 de julio de 1929, cuando se aplica el plan de contraataque de la Fuerza Reinvidicadora en defensa del perverso Vidal Sánchez, “el grandísimo tal por cual, del Gordo Artajo” nunca se deja ver dentro de ese escenario caótico que sus compañeros de armas tienen que afrontar a partir del capítulo XV, mientras él se queda muy tranquilo en su tierra natal, Culiacán, con sus siete mil hombres y sus cuatro regimientos de artillería que significaban la victoria y la posible salvación del bando golpista. Este mismo personaje es quien, como cuenta nuestro protagonista en el prólogo de la novela, descalifica a Arroyo varias veces como un torpe y perentorio militar dentro de sus Memorias; “ese grandísimo hijo de la chingada que nos traiciono”, que es lo que posiblemente pensaría Arroyo al leer el periódico como su último deseo antes de ser pasado por las armas, tras la suma de todos los peripecias vividos en su vida.

La novela crea un vínculo, una complicidad inalterable con el sentir del personaje y sus desgracias. No obstante, aquí mismo (cap. XX) aparece el segundo fantasma apocalíptico de la novela: Macedonio Gálvez, aquel hombre que al principio de la novela le robara su pistola favorita, y a quien le guardara un insondable rencor a partir del penoso episodio del robo, es el mismo personaje a quien le es conferido el importante cargo de cuidar y castigar al insurrecto Arroyo. Enseguida vemos que Macedonio salva a José Guadalupe Arroyo como un agradecimiento cuando él estaba tan mal, recordando que Arroyo lo había invitado a comer y regalado su pistola de cache de nácar. El final feliz de *Los relámpagos de agosto* proclama en la cadena de favores y la retribución de los mismos, una sensación de reconocimiento de esa realidad por la ironía, algo que no se desgasta sino se convierte en la pintura ideal de un personaje *ad hoc* a las circunstancias planeadas por el novelista en la accidentada proyección de *Los relámpagos de agosto*.

#### 4) *Maten al león*, sentido y fragmentación de la experiencia emotiva

##### 4.1.5 Belaunzarán, un caso de originalidad de la figura dictatorial

Cuando es publicada la novela de Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león* (1969), su salida se da mucho antes que la de algunas de las novelas de mayor renombre en la literatura hispanoamericana, como son *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez, *Yo, el Supremo*, de Augusto Roa Bastos, o, *El recurso del método*, de Alejo Carpentier; por eso mismo, se le ha concedido a través de los años, un escalón debajo de estas lumbreras de la literatura universal sin la justa apreciación de la grandeza que su obra puede acoger. La novela *Maten al león* asegura una distinción desmitificadora que pocos narradores han podido alcanzar, con tal viveza que la figura dictatorial nos tiende la mano y origina una simpatía inmediata por él. Ahora bien, en este caso particular, el autor guanajuatense parte de la conjetura estética que habían forjado sus obras anteriores, como son el binomio antihistórico de la posrevolución, *El atentado* y *Los relámpagos de agosto*, y lo transporta hacia un escenario nuevo: Arepa, una isla imaginaria que le sirve para descubrir aspectos desconocidos de ese episodio de la Gran Historia nacional dentro de una idealización externa a lo que proponían sus textos anteriores.

Por lo mismo, la postura que toma este texto, es, ante todo, crear algo totalmente distinto y situarlo en un plano imaginario autosuficiente. “El mito es un pasado que también es futuro. Pues la región temporal donde acaecen los mitos no es el ayer irreparable y finito de todo acto humano, sino un pasado cargado de posibilidades, susceptible de actualizarse. El mito transcurre en un tiempo arquetípico”.<sup>1</sup> El artista logra encarnar nuevamente con gran sutileza, una maravillosa leyenda en esa constante búsqueda de la *desmitificación* por el binomio estético humor / ironía, al contar un instante único de nuestra historia, como es el asesinato del último caudillo de la Gran Revolución, el sonorese Álvaro Obregón, trasladándolo hacia un escenario alterno en este universo ficticio que resulta ser la isla de Arepa.

La novela es, en esencia, la historia de un personaje problemático: un *dictador*. Esta metamorfosis literaria que sufre el paradigmático héroe de nuestra revolución

---

<sup>1</sup> Paz, Octavio, *El arco y la lira*, pág. 63

hacia esta nueva realidad, muestra que la invención que resultó de la *individualización* de este Obregón/ Belaunzarán, continúa su ascensión irresistible al espacio de la leyenda desolemnizadora. De esta manera, el autor nos introduce dentro de la más intensa e interesante autocreación mítica que haya logrado, situando al personaje en un espacio y un tiempo estáticos: Arepa, 1926.

Antes de seguir adelante es conveniente recordar que la figuración analógica del Mariscal de campo, Manuel Belaunzarán con el general Obregón, responde a una asimilación necesaria entre el personaje histórico y el ficticio, el caudillo y el dictador. La complejidad del tema es expandido con un ritmo vertiginoso por el relato en tercera persona, ya que este narrador que todo lo ve, es quien nos da una panorámica completa al recrear ese paisaje ficticio de Arepa, con todas sus condiciones socio-afectivas bien determinadas en el dibujo estructural de la novela.<sup>2</sup> Ibargüengoitia enaltece una singular historia nacionalista que queda aislada a sus creaciones anteriores, pero que parte del mismo motivo (el asesinato de Obregón), y que el *humor* vence de nueva cuenta, el miedo hacia un pensamiento simbólico de lo real.

El carácter *desmitificador* del relato esparce bajo este sentido reflexivo, un efecto que reagrupa un profundo disenter irónico a través de las imágenes que este caprichoso y enigmático personaje llamado Belaunzarán garantiza en cualquier posible situación. Una primera aproximación hacia esta reflexión está sobrepuesta por el encadenamiento de las imágenes narrativas que acompañan este texto autónomo y nos hacen saltar hacia esa otra realidad posible que el artista hace conocer con la ocurrencia del fenómeno irónico. Tratare de señalar algunos aspectos de la consagración de ese preciso instante que es la reelección de Belaunzarán, que anuncian una obsesión implacable en la mente del escritor por ese episodio dramático y condenable de nuestra historia, como vemos en las primeras líneas en el breve prologo de *Maten al león* que dicen así:

En la actualidad (1926), Arepa es una República Constitucional. Su Presidente, el Mariscal de Campo don Manuel Belaunzarán, el Héroe Niño de las Guerras de Independencia, y último sobreviviente renombrado de los mismos, llega al término feliz de su cuarto periodo en el poder, máximo que le permite la ley. (p. 7)

---

<sup>2</sup> Es importante señalar que el significado de la reelección simboliza ante todo, la *clausura*, el detenimiento del tiempo, por tanto, genera la desconfianza como un común denominador en la credibilidad que salvaguardan las instituciones y los precedentes antihéroes que aparecen en sus ya mencionadas obras, *El atentado* y *Los relámpagos de agosto*.

La motivación del escritor es favorecida por la transmisión de una imagen única de este personaje, para representarlo esta vez, dentro de un mundo en conflicto que se subordina bajo la influencia de este atractivo personaje. El placer que por tal objetivo surge, forja un equilibrio entre el panorama ficticio y los detalles cómicos que se reúnen en la serie de hechos incongruentes al correlato histórico. Lo *simbólico* reside en la trascendencia que este particular protagonista tiene y sugiere en la búsqueda de una transmisión irónica por esos pequeños mensajes al principio del texto que le dan una lógica al hilo conductor de la novela con esta oración *llega al término feliz de su cuarto periodo en el poder, máximo que le permite la ley*.

La imagen de Belaunzarán hace cercano lo lejano, adecua al personaje en una fuga del arquetipo original y lo pone en libertad para crear un nuevo ídolo. “Una imagen no extrae su poder de sí misma, sino de la comunidad de la que es o fue símbolo, y que, a través de ella, habla o entiende el eco de su pasado”.<sup>3</sup> La complejidad de este personaje organiza y encarna el juicio subjetivo de Ibarguengoitia, quien reconstruye una realidad veraz, sofisticando la postura del personaje con su usual perspicacia, para producir una inminencia estética que parece estar siempre decepcionada de las limitaciones e imperfecciones que tiene todo ser ordinario. La raíz del fenómeno irónico en *Maten al león*, forma y festeja por medio de este ser grotesco que es el dictador, toda la contradictoria estructura del universo arepano.

La imagen que tenemos del patriarca idealizado hace brotar una simpatía inconmensurable por éste. El dominio del tiempo y el espacio, serán desplazados por la preeminencia que este actante tenga sobre los otros personajes de la novela y definirá un particular carácter de toda lo sucedido en los confines de la isla imaginaria de Arepa, por una muy bien matizada tensión que rodea los vórtices del imaginario instaurado por el escritor. “Representar es hacer presente lo ausente. Por lo tanto, no es simplemente evocar sino reemplazar. Como si la imagen estuviera ahí para cubrir una carencia, aliviar una pena”.<sup>4</sup> La imagen de Belaunzarán moldea una silueta decrepita de todo lo que él representa y da inicio a una enumeración exacta de la comprensión de lo que este mundo ficticio es en su estado de plena descomposición, como observamos en esta puntual descripción:

---

<sup>3</sup> Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen*, pág. 214

<sup>4</sup> *Ibidem*, pág. 34

El Mariscal Belaunzarán, Presidente de la República, Héroe Niño y guapo que fue, pero aventajado por los años, las preocupaciones del estadista, las mujeres y los litros de coñac Martell consumidos en veinte años de poder. (p. 11)

Consecuentemente, la *suplantación* que la imagen del caudillo Obregón tiene por la figuración del dictador Belaunzarán, brinda una idea persuasiva y totalitaria de ese entorno imaginado que inventa Ibarguengoitia, sobre el que pesan las desigualdades cotidianas de cualquier gestión dictatorial y en el que surge un núcleo social bien delineado, el grupo de los moderados, que pretende conservar la estabilidad oligárquica que ha predominado hasta ese entonces en el país. Ante esta situación, es visible una marcada lucha social entre este grupo con el dueño efectivo de la isla de Arepa. Dentro de ese entorno conflictivo, surge la trayectoria de un mariscal de campo que es un tirano, cierto, pero también es, o afirma ser, un progresista, ya que lucha, en mayor o menor medida, por los intereses de la pobre y automatizada plebe de Arepa en contra de los ricos arepanos que atentan la riqueza del país, algo que incluso, da forma a una imagen omnipotente de su persona frente al pueblo vulnerable y persuasivo, como observamos cuando al final del segundo capítulo, el mariscal va a la gallera de San Pablito, en compañía de Cardona, uno de sus subordinados y pasa lo siguiente:

Un público espeso llena la gallera. El sudor rancio de doscientos hombres y su aliento alcohólico se confunde con el humo de los cigarros puros que se están fumando. Los rostros son de todos colores; desde el negro azabache de los negros y el verde hepático de los indios guarupas hasta el rojo bermellón de los gallegos. El griterío es ensordecedor.

Los gallos se pican, brincan, aletean, sangran. Alrededor de ellos, tras la palestra, moviéndose en círculos nerviosos, absortos en la pelea, caminan Belaunzarán, con el cuello de celuloide abierto y empapado el rostro encendido, y un gallero pobre, descalzo, remendado, con sombrero de palma.

El gallo de Belaunzarán degüella al otro, que se convierte en un chorro de sangre y un montón de plumas. El griterío aumenta.

Belaunzarán va hasta el lugar en donde está su gallo, lo levanta del suelo como si fuera de porcelana, lo aprieta contra su pecho, lo mira con orgullo tierno, le quita la navaja con gran destreza, lo mete en una jaula. Satisfecho, saca un pañuelo de lino blanco y se seca la frente sudorosa y la nuca. Varios corredores de apuestas entran en el ruedo y la entregan sus ganancias. Un ayudante, facineroso y uniformado, se lleva la jaula, Belaunzarán, dinero en mano, se acerca al gallero, que está recogiendo el pescuezo de su animal predilecto y le entrega unos billetes; el gallero los recibe quitándose el sombrero de palma.

Al ver el gesto magnánimo, la turba aguardentosa, llena de sentimentalismo ramplón, con lágrimas en los ojos, grita:

-¡Viva el Mariscal Belaunzarán!

Y Belaunzarán sale del ruedo en triunfo, como después de sus mejores batallas, y llega hasta donde lo espera Cardona, quien, agrio, lo ayuda a ponerse el saco. (p. 20)

La potente y radical *figuración* del protagonista de *Maten al león*, es humanizada, con ello, ejercita un proceso dinámico de transmisión simbólica en el que la figura mítica y el pueblo encuentran una relación de fraternal camarería en la descripción integral de lo representado en el pasaje anterior y en toda la narración en sí. “La imagen proyectada obedece a una lógica de *totalización*, la imagen difundida a una lógica de *fragmentación*”.<sup>5</sup> En efecto, Belaunzarán regulariza una imagen totalitaria del *yo* en ese mundo que gobierna y posee como una extensión de su carácter; él se consolida siempre como el perfecto símil que espera esa plebe estruendosa y embrutecida que lo sigue a todas partes por una intacta idolatría, así la narración crea un *deseo* de reírnos de esa realidad polarizada que murmura un emotivo efecto como ocurre cuando se oye unas cuantas páginas más adelante, ese lastimero cántico de los pobres que dice “Belaunzarán / no te noj vayas /Belaunzarán /ay, no no no /no te noj vayas / Belaunzarán”.

Esa doble dimensión que pesa sobre el ámbito carnavalesco en que se lleva a cabo la virtual reelección de Belaunzarán, promueve un efecto ineludible al momento de pedirle el pueblo a su ídolo la inevitable reelección que éste ya tenía prevista, y que después haga descollar la lectura un sentido común a las descripciones totalitarias a las que imprime el fino humor de Ibarguengoitia, un simbólico transplante, como observamos en todas aquellas escenas en que aparece Belaunzarán frente a la colectividad vulgar e impresionable de Arepa, como ocurre en este otro fragmento del capítulo III.

Los campesinos, los pescadores, los cargadores, los vendedores de fritangas, y los pordioseros, llegan a Palacio, con gran griterío y bailando la conga, y piden, cantando, que Belaunzarán acepté, por quinta vez, *y en contra de lo previsto en la Constitución, la candidatura a la presidencia*. (p. 21)

Todo esto nos lleva naturalmente a ciertas aproximaciones: la reflexión irónica del narrador en tercera persona ratifica un cambio en la disposición fatal de los hechos cuando el objetivo que persigue Belaunzarán (la reelección y la presidencia vitalicia), es postergado con la llegada del Ingeniero Cussirat después de quince años de haberse exiliado por *motu proprio*. La reacción objetiva del artista presenta rasgos calificativos

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, pág. 268

muy claros en la descripción de los protagonistas de *Maten al león*, por la redundancia y la repetición de los síntomas de animadversión de Cussirat hacia Belaunzarán, como observamos en este ejemplo, cuando don Carlitos los presenta en el Palacio de Gobierno (cap. VIII).

Belaunzarán está parado al final de la escalera, sonriente, agarrándose las solapas de un traje gris, impecable, que le da a su cuerpo el contorno de un torpedo [...] Belaunzarán estrecha la mano de Cussirat con la sencillez propia de los que están en el candelero. El otro le corresponde de la misma manera, *porque sabe que Belaunzarán usará charreteras, pero nació en un petate.* (p. 56)

La novela capta con una lucidez prodigiosa los signos irónicos que irrumpen en ese distanciamiento antagónico entre los principales personajes de la novela durante su primer enfrentamiento: Cussirat reconoce que debajo del disfraz de falsa cortesía de Belaunzarán, se encuentra la terrible grandeza del dictador, Belaunzarán por su lado, sólo lo ve como uno más de sus posibles subordinados que se agregue a su férrea voluntad. La ironía verbal alude a la chocante atracción que el exiliado siente, poniéndole desde este momento, un aura de rebeldía cuando piensa éste que *Belaunzarán usará charreteras, pero nació en un petate*, otorgándole enseguida la descalificación de toda esa fingida generosidad que su interlocutor ostenta. La ironía *semántica* localiza un soporte figurativo en ambos personajes por la *simulación* de un trato cordial, esto último es percibido como el objetivo principal en la concentrada burla que hace Ibarguengoitia de ambos personajes. Todas estas engañosas apariencias estiran por sí solas, la pragmaticidad irónica por una valoración, más o menos exacta, de la suposición verdadera de lo que estas figuras de poder de *Maten al león* van a especificar más adelante conforme avanza la acción narrativa

Por lo anterior, cabe decir que lo que concibe Ibarguengoitia, es, en primer lugar, ejecutar un análisis evaluativo de las situaciones que van a acontecer a partir del encuentro que tienen Belaunzarán y Cussirat, y, en segundo lugar, descubrir una bifurcación estratégica del campo de exploración en *Maten el león* de una realidad quebrantada por la llegada del rival positivo del dictador. La irrupción del supuesto redentor de Arepa (como aparenta y cree ser, Pepe Cussirat, durante casi toda la narración), surte efecto en la esencia organizativa entre lo ideal y lo imponderable del antagonismo que trae consigo el enfrentamiento con Belaunzarán, como vemos en el siguiente cuadro:

Cussirat y don Carlitos bajan por la escalera desierta. Don Carlitos, cargante, aguijonea a Cussirat:

-Dime que sí, Pepe. Dime que sí vas a decirle que sí.

Cussirat se detiene un momento en la escalera, mira, benévolo, a los ojos expectantes del otro, sonrío melancólico y dice:

-Voy a decirle que...

La distinción y la belleza de su rostro se quiebran por un momento, al meter la lengua entre labios y dientes y hacer el sonido de un pedo monumental; al tiempo que, con destreza que nadie hubiera sospechado, mueve ambos brazos y las manos en una seña soez. El ánimo de don Carlitos pasa del escándalo a la postración. Hunde el pecho, suelta los hombros, baja los ojos, las cejas se le van de lado, la boca se le entreabre. Cussirat recobra su compostura y sigue bajando la escalera [...] Belaunzarán que lo ha visto todo, los contempla apretando la mandíbula y alzando una ceja. Cuando se pierden de vista da media vuelta y echa a andar, meditabundo, cruzando las manos a la espalda, por el pasillo oscuro. Lo que comienza como un paseo filosófico, se convierte en una embestida feroz, cuando Belaunzarán se da cuenta cabal de la afrenta de que ha sido objeto. (p. 60)

El anterior fragmento acomoda, sutilmente, signos equívocos de la burla representada, como es el enlace simbólico de lo bajo inferior como es subrayar *un pedo monumental* y *una seña soez* con la planeación discursiva de esta escena. En todo caso, Ibarguengoitia consigue una estabilidad emocional de sus personajes, pues el antagonismo creciente entre Belaunzarán y Cussirat que supone una contraposición hipnótica en *Maten al león*, ya que ambos personajes soportan el tono burlón y el torrente de las acciones más importantes durante el entramado de la historia. El entretenimiento humorístico de esta escena conecta íntegramente un sentido que no sólo se pitorrea gratuitamente de la honorabilidad del mariscal de campo al comenzar *un paseo filosófico*, sino que formaliza un valor estético de ese chusco ¡prrrt!, que cierra la airada conversación de éste con Cardona en la siguiente escena.

“La comunicación tiene un horizonte sociológico y parte del trampolín de una psicología interindividual (entre un emisor y un receptor, en la experiencia princeps que constituye el acto de interlocución). La transmisión tiene un horizonte histórico, y su base de partida es una prestación técnica (por medio de la utilización de un soporte).”<sup>6</sup> La confrontación de estos dos personajes, organiza de forma permanente la inclinación trágico-cómica de la novela, puesto que resulta inevitable hablar de la enajenación que produce a Cussirat la silueta fabulosa de su enemigo, al advertir al día siguiente de su llegada a Puerto Alegre, lo sucedido en la conmemoración de la toma del Pedernal (cap. XI), como examinaremos inmediatamente:

---

<sup>6</sup> Debray, Régis, *Introducción a la mediología*, pág. 16

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

Muchos son los que siguen en la travesía, cada año, alguien se ahoga. La esperanza proverbial de los ricos de Arepa es “que el Gordo se ahogue nadando hacia el Pedernal”. Deseo que no se les ha cumplido los últimos 28 años que van transcurridos desde la Independencia. (pp. 67-68)

La fascinante construcción de este *mito* que llega a su cumplimiento cíclico de cada año, provee al lector de una amplia gama de entrecruces humorísticos que se combinan para advertir la imagen contradictoria del dictador, como son: 1° la filiación del héroe con los sectores sociales menos afortunados de la sociedad arepana, 2° el aborrecimiento de la esfera acaudalada de Arepa, y 3° el proceso degenerativo del mito que une la hazaña de Belaunzarán con la representación de la misma, dentro de un plano bidimensional, el heroico y el carnavalesco. El inventario de estas señales distintivas que volvieran un *mito* humano al protagonista, se hallan en el tiempo presente de la narración, en un estado de absoluto deterioro, pues es infalible suponer el ridículo que alcanza la sucesión de imágenes que esa aventura independentista efectuada treinta años antes despiertan en el lector. Para ilustrar mejor esta idea, vale mencionar la imagen irrisoria del mariscal de campo en el siguiente cuadro, cuando inicia la representación de la Gran Hazaña:

Por fin llega Belaunzarán, entre el griterío de la plebe, y el estruendo de las bandas de guerra. Se desviste, se mete al mar, dice su frase célebre y cruza, sin contratiempo, el canal, *a la cabeza de cientos de borrachos*. (p. 69)

A medida que avanza el relato, Ibarguengoitia sitúa a su personaje principal en una abundante sucesión de escenas que lo descalifican, no sólo como un cruel tirano, sino también como un ser bastante torpe. No obstante, aparece un ser todavía más torpe: el Ingeniero Cussirat, “el *señorito* que no sabía si ser vicealmirante o presidente”, como lo califica Belaunzarán, quien es incapaz de matar al dictador y fracasa en cada intento realizado como veremos en el siguiente punto. “Tal vez el verdadero estadio del espejo humano: contemplarse en un doble, *alter ego*, y en lo visible inmediato, ver también lo no visible. Y la nada en sí, <<ese no se qué que no tiene nombre en nuestra lengua>>. Traumatismo suficientemente angustioso para reclamar al momento una contramedida:

hacer una imagen del innombrable, un doble del muerto para mantenerlo con vida y, a la vez, ver ese no se qué en sí, no verse así mismo como casi nada”.<sup>7</sup> Es importante señalar el por qué Iburgüengoitia implanta un *doble* del dictador durante el argumento, pues éste soporta estratégicamente el discurso irónico y le da una mayor flexibilidad al relato, dado que el compromiso de *matar al león* Belaunzarán, recae en un pelele y vanidoso dandy venido a menos, un verdadero pusilánime o petimetre, como suele llamarlo el autor guanajuatense, que se iguala a su antagonista, ya que la transitoria coquetería del forastero es cotejada desde la actividad heroica que realiza, y, lo envuelve en la fatua reducción que arroja cada uno de sus intentos fallidos.

La dinámica evolutiva de la novela, manifiesta una experimentación *desmitificadora* por la simpatía o aversión que pueda generar en la mirada del lector estos dos personajes en especial. La imagen dual que nos entrega una evaluación cualitativa de este particular enfrentamiento entre David (Cussirat) y Goliat (Belaunzarán), nos conduce permanentemente a la caricaturización de ambos seres poéticos. Los valores de oposición que la narración maneja, sustentan la ruptura y la renovación que sólo el espíritu lúdico de la reflexión ibargüengoitiana absorbe a través de sus personajes. Por ello, contemplamos que en la ambientación hermética de esa pequeña y homogénea isla de Arepa surja una resistente dictadura militar que pretenda ser destruida por un cierto grupo con el que ha mantenido el dictador una viva animadversión tiempo atrás a la llegada de Cussirat, frente a ello, Iburgüengoitia modela el punto de vista “objetivo” que ese narrador en tercera persona nos da a conocer durante el análisis de cada detalle irónico que la singular transformación del paisaje tiene con la llegada de Cussirat a la isla.

La *desacralización* positiva del discurso de *Maten al león* admite la aparición de elementos escatológicos que redondeen la ridiculez de un modelo humano como el del mariscal Belaunzarán. La novela muda esta mirada sociologizante hacia un horizonte cómico de la conformación lacónica de este original espécimen que es el mariscal Manuel Belaunzarán dentro de la imagería ibargüengoitiana, ya que la caricaturización del personaje alcanza una gradación bien definida de lo grotesco y lo irrisorio de su encarnación, por la observación sutil que refiere la entremezcla de lo escatológico y lo funesto del capítulo XIII: *El día en que dinamitaron Palacio*, tras el

---

<sup>7</sup> Debray, Régis, *Vida y muerte e la imagen*, pág. 27

fallido intento de Cussirat al poner la bomba en el excusado inglés del Baño Presidencial, como vemos en este pasaje:

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

*Con las reacciones propias de un militar que ha pasado parte de su vida en campaña, Belaunzarán brinca, es presa del pánico, huye hacia su despacho, y de un clavado se mete debajo del escritorio.* (p.84)

En los capítulos subsecuentes, al reunir Belaunzarán a don Carlitos Berriozábal, Bartolomé González e Ignacio Barrientos, en su hacienda de la Chacota (cap. XV) para proponerles ocupar los puestos disponibles recientemente en la Cámara tras el fusilamiento de los tres acusados de la bomba que estallara en el WC presidencial, y que, por tanto, el Partido Moderado no tuviera representación alguna, el protagonista erradica de esta manera, la peligrosa competencia que éstos representaban con la *suplantación* de otros títeres más que sirvan a su causa. Es interesante observar como el uso de las mascararas desarrolla una disposición diferente a la trama de *Maten al león*, porque plasma una diferenciación figurativa entre los distintos personajes de la novela, es decir, cuando Belaunzarán es invitado a la casa de los Berriozábal, él asume un compromiso distinto al caracterizar su papel nuevo, el de ser uno más de los moderados, para así, consolidar su jerarquía como la figura dominante dentro del ámbito arepano, pues la esencia caricaturesca del dictador está sobrepuesta al convertirse en otros *vos*. “Manuel Belaunzarán y Rojas es un compuesto, un injerto fácilmente reconocible en la historia de Hispanoamérica: gobierna una isla del caribe como Trujillo, en su juventud fue un héroe como Porfirio Díaz, es un mulato como Batista, juega a los gallos como Santa Anna, muere de bruces sobre un plato como Obregón.”<sup>8</sup>

El desplazamiento estratégico que plantea la novela a partir de ese momento, será el de formar una visión unitaria del personaje caricaturesco por las absurdas actitudes que toma en su ambicioso plan, como vemos en los preparativos antes de la gran fiesta en su honor. El argumento paródico establece en la imagen hiperbolizada de

---

<sup>8</sup> Castañeda Iturbide, Jaime, *op. cit.* pp. 54-55

Belaunzarán, un suspicaz juego, en el que la anécdota sigue la celebración de un héroe considerablemente risible como éste, como demuestra este segmento del capítulo XIX:

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

-¡Mierda, no cierra!-exclama frustrado.

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

-Ponte el uniforme.

Belaunzarán se impacienta.

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

Sebastián y la mujer, dóciles, lo ayudan a quitarse los pantalones, la corbata, el cuello de palomita, la pechera, la camisa y el chaleco a prueba de balas. (p. 123)

El presupuesto cómico de la novela subraya de forma recurrente la decadencia que la *figuración* física del personaje tiene en sí (al no cerrar el chaleco del smoking debido a su gordura), al mismo tiempo, proyecta una objetividad plástica que la mirada irónica de Iburgüengoitia trasluce por el lenguaje literario que prescribe, en todo momento, una perdurable visión del personaje como un rollizo y torpe bribón. “Lo que el artista debe captar no es sino la naturaleza contradictoria de la realidad, ahora bien, con el genio suficiente para presentar esa contradicción como paradoja, es decir, no hurtando su esencial inexplicabilidad, sino haciendo de ella, por así decirlo, su tarjeta de presentación”.<sup>9</sup> Después de la fiesta en casa de los Berriozábal (cap. XX), la historia reemplaza sustancialmente su sentido inicial, cuando Belaunzarán escapa del atentado que le habían preparado la Junta conspiradora, para internarse en una nueva trampa, de la que logra escapar de nueva cuenta, mientras los facinerosos Cussirat, Paco Ridruejo y Matías Garatuza (cap. XIV), huyen *a salto de mata*.

Es en este mismo capítulo, donde el lector detecta un cambio en la sublimación violenta y dominante que tiene la cáustica figura de Belaunzarán, pues tras haber triunfado encima del accidentado atentado contra su vida, y quemar impunemente el Blériot de Cussirat, se encamina rumbo a la gallera de San Pablito y ahí *es vencido por*

---

<sup>9</sup> Ballart, Pére, *EIRONEIA, La figuración irónica en el discurso literario moderno*, pág. 71

*primera vez*, al salir muerto su animal en el primitivo espectáculo al que asiste. Con esto el personaje pierde, por un breve instante, su condición como el vencedor invicto de toda lucha militar, política o de cualquier otra índole, para luego ser revalidada esa *imagen mítica* con el clamor con que su fanático pueblo lo despiden, como vemos en este bello cuadro que sintetiza el depurado valor de la imagen del héroe:

En la pelea de gallos, Belaunzarán tiene mala suerte.

Cuando ve a su gallo muerto en el ruedo, y que los fajos de billetes se le escapan de las manos y van a pasar al otro extremo de la gallera, no puede más, y, con la cara roja, casi apoplética, se levanta de la barrera, entra al ruedo, coge el gallo muerto, y, de un mordisco en el pescuezo, le arranca la cabeza.

-¡Arriba Belaunzarán!- grita la plebe, al ver a su ídolo escupiendo el pescuezo y limpiándose la boca ensangrentada con el dorso de la mano. (p. 159)

Lo que determina el valor desmitificador de la novela está siendo particularizado al momento de localizar la derrota en la pulcra descripción de este fascinante personaje que es Manuel Belaunzarán. El autor modela, sin exagerar, la validez insólita de su personaje y su pueblo *al ver a su ídolo escupiendo el pescuezo y limpiándose la boca ensangrentada con el dorso de la mano*, con lo que, el soporte cómico de tal escena adapta la derrota del gallo de Belaunzarán dentro de un proceso de inversión metonímica, porque la estampa del personaje toma un absoluto control de la realidad ficticia que se ve afectada, ya no por la derrota del gallo sino por el descalabro de su orgullo ante la plebe y ante sí mismo.

La imagen del dictador manifiesta matices de *trascendencia* iterativa que economizan una euforia simbólica por medio de la ironía. Los motivos cómicos que determinan la manifestación de la figura patriarcal, dependen de la interrelación que éste tenga con respecto a la colectividad dominada de Arepa (utilizando distintos mecanismos de persuasión con respecto al bloque vulgar y la burguesa); por medio de las imágenes narrativas el autor sustenta esta idea, en el que el desenvolvimiento del héroe toma forma en esa realidad que circunda y de la que se apropia. El desdoblamiento de la figura de Belaunzarán, crea una gradual suspensión de éste en el tiempo y el espacio ficticios, puesto que la reconstrucción de ese ámbito salvaje y primitivo que contemplamos en la gallera de San Pablito, responde a una conveniencia simbólica del personaje y su entorno, es decir, “la espiral irónica no conduce a la restitución de una realidad literal por otra sugerida; pretende, muy por el contrario, llevar al lector a una dinámica que le impida incurrir en el dogma, en la atribución

absoluta de verdad a juicios que serán –como lo son todos- necesariamente parciales”.<sup>10</sup> La descripción que prosigue a lo sucedido, enuncia una secuencia representativa de lo que la reelección del candidato único hace funcionar en ese *tiempo detenido* de la novela. Los aspectos objetivos del fenómeno irónico crean una conformidad de lo “real”, ya que la *imagen irónica* manipula esa realidad ficticia, como una mediación efectiva de *las elecciones más tranquilas* como sintetizan el perfil discursivo hacia el final del texto.

En 1926, Arepa tuvo las elecciones más tranquilas de su historia. *Nadie votó y el vencedor fue el candidato único.* (p. 175)

Justamente son los signos cómicos los que representan un estrechamiento irónico con la realidad al referir la entrevista de Belaunzarán con un reportero extranjero que ha ensalzado anteriormente a un Benito Mussolini, o, en la toma de posesión de la Presidencia Vitalicia, un 28 de diciembre de 1926, día de los inocentes, con lo que el autor guanajuatense da constancia de la paradójica plasticidad que todo dictador puede suscitar en sí. “La imagen *es* la sombra, y sombra *es* el nombre común del doble”.<sup>11</sup> El modelo patriarcal que elabora Ibargüengoitia se adhiere vigorosamente a un nivel de autosuficiencia mítica, equilibrando así la proyección negativa que resplandece en esta hipotética representación de *Maten al león*, y hace surgir una forma aceptable en este proceso de inversión. Finalmente, el espectro figurativo de Belaunzarán, sostiene lo que el dibujo ideado por Ibargüengoitia en *El atentado* originó, pero transmutado en otra esfera codificadora del *humor*, ya que el personaje mantiene su calidad representativa en la sucesión ordenada de imágenes narrativas que anuncian la venía del sinnúmero de contradicciones y juegos del absurdo que el Gran Observador de la pequeña y la Gran historia, que es Jorge Ibargüengoitia, nos deja mirar con gozo y detenimiento.

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, pág. 249

<sup>11</sup> Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen*, pág. 21

#### **4.1.6 El complot fallido: la “fiesta” y la duración del caos. El equilibrio entre el detalle funesto y lo cómico de las pericias del plan conspirador.**

La línea de visión del lector cambia cuando la novela entabla, de un modo sensacionalista, la significación que compone el hallazgo de Nicolás Botumele, un pescador negro, patrón de cayuco, quien encuentra junto con sus lacayos, el cadáver del doctor Saldaña flotando a la deriva, todo esto en la primera página de la novela. “Sólo se transmite con fuerza sometiéndose a un valor”.<sup>12</sup> El sentido trágico de *Maten al león* comienza al tejer el significado del conflicto que trae consigo la muerte del candidato del Partido Moderado, el mencionado doctor Saldaña, “el hombre más honrado en Arepa”, y tiende un anzuelo al lector cuando encontramos la fórmula burlesca en el esquema de las siguientes escenas en las que el enfoque totalizador de Ibarguengoitia, juegan con la exposición neutral de lo que este personaje nos puede mostrar por los signos de lo “real” aprehendidos por el narrador en tercera persona, ya que coexisten, de manera análoga, la honradez que la investidura del doctor Saldaña impondría (los zapatos de charol, las polainas y el traje de casimir inglés, relucientes pese a las algas y el fango al que han sido expuestos), y, por otro lado, tenemos la doblez moral del finado, cuando se sabe que lo último que hizo en vida fue ir a la casa de doña Faustina, en la calle de San Cristóbal, No. 3, un burdel, lugar en donde los esbirros de Belaunzarán, Galvazo y Jiménez tras hacer sus salvajes pesquisas sobre el crimen, encuentran el sombrero con las iniciales del mencionado personaje .

El artista crea un entorno representativo: un mundo en crisis e inconformidad, y, juega con los tópicos y los accidentes que registren un sentido distinto en la muerte de este personaje. La dimensión sensible de la novela, encuentra por la *frustración*, los efectos necesarios del sinsentido que la vertiente trágica conecta con los juegos del absurdo de una novela como lo es *Maten al león*. Lo que hace Ibarguengoitia es emprender una exploración sistemática de los giros, rupturas y espejismos que hacen coincidir el fracaso conspirador iniciado por Pepe Cussirat y Ángela Berriozábal. La recreación vivida adquiere una correspondencia dinámica al especificar en el capítulo IV, el espacio ficticio (el salón de los Berriozábal) donde van concurrir tanto el complot fallido, la “fiesta” y la duración del caos. “Sabemos que el espacio es con frecuencia una prolongación metonímica de los personajes, que la mirada de éstos es uno de los recursos más corrientes para la inserción descriptiva y que toda presencia espacial, por

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, pág. 57

culpa de su sobrecarga semántica, inevitablemente se trasciende a sí misma y se hace metalingüística”.<sup>13</sup> El modelo descriptivo del salón de los Berriozábal, donde acudían con frecuencia *los espíritus más finos de Puerto Alegre*, crea un campo ficticio que abre el mensaje decodificado por la ironía, en una sugestiva ilación de las operaciones que allí se llevan a cabo, de modo que Ibarguengoitia nos conduce dentro de un proceso de interiorización del que se van desprendiendo, poco a poco, los cambios que transforman y regulan la trama de la novela.

En este salón se juntan, por las tardes de los miércoles, los espíritus más finos de Puerto Alegre, a tocar mal buena música y a escuchar los varoniles versos de don Casimiro Paletón y los delicadamente apasionados de Pepita Jiménez, poetisa aficionada. (p. 32)

A partir del capítulo XVIII, la comprensión de aspectos tales como la risa y la muerte en *Maten al león*, hacen concebir las pautas metafictivas que controlan el pulso irónico de la novela y el rápido transito de los reveses que el grupo conspirador sufre contra Belaunzarán. Los golpes que la adversidad propina a todas las acciones que arremeten los conspiradores, ordena una resolución de su unívoco destino el día 13 de julio, al brillar siempre una acentuada ingenuidad en todo el proceso intrigante “Su relato recoge todo género de ridiculeces, situaciones propias no sólo del <<personajismo>>, social dentro de una esfera tiránica acorde con la dictadura, sino también de otros círculos democráticos que nada tienen que ver con la frágil, esclavizada y subdesarrollada isla de Arepa; el autor señala vicios, corruptelas, traiciones, deslealtades, crímenes oficiales y patriotismo que le son comunes a ambas conductas de poder. Pero siempre caricaturizando, salpicando de humor todos sus señalamientos y críticas”.<sup>14</sup> La naturaleza simbólica del *ridículo* que se suscita a partir de la cena de los asesinos, pone ante nuestros ojos una *desmitificación* sin reservas, con lo que sobresalen dos elementos centrales dentro de la ordenación temporal de las siguientes escenas: el vínculo que existe entre Pepita y la jeringa. El escritor organiza así un punto de referencia, un rasgo a partir del cual se pueden enumerar los factores decisivos de esa fatalidad materializada por las siguientes líneas.

La jeringa parece un fistol: una hipodérmica fina, rematada en una perla calabacilla, rosada, enorme y falsa, en cuyo interior está la ampollita del veneno.

---

<sup>13</sup> Zubiaurro, María Teresa, *El espacio en la novela realista*, pág. 24

<sup>14</sup> Castañeda Iturbide, Jaime, *op. cit.*, pág. 56

-Tu encajas y aprietas- explica Malagón a Pepita, mostrando con orgullo y artífice-. Con un segundo basta. El veneno actúa rápidamente. Antes de que se dé cuenta de que lo pinchaste, ya va a estar en el piso. Yo diré que fue un ataque. Después vendrán las averiguaciones. (p. 121)

El foco de la narración gira en torno a la jeringa, que es un elemento decorativo que funciona como el vehículo puntual que irrumpe en la narración de tal manera que lo que el ángulo humorístico de este episodio, se transformara socarronamente en la sucesión de accidentes que origina este artificio estético (la jeringa), donde todo viene a ser una resolución de tensiones. “No existe soporte inocente, cada material comporta sus riesgos”.<sup>15</sup> En realidad, la jeringa es un objeto vertiginoso, mágico y contradictorio que soporta el *fracaso* del complot contra Belaunzarán, ya que erige una expectativa falsa en el cumplimiento de la misión que el personaje de Pepita Jiménez tiene por realizar. Los límites de la comicidad producida, se inspiran en un deseo de *reírse* del grupo conspirador, ya que la movilidad espacial de éstos se rompe por la larga cadena de paradojas que va tornando su victoria hacia su cabal incumplimiento.

La toma de decisiones del grupo conjurado traslada el plan conspirador hacia un horizonte de errores inacabados, donde existe un desplazamiento rotatorio en la inexcusable torpeza que Cussirat y compañía manifiestan durante todo el transcurso del capítulo XX, en plena celebración de la posible muerte del patriarca arepano, lo que responde a una lógica del argumento inicial de la novela: ¿Cómo matar al león? ¿Cómo evitar que surja la evidente ridiculización a través de ese atentado? La forma de conocer y presentar la aventura vivida en ese espacio carnavalesco, devela eficazmente una concepción del infinito desajuste de la tarea confabuladora, y lo hace de una manera convincente, por el anuncio de aquellos signos relativos al virtual impedimento del magnicidio. “La novela, de forma global, se presenta, pues, como una red más o menos compacta de correspondencias interiores, de llamadas de atención, de ecos que el analista se empeña en desvelar para comprender su unidad orgánica”.<sup>16</sup> La imagen irónica *es* contagiosa, al *reírse* uno de un tiempo transgredido en el corpus narrativo de *Maten al león*, se establecen los vasos comunicantes entre lo ridículo y lo dramático de las acciones consecuentes a los siguientes actos:

Pepita está desencajada, con ojeras reales debajo de las pintadas; entre la palidez y los polvos de arroz, su cara está blanca como una pared, con una herida en medio, que es la boca y que se mueve.

---

<sup>15</sup> Debray, Régis, *Introducción a la mediología*, pág. 64

<sup>16</sup> Bournef, Roland, *La novela*, pág. 80

-Todavía es tiempo de arrepentirse y de preparar otra cosa- dice Cussirat cuya desconfianza no disminuye con la apariencia de la juramentada.

Pepita, de pronto, cobra vida, como un títere. Mueve la nalga, el pescuezo y los brazos, y con voz estridente, dice:

-¡Quiero bailar, quiero bailar! ¡Quiero bailar un tango con Manuel Belaunzarán, que éste es el día más feliz de mi vida!

Malagón se pone alegre, da un paso de jota aragonesa y exclama:

-¡Así, se habla guapa!

Ángela, refundiendo sus preocupaciones en lo más hondo del alma, dice:

-Claro que vas a bailar, y vas a salvar a tu Patria, *pero antes tómate un calmante.*

*A Cussirat se le va el alma al suelo.* (p. 122)

El *pesimismo* es el principio organizador de la narración, como observamos en el pasaje anterior, cuando *a Cussirat se le va el alma al suelo*, porque la comprensión de los signos evidencian el fallo que el intento de Pepita va a tener, que son tanto físicos (la cara desencajada, las ojeras reales debajo de las pintadas y su constante estado enfermizo) como ridículos, como en la exaltación heroica de Pepita al contorsionarse grotescamente por una ansiedad heroica, algo que provoca la risa de nosotros y la preocupación de los líderes de la organización implicada (Ángela y Cussirat) “El movimiento generalizante y particularizante de una descripción, que establece una relación dinámica entre su todo y las partes. En el sistema de jerarquizaciones internas a la descripción, las reiteraciones evitan que se pierda la visión de conjunto, sin por ello perder la <<vivacidad>> o el <<color>> del detalle”.<sup>17</sup> El *enmascaramiento* que presupone el entusiasmo de Pepita, concentra una imagen unilateral de la fantasía engañosa que la juramentada y la jeringa ofrecen en general, conque la ironía desnuda, rápidamente, los factores decisivos de ese fiasco.

De este modo, la carga emotiva de este episodio está siempre en movimiento, la visión animada de este tiempo cerrado está dado por los adjetivos y las frases que determinan la estructura interior de *Maten al león*, y consiste en distraer la atención del lector con la coloración afectiva que surge con la venía del dictador a la casa de los Berriozábal. El terreno de la acción intrigante es dominado por el mayor número de variables contradictorias que puede dar el juicio irónico, en tanto la fiesta sitúa un determinado grado de *disimulación* y de *complicidad* de los conjurados ante el aparatoso arribo del mariscal Belaunzarán al territorio enemigo, como vemos aquí:

---

<sup>17</sup> Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, pág. 25

Ángela, con gran desparpajo, como si hubiera pasado la vida en la corte, va caminando por el salón, conduciendo a Belaunzarán, y, presentándolo con la crema y nata de sus invitados, quienes, después de un momento de desconcierto, causado por la total ignorancia del protocolo, *acaban haciendo cola para estrechar, entre sonrisas y cortesías, la mano del personaje a quien detestan.* (p. 126)

La coexistencia de lo serio y lo grotesco es empujada por el movimiento de los personajes, mientras que la hipocresía y el engaño en el tratamiento que éstos se resignan a tener en presencia del patriarca arepano, cruza la otra orilla, la de una *farsa* creíble “La transformación artística es una tentativa de restitución, de restauración y de amor”.<sup>18</sup> Desde el capítulo XIX, intitulado *Frente a la muerte*, Pepita Jiménez se convierte en el señuelo pasivo de la trampa contra la gran presa que se avecina a la fiesta (Belaunzarán) y reviste un halo heroico disfuncional, de manera que, esto hace perpetuar la imagen totalitaria que la incertidumbre regulariza por la posible derrota que se cierne sobre el grupo conspirador, como es reflejado hacia el final de la conjura por esa coloración afectiva, siempre trastocada, por la desventura que los personajes más importantes de las siguientes escenas van a experimentar en el capítulo XXIV.

La demostración emotiva de este capítulo, pone en evidencia las constantes narrativas y la dimensión de gozar la original propuesta que la *ironía* propicia, nos deja ver como funciona el catalizador del mensaje codificado de *no-movimiento* como una imagen negativa del atentado. La imagen *vivifica* una visión particular de ese espectáculo carnavalesco por el virulento incumplimiento del *deseo* de matar al león, ya que la imagen irónica va a ser persistentemente, una emoción comunicable del tono que toma cualquier palabra o acción de los personajes. La reconstrucción del significado irónico que la fiesta advierte, consume por el lenguaje literario, una evocación de un instante sustancialmente embarazoso, como notamos en las expresiones de aprehensión que los distintos personajes complicados tienen, ocasionado esto por la *intrascendencia* que el ataque a Belaunzarán tiene en sí. Esta reflexión redondea su sentido unificador con el lanzamiento profético que hace Malagón al marcar esa contundente expresión, *¡mierda!*, que resume todo lo acontecido en esta conversación:

-¡Todo salió a pedir de boca!- dice Paco Ridruejo.

-¡No chisto!- dijo Anzures, y agrega, dirigiéndose a Malagón, que se acerca, con la cara llena de extrañeza: ¡Bien decía usted que un alfiletazo cualquiera lo perdona!

-Yo creí que el efecto era más rápido- dice Malagón -. ¿Me habré equivocado de sustancia?

---

<sup>18</sup> Grotjahn, Martín, *op. cit.* ,pág. 102

Cussirat, impaciente, les da la noticia:  
 -*No ha pasado nada todavía.*  
 Los tres hombres lo miran asombrados.  
 -¿Pero no bailó con él?- pregunta Ridruejo.  
 -Claro que sí- dice Anzures- yo los vi.  
 -*De nada sirvió-dice Cussirat-. No tenía el alfiler.*  
 -¿Cómo que no lo tenía?-dice Malagón-. Si yo se lo di.  
 -*Pero yo se lo quité-dice Cussirat.*  
 -¡Mierda!-dice Malagón.  
 -¿Dónde está el alfiler, entonces?-pregunta Ridruejo.  
 -Lo tiene Pepita.  
 -¿No que no tenía?-pregunta Anzures, exasperado.  
 -*Se lo mandé con Ángela-explica Cussirat sintiéndose imbécil.*  
 -¡Mierda!-vuelve a decir Malagón. (p. 132)

El arreglo de la anterior escena, desmenuza el horizonte irónico del discurso e insinúa una inmutable centralización en el problema principal de ese complot, que es el servicio estéril que la propuesta libresca de Pepita sustentó con el uso de esta jeringa envenenada, y que más tarde el grupo complicado defendió como la solución ideal para matar al tirano (cap. XIX), estableciendo así el verdadero carácter que el juego ibargüengoitiano refleja con este fracaso que se suma a otros peores. El valor conceptual que la fiesta adquiere es desplazado por la redundancia referencial que esa palabra *mierda* posee, o sea, el juego consiste en construir una fuerte seducción del *fenómeno irónico* por la embrollada reproducción que une a la situación con la duración del bochorno general, “invocar la presencia de la ironía en la creación literaria implicará tener que definir su alcance y ámbito de aparición, el exacto sentido de su contradicción, las condiciones de su presentación velada, la forma en que se adapta el portal comunicativo de la figuración, y, finalmente, el género de emociones que despierta y su empuje con el cuerpo de la obra”.<sup>19</sup>

Así que, la dirección que toma el atentado es despejada perfectamente por estos cuadros estáticos, puesto que el centro de interés será siempre la efectividad que tenga la jeringa con el veneno necesario para matar a Belaunzarán. El ritmo de la novela cambia cuando Cussirat reconoce su imbecilidad, ya que el soporte emotivo encarna la sistemática destrucción de la confabulación planeada por este individuo. “En el fondo, la necesidad del lenguaje simbólico proviene de un efecto terapéutico, pues si el espíritu

---

<sup>19</sup> Ballart, Pére, *op. cit.* , pág. 324

no tiene potencia, por tanto no puede servirnos de basamento, entonces el espíritu –que es vértice y no base- precisa del lenguaje afectivo o aferente a la mater-materia para su protección y proyección”.<sup>20</sup> La conquista del objetivo primario (matar de un alfiletazo a Belaunzarán), no concreta su éxito definitivo, ya que siempre queda retenido el correcto flujo de las acciones heroicas por la manifiesta ineptitud de los actantes involucrados (Cussirat, Pepita y Ángela), de modo que la narración transita en un tiempo estacionario, un tiempo de *no-acción*.

Me parece que el mismo título del capítulo XIX, *¿Frente a la muerte?*, presenta una ambigüedad simbólica que el juicio del autor guanajuatense va solucionando de forma efectiva conforme avanza la lectura. Entonces surgen muchas otras preguntas con respecto a la ya formulada por Ibarguengoitia con el título de este capítulo, por ejemplo, querer resolver acertijos tales como, ¿frente a la muerte de quien o de que?, o mejor aun, nos lleva a esta operación mental: ¿quién fracaso realmente y echo a perder todo el plan conspirador con su desesperación? El sentido metafórico de la *fiesta* denuncia desde sus encrucijadas, una manifiesta ridiculez, pues la narración parece decirles a todos los personajes: *Bailen todos* en la danza de la muerte del león, del gordo, del tirano, del mito; pero el mismo impulso emotivo se apaga y ése es el *leit-motive* en este plazo estacionario donde *no pasa nada*. La incertidumbre irónica suspende el quehacer conspirador en la nada, en la inutilidad consumada de sus acciones. “El texto irónico no debe apegarse indefectiblemente en lo cómico, basta que el ironista ordene sus figuraciones conforme a un principio que haga explorara su naturaleza contingente, limitada”.<sup>21</sup> Precisamente, el tiempo que dura el atentado, hace chocar a los conjurados en un espectáculo plagado por las intensas desgracias que conciernen al objetivo deseado, como muestra Cussirat en estas líneas.

-Todo el plan está mal concebido. Nos dejamos influir por lo que una tonta leyó en una novela. ¿Por qué tiene que ser bailando? Entre pieza y pieza puede uno acercarse a Belaunzarán, darle un alfiletazo y salir corriendo. (p. 133)

El personaje no controla la situación y su plan se va a pique, así la tragedia se impregna por la bronca que tiene Cussirat ante los pormenores que la fiesta afirma. En tanto continúa la fiesta, en los capítulos XX al XXII, la novela entreteje una intensa experiencia que resume el fallo de los conspiradores en cada intento para matar a

---

<sup>20</sup> Ross, Waldo, *Nuestro imaginario cultural*, pág. 173

<sup>21</sup> Ballart, Pére, *op. cit.*, pág. 439

Belaunzarán, máxime, en el caso particular de Pepe Cussirat, quien establece un lineamiento de la “imposibilidad” que supone *matar al león*. De esta manera, Ibargiengoitia traslada un sentido de *piedad* por sus personajes ante el desplome simbólico que el objetivo de tal festejo, dejando a los confabuladores inmersos en una ofuscación colectiva. “El tiempo, tal como lo definimos, no puede de ninguna manera ser arbitrario. En efecto, toda sucesión parecerá arbitraria si se le considera desde el exterior, es decir, si uno imagina que el tiempo puede existir solo, independientemente del ser que dura, corregir esta arbitrariedad por medio de la necesidad, es corregir un efecto sin llegar a la causa y en esto reside el destino artificial de las malas novelas (si hay un verdadero destino, tiene su origen en la manera en que el que lo sufre, elige la significación de su pasado). Pero justamente, el tiempo debe ser captado desde el interior, es decir, desde el presente y jamás habría arbitrariedad en esto, porque todo presente definirá su relación con un pasado y con un futuro, cualesquiera que sean”.<sup>22</sup>

La concepción burlesca del mismo título de la obra, transfiere una paradójica manifestación de *querer* quitar de en medio al mito humano que significa en sí Manuel Belaunzarán, pero como hemos visto en cada atentado y en su fatal resolución, los personajes admiten de forma concluyente la *negación* de esa voluntad libertaria, la conspiración es anulada por el intervalo calamitoso de cada intento. “La contradicción nace de la identidad, es un proceso sin fin. El hombre es pluralidad y diálogo, sin cesar, sin acordándose y reuniéndose consigo mismo, mas también sin cesar dividiéndose. Nuestra voz es muchas voces. Nuestras voces son una sola voz”.<sup>23</sup> La problemática de la novela, acumula una interminable cadena de absurdos que sustentan una armonía degenerativa de esta fiesta, en consecuencia, la voz del terrorista se apaga cuando el vértigo del sinsentido excluye esa intencionalidad emancipadora de Cussirat y sus secuaces.

“La acción del obstáculo-modelo determina un sistema de realimentación, un círculo vicioso cada vez más apretado. Más allá de cierto umbral, el individuo ya no puede dominar y ni siquiera ocultar este mecanismo que termina por abrumarlo”.<sup>24</sup> Los rasgos peculiares que tiene la significación estética de *Maten al león*, advierten una saturación *destruktiva* de la fiesta y los conspiradores, al proyectar el total chasco del atentado contra Belaunzarán, ya que los elementos transgredidos por la ironía acercan a

---

<sup>22</sup> Pouillon, Jean, *Tiempo y novela*, pág. 140

<sup>23</sup> Paz, Octavio, *op. cit.* pág. 162

<sup>24</sup> Girard, René, *op. cit.* , pág. 63

los personajes al sentido exacto de su tarea heroica: la *degradación*, e inscriben con ello, la indefinible crisis que reafirma la ruptura del frágil armazón de ese enredo conspirador, algo que tenemos resumido en este espectacular fragmento.

Cussirat con la mirada fija en la espalda paquidérmica de Belaunzarán, conduce a Pepita, con maestría innegable, y en giros vertiginosos, hacia un punto en donde las trayectorias de los dos planetas, Belaunzarán y Ángela, y Cussirat y Pepita, deben converger. Cuando la colisión está a punto de ocurrir, le ordena a Pepita:

-¡Ahora, entiérraselo!

*Se da cuenta, con horror, de que Pepita ha estado bailando en los brazos de su amado, no moviéndose en círculos, hacia su destino o hacia el cumplimiento de su misión.* Cuando Pepita se da cuenta de que Belaunzarán está cerca, es porque ya está lejos, encantado dando vueltas, baile y baile con la anfitriona. Cussirat, lívido de rabia, mirándola a los ojos, dice:

-¡Imbécil!

Pepita gime, llora, se desprende, con repulsión magnífica de su compañero, y desconcertando parejas, haciéndolas chocar unas con otras a empujones, se abre paso y sale corriendo de la pista. (pp. 134-135)

En particular, es en este último cuadro, donde encontramos como la novela toma otro cauce, cuando Cussirat y Pepita tienen a su merced a Belaunzarán y se hunden en la resignación y en la vergüenza del *incumplimiento* de su misión. El vínculo que plantea la *incapacidad* para matar al león, comprende la proyección que la Gran Derrota de estos actores tiene en sí. Con la caída del telón (la derrota), el baile de máscaras termina con un efecto contundente y arrollador tras el suicidio de Pepita Jiménez, quien a final de cuentas, se convierte en el chivo expiatorio de ese consumado descabro que nos conmueve por el pasional desplante del personaje femenino.

“El hecho es, sin embargo, que una imagen es siempre más que una imagen, es siempre figuración de cualquier cosa y huella de otra, de manera que la distinción ulterior respecto a la realidad, será entonces, en caso de que venga (puesto que el saber absoluto queda como hipótesis de trabajo) un éxito de la imaginación y de sus frutos”.<sup>25</sup> La verosimilitud y la consistencia de *Maten al león* está dada por la *accidentalidad* que la actuación de estos personajes hace converger, y, particulariza, una correcta delimitación del plano “real” de esa intriga trasladada hacia una manifestación práctica de la *ironía*, en especial, en la disyunción de gestos, sentimientos y acciones que mantiene la construcción narrativa de este episodio.

---

<sup>25</sup> Ferraris, Maurizio, *La imaginación*, pág. 20

El coprotagonista de *Maten al león* se enfrenta con el enrarecimiento de su motivación heroica, así que, el terrible absurdo del *vacío* que trae consigo esta anécdota, se ve intensificado por todas las circunstancias subsecuentes cuando saca a bailar a Pepita en su último vals. “El escritor cuenta y explica, y al hacerlo *se* cuenta y *se* explica lo que de otra manera no habría llegado a saber ni a entender jamás. Lo mismo que hace el lector al leer, y tal vez de manera no muy distinta de cómo un verdadero espía comprende lo que averigüé cuando tenía que ordenar las piezas sueltas de su observación y su escucha y hacer un informe ante sus superiores; cuando tiene que convencerlos de que en efecto ha averiguado algo que vale la pena y por ello merece seguir en su puesto”.<sup>26</sup> Estas palabras del escritor español Javier Marías, resuelven en cierta medida todo lo que mi argumento planea, ya que la ligadura de los hechos señalados, abarcan por el *fenómeno irónico*, una constancia de *ser* de esa ridícula persecución en pos del villano Belaunzarán; por ende, el contraste *es* la sustancia del drama, y, la fuerza emotiva de la última escena intercala una transparente confusión, nos descubre el por qué causa tanta risa la desviación del atentado hacia su frustración, hacia la torpeza del grupo complicado.

#### **4.1.7 La oposición estética entre Pepe Cussirat y Pereira, el héroe fracasado y la aparición del “pobre diablo”.**

Como he señalado con anterioridad, este es un *tiempo estático* que se cimbra con la espectacular aparición de Pepe Cussirat, quien emerge con la insospechada ambición de querer matar al tirano, para así, romper con el uniforme transcurso dictatorial que halla en Arepa desde su arribo. A partir del capítulo VI, la figura carismática de Pepe Cussirat retiene un sentido significativo durante el curso de la narración, él es quien activa el tiempo de la novela hacia otro horizonte, un tiempo de *acción*. “La realidad narrativa de cualquier relato está centrada en el *tiempo* no sólo en el que se consume, sino en el tiempo que lo consume”.<sup>27</sup> Con la llegada de Cussirat, la narración toma un vuelco situacional, la modelación de este héroe arquetípico trastorna el ambiente arepano, puesto que la *figuración* seductora del extranjero consienten una interrogación constante hacia todas las acciones que pesan sobre el aludido héroe, por ejemplo, en la referencia a su llegada como dice en las siguientes líneas.

---

<sup>26</sup> Marías, Javier, *Literatura y fantasma*, pág. 171

<sup>27</sup> Pimentel, Luz Aurora, *op. cit.*, pág. 7

Para regresar a Puerto Alegre, su tierra natal, Pepe Cussirat dejó White Plains en su biplano Blériot, aterrizó en Baltimore, durmió en Charlotte, compró cigarrillos en Atlanta, almorzó en Tampa, pasó quince días en La Habana, esperando una refacción y divisó la costa de Arepa a las diez de la mañana del 23 de mayo de 1926, un día despejado, memorable en la historia arepana. (p. 45)

La narración adquiere una tonalidad diferente con la exposición de las aventuras de este personaje desde el capítulo VII, puesto que hace surgir el *alter ego* necesario contra la figura dominante que representa Belaunzarán, con lo que el autor guanajuatense rompe, por un momento, con la decoración que ese tiempo estático de *Maten al león* ofrece en un primer plano. El contraste entre el carácter de estos dos personajes, despierta un especial interés en los acontecimientos que anuncian su animadversión, y, desarrollan una maniobra estética de suma importancia, al fijar nuestra atención en el carácter bipolar de este héroe en particular.

El ingeniero Cussirat, extiende una luminosidad legendaria en la mente de los moderados, y, en general, en el inconsciente colectivo de los arepanos que lo identifican como un gran héroe, como la imagen renovada del poder. En cuanto se da el choque del **primer arepano civilizado** con las condiciones de vida que tienen los habitantes de la isla ficticia, se suscita un punzante razonamiento de quién es Cussirat y la confrontación filial que pesa sobre esa prosaica realidad que va *reconociendo* y que sin embargo, le es totalmente ajena, debido a su prolongado exilio.

Pereira con traje a rayas, carrito prestado y zapatos de dos colores, llegó a Remedios en el tranvía de las nueve y media, y echó andar, entre familias pobres endomingadas y churreros, por el camino de tierra que conduce a la Ventosa. (p. 46)

Una aproximación formal de la explicación de este fenómeno irónico, está superpuesta con la presencia de Pereira en el anterior pasaje, **un joven pobre, pero aseado, maestro de dibujo por necesidad y violinista aficionado**, quien contempla alhelado, al igual que los demás arepanos, el célebre arribo del Blériot ante la estupefacción de la concurrida multitud formada en la Ventosa. “El artista descubre un universo dentro del universo, es decir, ve el mundo de una manera que le es propia y que no comparte con nadie sino a través de la obra y la medida en que la obra como un todo, serán capaces de añadir a la realidad que antes estaba a su alcance, esa otra más significativa y reveladora”.<sup>28</sup> Las condiciones objetivas del relato, proporcionan una remembranza de

---

<sup>28</sup> Campos, Julieta, *Función de la novela*, pág. 17

todos los recursos irónicos que favorecen la articulación definitiva de ese acto mítico, al hacer un ejercicio especulativo al describir la contrastante y reluciente figura de Pepe Cussirat, con respecto, a la imagen de Salvador Pereira, como veremos en este pasaje:

Por el camino de tierra, la procesión de pobretones, cada vez más espesa, más empolvada y más lenta se abre de vez en cuando para dejar el paso a los coches que pasan pitando con insolencia y levantando nubes de polvo. Junto a Pereira pasa el Studebaker presidencial con Cardona, verde y solitario adentro; Bonilla, Paletón y el señor de la Cadena, en un Mercedez prestado; por último, los Berriozábal y compañía sin detenerse, con saludos cordiales, obligándolo a descubrirse. (p. 48)

La caracterización de estos dos personajes obedece a una *autenticación* valorativa, ya que la imagen persuasiva de Cussirat obliga al lector a centrar su mirada en las acciones que este individuo va a cometer. La interrelación entre los movimientos que realizan ambos personajes, afectan dinámicamente el desenredo argumentativo de la novela, pues la verdad discursiva que establece *Maten al león*, no es otra sino que la revelación del ridículo que está presente en toda la reconstrucción mimética y en los accidentes de un héroe precario como lo es, en todo momento, Pepe Cussirat. Mientras tanto, tenemos la *fantasía* inicial del héroe ensoñado que forma una primera lectura de *Maten al león* y que está referida brevemente en este retrato:

Pepe Cussirat, con gorro de aviador, las narices frías, y bufanda de seda, se iza en la cabina, y de un salto se pone en tierra. Mientras se quita el mono ve cómo *la turba rascuache se le viene encima*. Los niños gritan, los perros ladran y todos corren hacia el Blériot. El primero en llegar es Martín Garatuza, vestido de mecánico, Cussirat, campechano, se quita el gorro y le da un abrazo. Después, ambos se inclinan, para estudiar el desgarrón del ala. *La gente se detiene a distancia respetuosa*; sólo un perrito flaco se acerca, ladrando furiosamente. Los moderados, unos viejos y otros jóvenes tarambanas, compañeros de parranda y amigos de Cussirat desde la infancia, se abren paso entre la plebe y se acercan para abrazarlo cariñosamente. (p. 50)

“La construcción del carácter es un compromiso entre la diferencia y la repetición. Por una parte hay que asegurar la continuidad: el lector debe construir un *solo* carácter. Esta continuidad está ya dada por la identidad del nombre, en la cual reside su función principal. A partir de allí todas las mezclas pueden ser posibles: todas las acciones pueden ilustrar el mismo rasgo de carácter; de lo contrario, el personaje puede tener un comportamiento contradictorio, o él puede cambiar el aspecto circunstancial de su vida,

o puede sufrir una modificación profunda de carácter”<sup>29</sup>, las anteriores palabras de Tzvetan Todorov de su libro *Los géneros del discurso*, nos sirven como guía interpretativa, pues vemos en la descripción inicial de Cussirat, cómo lo envuelven esas virtudes cualitativas de su persona durante el principio de la novela, ya que él es sólo un extranjero que actúa *como el sacerdote de un nuevo culto*, para luego, transformarse en el dueño de los afectos y las pasiones que van a transmutarse con su real postura, dentro de la tonalidad de la novela.

La figuración mitológica de este personaje en los primeros capítulos cambiará abruptamente, desbaratando esa mirada idealizadora del héroe conforme avanza la narración por los motivos que más adelante vamos a conocer. Las aventuras del personaje presentan una circunscripción de perseverante movilidad, algo que vemos en el rápido tránsito del tiempo de la novela desde su llegada a la Ventosa hasta la culminación del primer atentado, en el capítulo XII. Esta figura persuasiva nos da la sensación de ser indudablemente él quien ejecute exitosamente el *deseo* transferido como circunstancia novelada: *Maten al león*. En realidad, la supuesta libertad que este individuo manifiesta, resulta ser un verdadero misterio, pues la intentona de asesinar al amo de los territorios arepanos, restituyendo su sentido heroico, hacia un ridículo y constante choque con el desengaño y la negación.

Cussirat, alto, bien parecido, despeinado, distinguido, con chamarra de cuero y pantalones y botas de montar, echa a caminar, con don Carlitos del brazo; la turba se abre a su paso y lo mira con respeto, *como el sacerdote de un nuevo culto*. Los moderados, viejos y jóvenes, lo siguen comentando. (p. 51)

En el siguiente capítulo, Ibarguengoitia extiende la dirección que va a tomar la novela al fusionar los elementos representativos de esa tosca realidad, pues con la intermitente aparición de Pereira durante el hilo de la historia, el narrador hace sospechar al lector que éste va a tener un importante encargo, al ser la perfecta contraposición de la imagen deslumbrante de Cussirat, junto a la suya, opaca e insignificante. La presentación en el marco narrativo de este ser marginal, arropa una intención lúdica en las señas de identidad del pobre diablo, y nos la da a conocer de la siguiente manera:

*Un poco más lejos solitario, con un sándwich en la mano, Pereira también observa cómo el recién llegado, delgado, alto, vestido no sabe de qué, pero bien, saluda, después de Ángela, a cada una de las*

---

<sup>29</sup> Todorov, Tzvetan, *Los géneros del discurso*, pp. 101-102

*damas. [...] –Vengo a despedirme, señora- dice Pereira con el carrete en la mano a Ángela que tiene un pie en el estribo del Dusemberg.*

*-Pepe- le dice Ángela a Cussirat, que está a su lado -, quiero presentarte al señor Pereira, gran dibujante y violinista inspirado.*

*Pereira, lleno de admiración y Cussirat, distraído, intercambian el <<mucho gusto>> de rigor.*

*-No podemos llevarlo- le explica Ángela a Pereira-, porque ya somos demasiados.*

*-No tenga cuidado, señora- dice Pereira- estoy acostumbrado.*

Ángela olvidándose de Pereira y mirando para todos lados, pregunta:

*-¿Dónde está mi marido?*

Don Carlitos, feliz, se acerca dando brinquitos, al coche de su propiedad.

*-Nada de que te vas atrás- le dice a Cussirat-, te vienes junto a mí, adelante, que tengo un recado morrocotudo.*

Cussirat obedece, desganado, *se despide de Pereira con sonrisa leve y cortesía minúscula*, da la vuelta al coche y se sienta entre don Carlitos y el chofer. Con ruido de portezuelas, y exclamaciones de sus ocupantes, el Dusemberg arranca, repleto. *Ángela ocupada en liberar una sombrilla que ha quedado presa entre las piernas de Malagón y las enaguas de la poetisa, ni se despide ni mira a Pereira, que se queda poniéndose el sombrero, mirándolos partir, más satisfecho que resentido.*

*Después, Pereira lanza un suspiro realista y echa a nadar entre la plebe.* Las madres, desgreñadas, sudorosas, malhumoradas, llevando en sus brazos a niños meados, gritan como generales tratando de reunir sus huestes para emprender la retirada; los hombres beben los fondos de aguardiente que quedan en las botellas; los últimos coches salen del llano dando tumbos. Pereira se detiene y vuelve los ojos al Blériot, que está solitario, a medio llano. Martín Garatuzza, con una estopa, le limpia las chorreadas de aceite con el cariño que un caballero le pondría a un pura sangre sudoroso. (pp. 52-54)

“Los dobles miméticos son concretamente iguales, no hay diferencia entre ellos, lo cual significa que en cualquier momento el más insignificante incidente, el indicio más leve puede desencadenar una transferencia mimética contra cualquier doble”.<sup>30</sup> La conexión metafictiva entre Cussirat y Pereira se manifiesta por la ocultación de un *querer ser* como el otro. La simpatía que siente Salvador Pereira por Cussirat, desarrolla en la novela una enunciación argumental de los valores contradictorios que la *imagen irónica* ofrece entre el héroe arquetípico (Cussirat) y un pobre diablo (Pereira) por el intercambio de papeles que de aquí en adelante, las circunstancias ficticias van a establecer. El quimérico sentido que cobran las aventuras de Cussirat (debido al fracaso continuo en los tres intentos para matar a Belaunzarán), simultáneamente, conjuran otro verdadero, en las acciones terminantes que Pereira toma al final de la novela; el cambio implica una condición subordinante del sujeto anónimo, que es Pereira hacia la

---

<sup>30</sup> Girard, René, *op. cit.*, pág. 152

transformación de su condición superficial en el decorado narrativo como el héroe positivo de esta singular historia.

Mientras Paco Ridruejo paga por las sillas, *alguien*, que está en la galería, saluda cordialmente a Cussirat. Éste contesta el saludo y cuando su compañero se sienta a su lado, le pregunta:

-¿Quién es ese?

Ridruejo mira hacia el hombre que, sentado en una banca corrida, se quita el carrete por segunda vez, inclina la cabeza y sonríe.

-Es un músico, protegido de Ángela Berriozábal.

*Cussirat no recuerda a Pereira*, quien acompañado de su mujer, su suegra y doña Rosita Galvazo, aprovecha el espectáculo, gratis, porque Galvazo, que está encargado de la seguridad, les ha dado pases. (p. 68)

¿Quién es Pereira? ¿Solo un ser anónimo, sin la menor importancia? Esta pregunta no sólo alude una función refractaria del personaje, sino también traduce un sentido oculto en la constante mención de su nombre, de modo que el autor descubre la coexistencia de este agente simbólico de la acción narrativa, quien da una mágica resolución al problema que resultará *matar* al león Belaunzarán. Cuando Ibargüengoitia hace correr en el capítulo IV: *La vida íntima*, un relato paralelo a las actividades que tienen los personajes más interesantes de la novela, Belaunzarán y Pepe Cussirat, el narrador en tercera persona inserta un significado secreto en la participación de este oscuro actor durante la gran comedia que se está por representar, al darle un giro sustancial a la narración cuando Cussirat entabla conversación con Pereira, el agente metafictivo (el pobre diablo) absorbe la estabilidad argumentativa y disimula un cierto grado de franqueza en la *identificación* del verdadero héroe, a quien en el mejor de los términos, se le califica como un imbécil (cap. XVII), no obstante ser el único que resuelva positivamente el conflicto.

Cussirat, ceñudo pasea la mirada por el teatro.

-¿Quién es Pereira? [...] Pereira está al fondo del teatro, de pie en el pasillo, con los brazos cruzados, mirando respetuosamente, la confusión que hay en el foro.

Ángela lo señala con un movimiento de cabeza, Cussirat se pone de pie, pide permiso a don Carlitos, pasa, sonriendo, junto a Pepita, tropieza con el Padre Inastrillas, camina por el pasillo y llega junto a Pereira, quien, al verlo venir, ha palidecido.

-¿Dónde aprendió usted a tocar el violín?

Pereira se sobrecoge.

-¿Yo?

Cussirat comprende que ha sido demasiado brusco y decide echarle una mentira para darle confianza.

-Le pregunto porque lo hace muy bien.

Pereira sonríe, halagado.

-Aquí, en Puerto Alegre. Me enseño el señor Quiroz, que es director de la orquesta donde trabajo.

Cussirat, a quien la respuesta no interesa, sino la reacción del interrogado, finge sorpresa.

- No me diga!  Es formidable! Yo hubiera pensado que había estudiado en el extranjero.

-No, señor, nunca he salido de Arepa.

Al ver a su interrogado tranquilo, Cussirat le pone una mano, en el hombro y le dice.

-Venga, tenemos que hablar.

Caminan por el jardín, Pereira más halagado todavía, Cussirat, mirando el piso, como pensando cuidadosamente lo que va a decir.

- Qu  opina usted de la situación política?

Pereira lo ira extrañado.

-Nada, Ingeniero.

Cussirat se detiene y mira al otro de hito en hito. Pereira se intranquiliza.

- Qu  quiere usted decir?- pregunta.

-Quiero decir que qué piensa usted, de los fusilamientos.

Pereira se tarda un momento en contestar.

-Bueno, pues alguien que sabe, me ha dicho que los fusilamientos han sido muy buenos, Que el ambiente político va a estar más limpio. Dicen, porque yo en lo personal, no tenía nada que reprocharle a don Casimiro Palet n, que conmigo fue muy bueno. Bueno, no muy bueno, pero tampoco fue malo.

Cussirat sigue mirándolo un momento, después sonríe y dice:

-Es una opinión interesante, hasta luego.

Deja a Pereira confuso y se aleja de él, en dirección al lugar que ocupaba anteriormente. Al sentarse junto a  ngela, le dice:

-*Este hombre es un imbécil.*

-Es lo que dice mi hijo- contesta  ngela, indiferente. (pp. 112-113)

“El arte nos descubre algo del mundo, pero ese algo no era explícito, no era evidente a simple vista; estaba latente, pero sólo ahora ha salido a la superficie. Poner en evidencia es la función del artista de tal manera que, una vez realizada la obra, parece tan necesaria como la realidad misma y desprende de su redondez, de su totalidad, una realidad todavía más real”.<sup>31</sup> El coprotagonista de la novela (Cussirat) está condenado a repetir un fiasco tras otro, de modo que la perseverancia heroica que muestra en todo momento, naufrague por la transacción valorativa de los actos en que se ve inmiscuido, dando un significado efectivo de su incompetencia. El autor guanajuatense, contra la regularidad de toda tradición heroica, busca poner en duda, desde el principio, la

---

<sup>31</sup> Campos, Julieta, *op. cit.*, pág. 15

capacidad del héroe contra el villano, como contemplamos en el anterior apartado, a través del juicio que integran los resultados de cada una de las infructuosas acciones que llevan a cabo Cussirat y su equipo conspirador durante la fiesta en casa de los Berriozábal, pero también en otros interesantes pasajes de la ficción, como en este caso, cuando relata el último atentado de Cussirat contra Belaunzarán y como *durante unos segundos, ambos se miran con incredulidad. Belaunzarán al petimetre disparándole, y Cussirat, al Mariscal no caerse*:

En ese momento, y como para aumentar la confusión, llega a un coche y se detiene a cinco metros de Belaunzarán. Después de un sobresalto, el Mariscal se tranquiliza. Ha reconocido, asomado por la ventanilla trasera, al Ingeniero Cussirat. Belaunzarán levanta la mano afectuoso, olvidando por un momento, el episodio de la Fuerza Aérea.

-¡Ingeniero, ayúdenos!

Se queda helado, al ver Cussirat en vez de ayudarlo, sacar una pistola, apuntar hacia su barriga, apretar la mandíbula y disparar seis veces.

*Durante unos segundos, ambos se miran con incredulidad. Belaunzarán al petimetre disparándole, y Cussirat, al Mariscal no caerse.* El saco de Belaunzarán se llena de agujeros, por donde salen, en vez de sangre, pequeñas nubecitas de polvo, como si alguien estuviera sacudiendo una alfombra. Antes de que Belaunzarán salga de su perplejidad, Cussirat sale de la suya, y atemorizado, mete la cabeza y ordena:

-Vamonos. (p. 153)

El surtido efecto irónico de la anterior escena, fija una orientación de la historia: Cussirat, el hipotético libertador de la nación, se estrella una y otra vez contra la ígnea figura de Belaunzarán, como vimos en el último y desastroso atentado que Cussirat y sus amigos habían preparado desde el capítulo XXIII: *Caza menor*. El orden temporal del capítulo XXIII al XXVI, emprende un apresuramiento del sueño libertador hacia la catástrofe; la enumeración de los hechos que el artista presenta, crean una atmósfera bien matizada por los rasgos irónicos que organizan el destino del ingeniero Pepe Cussirat. “Un símbolo se autodestruye si carece de un portador colectivo”.<sup>32</sup>

Ante esta situación, la fortuita irrupción de Pereira, adivina un desprendimiento del anonimato que hasta ese momento mantenía éste en el hilo de la narración. “Cuando alcanza cierto nivel de entusiasmo, el hombre del subsuelo sale sencillamente <<para conquistar el mundo>> pero sólo para encontrar afuera la más extremada decepción. El más ligero desagrado que su pequeño físico y su general insignificancia

---

<sup>32</sup> Debray, Régis, *Introducción a la mediología*, pág. 48

pueden provocar, es fantásticamente magnificado”.<sup>33</sup> La relación entre estos dos personajes cambia, al momento de acordarse Cussirat *por primera vez* del nombre de su futuro benefactor, y contarle la dramática experiencia que acaba de vivir, así, la novela integra un nuevo sentido a la novela: la *suplantación* heroica del hasta entonces héroe arquetípico, Cussirat, por la motivación heroica del pobre diablo, Pereira, y que comienza de este modo:

-Buenas noches, Ingeniero- dice una voz.

Cussirat alza los ojos frente a él, detenido de una agarradera de celuloide, temblando como un títere, siguiendo el ritmo del tren, Pereira lo mira con asombro cortés. Cussirat se corre en el asiento, dejando un campo libre y le dice, *recordando su nombre por primera vez*:

-Pereira, Dios lo puso a usted aquí.

Pereira se sienta, halagado, le interroga con una pausa. Cussirat mira a su alrededor en busca de espías y no ve más que indiferencia y los rostros patibulantes de la pobreza. Le habla a Pereira en voz baja:

-Necesito esconderme.

Pereira parpadea.

-Me persiguen. Es cosa de vida o muerte.

-Venga usted a mi casa- dice Pereira.

-¿Con quién vive usted?

-Con mi esposa y mi suegra.

-¿Son discretas?

Pereira duda un instante antes de contestar, después mueve la cabeza negativamente. Ve como Cussirat se hunde en la desesperanza, mirando el piso crujiente del tranvía. Él también mira el piso, creyendo que allí va a encontrar la solución del problema.

-Hay una casa donde ensaya la orquesta. Nadie duerme en ella.

-¿Puedo pasar allí la noche?

Pereira mueve la cabeza afirmativamente; y dice, lleno de orgullo:

-Tengo la llave.

Cussirat le pone una mano sobre el brazo, y le dice:

-Gracias. (pp. 155-156)

El ingeniero Cussirat es privado de realizar su Gran Destino y es sofocado bajo la cadena de absurdos de que es víctima; la revelación “real” de su impostura es descubierta en las situaciones límite contra Belaunzarán. La naturaleza ambivalente del personaje está delimitada por los accidentes que sugieren su total fracaso. “El efecto de la Gracia es renovar y transformar radicalmente la naturaleza humana; bajo su acción, el

---

<sup>33</sup> Girard, René, *op. cit.*, pág. 89

hombre rechaza lo que hasta entonces deseó con tanto ahínco y un individuo nuevo reemplaza al antiguo”.<sup>34</sup> La condición de juego en *Maten al león*, afirma una dimensión conflictiva digna de admirar, puesto que la estética ibargüengoitiana crea *pobres diablos* que triunfan en pequeñas y grandes proporciones, aunque en la mayoría de las ocasiones, sea más evidente ver cómo son derrotados o incluso humillados. La condición *patética* de ambos personajes los identifica, asimila y vuelve *uno* solo, ya que encierran por su caracterización irónica, una energía que los vincula de uno u otro modo. El nudo narrativo instaura una sostenida condición de cambio, reflejado en las osadas intervenciones que Pereira alcanza en los últimos capítulos. La reflexión irónica idealiza las posibilidades que la metamorfosis de estos dos personajes acentúa, por consiguiente, crea una experiencia de solidaridad y forja en Pereira, una creciente conmoción individual de *querer ser* como su héroe personal, el ingeniero Cussirat.

-¡El Señor Presidente dio una de las metidas de pata de las más grandes al quemar el avión! Nos puso en un aprieto, porque muerto el herido y quemado el avión, que era la única trampa, no nos queda más que esperar a que el fugitivo respire –se va animando conforme avanza su razonamiento- que no es tan difícil, porque el Ingeniero Cussirat no es hombre que se muera de viejo escondido. Tarde o temprano va a querer irse de Arepa. ¿Y cómo va a irse de Arepa? Ni que hubiera tantos modos de salir de aquí. Se tiene que ir en la Navarra. Y la Navarra llega mañana. Allí lo agarramos. Lo que me molesta es que yo, que quería contribuir a resolver el caso, me quedé con un palmo de narices, porque el enfermito no aguantó nada.

Pereira mueve un peón, Galvazo pone una mano sobre el caballo, pero antes de moverlo, dice:

-Ahora, que hay otra posibilidad. Que alguien me venga con un soplido. Porque, después de todo, Pereira, en este país no hay nadie: nadie, óyeme bien, que resista mil pesos.

Pereira junta los labios y mueve la cabeza, con la expresión de un filósofo que ha oído una gran verdad. (p. 168)

Al finalizar el capítulo XVII, cuando Cussirat cuestiona todos los errores planteados en su intento de asesinar a Belaunzarán, podríamos comparar sus palabras a estas que pronuncia Valdivia en *El atentado*, en una conversación similar con su cómplice y admirador, Pepe, tras ver el resultado de su afán heroico tras la explosión de una bomba en la Cámara de Diputados y que dicen así: “¡Qué vergüenza, Dios mío! ¡No me hubiera importado morir con tal de ver la Cámara hecha escombros! Pero esta mala suerte que nos persigue, Pepe, que convierte nuestros actos más sublimes en algo prosaico... y

---

<sup>34</sup> Schopenhauer, Martin, *op. cit.*, pág. 310

hasta sucio”.<sup>35</sup> La repetida frustración del personaje en su proyecto “terrorista”, optimiza el mensaje y pone a una justa distancia el connotado heroísmo que la *figuración* de Cussirat implica dentro de la sucesión acumulativa de infortunios, no obstante, esto sólo sirve como un trampolín para dejar el paso libre a la excepcional hazaña de Pereira, unas cuantas páginas más adelante. Mientras tanto, revisemos el mencionado pasaje donde Cussirat delata su total incompetencia de esta forma:

-Amigo Pereira- dice Cussirat-, *soy un fracaso. Lo intente matar tres veces*. La primera, le costó la vida a los moderados, la segunda a mi novia, y la tercera, a mi mozo, que fue uno de los hombres más extraordinarios que he conocido, y a mi gran amigo de la infancia. *Yo, que soy el responsable me salvo*, me vengo a meter a una choza, veo pobres por primera vez, duermo mal, y descubro que, después de todo, los pobres van a seguir siendo pobres, y los ricos, ricos. Si yo hubiera sido Presidente, hubiera hecho muchas cosas, pero no se me hubiera ocurrido darles dinero. ¿Así que qué importancia tiene que el Presidente sea un asesino o no lo sea? (pp. 169-170)

La conexión metafictiva entre ambos personajes desarrolla una visión “real” de los personajes en su compleja naturaleza. Los niveles de contraposición estética entre Cussirat y Pereira asientan una expectativa de apertura en los capítulos finales de la *motivación inconsciente* del verdadero héroe, Pereira, quien al igual que su símil en *El atentado*, confirma la *suplantación* de este pobre diablo, representado por el binomio Pepe / Pereira, como el héroe *efectivo* de la pieza teatral y la novela respectivamente, siendo aquel que puede vencer ese estigma derrotista que Valdivia / Cussirat habían formulado con sus sucesivos fracasos “Cuando leemos a Ibarguengoitia, como dijo Jean Cassou de Cevantes, nos sentimos acompañados. Hay algo finalmente piadoso, y hasta un elogio de la locura (quijotesca o no), cuando la muestran apaleada o ridícula. Se ríen de la humanidad, pero no la rechazan o reducen”.<sup>36</sup>

“La piedad no es una suspensión de juicio, es un juicio moderado y regido de acuerdo con los hechos y según una teoría definida de la condición humana. La piedad consiste en ver la diferencia entre lo que el hombre realmente es y lo que potencialmente era”.<sup>37</sup> La *piedad* del creador por este héroe que fracasa una y otra vez, sustituye una estimación negativa del mismo, e insinúa una perspectiva nueva de los hechos consecuentes a la partida de Cussirat en la Navarra (cap. XXVII) La finalidad estética que tiene esta oposición, está subordinada por una necesidad interna y natural

<sup>35</sup> Ibarguengoitia, Jorge, *El atentado*, pág. 20

<sup>36</sup> Zaid, Gabriel, “La mirada irónica”, *Vuelta*, 100, marzo, 1985

<sup>37</sup> Fuller, Edmund, *art. cit.*, pág. 47

de la novela en sí, la estampa del *mito* del héroe arquetípico *se* rompe e inventa, en esa espiral sin fin que es la *ironía*, una nueva leyenda, que arrastra una validez sustituible y previsible del *pobre diablo* cuando Pereira toma el flujo de la acción.

Por esto mismo, el artista alumbró con el original remate que tiene el texto, ya que Pereira abre el campo emocional de la narración y encuentra con su figuración estética, un sentido arrebatador en las últimas páginas de *Maten al león*, cuando el tiempo de *no-acción* se transforma al momento de realizar Pereira el *deseo* expuesto por el título de la novela, con lo que la imagen mental del *pobre diablo* funciona como el eje decisivo de la narración: en la medida que la *figuración* de este *pobre diablo* prescriba un éxito inasible para su doble, para el héroe creíble que resultaba ser hasta entonces Pepe Cussirat, es decir, el *deseo* de matar al león verifica su cabal cumplimiento en la *suplantación* efectiva del pobre diablo.

## 5) *Los pasos de López* huellas de una noción del obstáculo circunstancial

### 5.1.8 Desmitificación de las figuras históricas en *Los pasos de López*

La novela *Los pasos de López* fue escrita en 1982, siete años después de haber hecho Ibarguengoitia su primer intento de lo que formaría su posterior interés desmitificador al montar su pieza teatral *La conspiración vendida* bajo un mismo fundamento (la lucha por la independencia), tarea que logra con mediano éxito, para luego darle un giro al trama planteado en esa obra dramática y convertirla en el producto que la magnífica narración de *Los pasos de López* dibuja. Siempre suspicaz, el autor guanajuatense nos hace ver en este texto, lo risible de la vida cotidiana de un pequeño grupo humano formado por los criollos de ese particular Bajío que él ha inventado. Al mismo tiempo, delinea la sombría y contradictoria configuración de una revolución social tan importante como lo fue el movimiento armado que comprendió la etapa de 1810.

Ibarguengoitia acopla con sutil habilidad los pormenores de esa insurrección bajo la lupa del *sentido del humor*, esa bandera que él despliega con elegancia y soltura en cualquier caso, sin obtener por ello el texto, un grado ignominioso contra los héroes nacionales u objetar una menor calidad narrativa en su discurso. La tendencia moralizadora y reprobatoria que implica por sí sola la presencia de la Independencia en la literatura mexicana se transforma vertiginosamente por el punto de vista de Ibarguengoitia, quien consigue escapar de la influencia que la tradición infunde sobre lo que se puede y lo que no se pueda decir sobre ese hecho histórico en particular. Lo único que el autor guanajuatense hace es indicar desde la específica gravedad de la Gran Historia, una respuesta equivalente por el desenfado y el rompimiento de las investiduras casi sagradas de los participantes de ese alzamiento, mediante una técnica solidaria que ataja los juicios valorativos de los próceres de la Patria.

El implacable sentido del humor del creador de *Los pasos de López*, hace una transacción de ese plano serio al que pertenece la anécdota de aquel pasado ejemplar, por un bien confeccionado cuadro retrospectivo, de modo que hace interactuar la complejidad decisiva de la guerra independentista, en su transposición ficticia, a través de la potencial incapacidad demostrada por los héroes de esa legendaria gesta. La comicidad generada por *Los pasos de López*, desenreda la trama entre lo divertido e

impredecible de cada hazaña y extiende los vórtices imaginativos de una manera dinámica, al convertir el ayer glorioso, tal como la conocemos, por una turbulenta y entretenida abstracción que ilumina el reflector de la ironía. .

Con su novela *Los pasos de López*, Ibargüengoitia apuesta por la lucida atracción que vuelva “real” esa vida cotidiana de principios del XIX pero que se vea reubicada hacia algo fresco, hacia algo nuevo y un poco extravagante. Para ello, forja un escenario donde coexisten Matías Chandón, Domingo Perión, Aldaco, Ontanza, los corregidores Diego y Carmelita y el presbítero Juanito, y sean ellos quienes nos sirvan como la referencia intrahistórica que necesitamos conocer con respecto a la versión “oficial” de los hechos contados. Por medio del *humor*, el escritor estrecha un nuevo sentido unitario y conciliador de ese universo lleno de dudas y contradicciones que ubican al discurso de *Los pasos de López*, de modo que ese movimiento de Independencia dé un giro de 360° al advertir una realidad donde se depura y completa una materialización de lo simbólico que el hecho histórico trae consigo mismo, mostrando desde un sentido más profundo, esa otra realidad posible que transfiere el núcleo *humor / ironía*.

El filósofo alemán Herzen nos dice la siguiente sentencia que bien nos puede ayudar a lo largo de esta investigación, y expresa lo siguiente: “Sería muy interesante escribir la historia de la risa”, y es que precisamente encontramos eso en la estructura de *Los pasos de López*: y en demás relatos del genial autor guanajuatense, cuán interesante sería explicarnos la realidad desde la risa, como hace él al mantener una percepción de la Gran Historia que separe la gravedad atávica del conocido movimiento insurgente y cómo se pueden desarticular los factores que movilizaron las acciones de sus protagonistas. De este modo, Ibargüengoitia “retoca” en cierta forma el hilo imaginativo que la tradición ha creado, proponiendo una alternativa que se adapte como la posible respuesta a la versión más o menos fija que tenemos sobre los héroes de la Patria y sus hazañas.

“El hombre es el único ser viviente que ríe”<sup>1</sup> nos indica Aristóteles, la risa enuncia un don del que pocos escritores pueden presumir, o, incluso, emplear, de manera que Ibargüengoitia conquista una *autoafirmación* estética que materializa por la imagen irónica, una perfecta representación que quiebre la distancia entre lo ridículo y lo serio de esa Gran Historia que nos quiere dar a conocer, bajo esta premisa podemos

---

<sup>1</sup> Aristóteles, *Sobre el alma*, t. III, cáp. X

esclarecer como positiva la adaptación que ofrece la obra ibargüengoitiana. El trasfondo de la novela muestra por medio de las peripecias de los personajes, un acercamiento creíble de ese contexto restrictivo, pues, durante la sucesión de imágenes narrativas admiramos una comprensible ridiculez del movimiento insurgente en sus diversos accidentes, sobretodo, ante la toma de decisiones de sus precursores.

El novelista maneja esa realidad desde un punto de vista desde el que él no se encarga en humillar ni acusar los errores que tienen los actores de *Los pasos de López*, sino que crea una necesidad de hacernos *sentir* esa comparación, como una idealidad de lo que divulgó ese espíritu criollo, y, conseguir con ello, mostrar las variables que la imagen humorística puede economizar en su tonalidad descriptiva. Sin grandes artificios, el escritor representa la naturaleza humana de esos criollos del XIX, a partir de las diferenciaciones imaginativas que él puede interpretar desde su perspectiva estética, basada por la inclinación de señalarnos la veraz pulsión de lo ocurrido según su opinión.

Este desplazamiento de la significación inicial de *Los pasos de López* hace nacer dentro del mensaje simbólico, un canje lúdico, ya que la narración juega con la versátil fluidez de las posibilidades de lo que conocemos como “real” de esa Gran Historia. “La ironía como desenmascaramiento de las presuposiciones el mundo se despliega en la estética (expresándose en el arte como la revelación estética de incongruencias) y en la filosofía (y, podemos decir, en todas las formas del saber) y se convierte de ese modo en rasgo fundamental de la modernidad”.<sup>2</sup> La agudeza de Jorge Ibarguengoitia está en buscar ese “algo” distinto que coordina los movimientos metafictivos de sus héroes insurgentes, ese “algo” es proporcionado por el manejo de la ironía en la representación de los accidentes y efectos que esta historia adecua. ¿Cómo se logra la desmitificación de esta Gran Historia? Por medio del *humor* nuestro autor deslinda la carga de seriedad que se atañe a la lucha por la Independencia hacia una representación lúdica y hasta bondadosa del caso. “Ya tranquilicen o solivianten, maravillen o embrujen, ya sean manuales o mecánicas, fijas, animadas, en blanco y negro, en colores, mudas, hablantes, es un hecho comprobado desde hace varias decenas de miles de años que las imágenes generan acción y reacción”.<sup>3</sup>

Aunque el tema desarrollado en la novela provoque una carcajada previsible del lector en este *mutato mutandis*, no es sólo esto lo que pretende el autor sino darnos a

---

<sup>2</sup> Bravo, Víctor, *op. cit.*, pág. 11

<sup>3</sup> Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen*, pág. 14

conocer como veraz su particular historia, asignándole a cada uno de sus personajes, un papel específico dentro de ese panorama plagado por las cotidianas y jocosas contradicciones propias al contexto inventado. La novela brinda una oportunidad de hacernos accesible un rápido vistazo a ese contexto histórico, por medio de la sencillez que la risa regeneradora resguarda, sólo así podemos tomar como auténticas las diferentes, y, en muchas ocasiones, risibles aventuras de Matías Chandón y demás personajes de la novela, como una impostura eficaz de lo real. Por consiguiente, el supuesto ficticio rehace un sentido de *pertenencia* al dejarnos ver esta imagen simulada que cada uno de los héroes desempeña por su tarea independentista dentro de aquel núcleo cotidiano perfectamente reconocible, al mismo tiempo, invita al lector la impresión de entender ese entorno como algo propio. “Quien retrocede en el tiempo avanza en conocimiento”.<sup>4</sup>

Los absurdos de la revolución de *Los pasos de López* tienen la función de abrir los ojos con su lucido matiz de ternura y de armonía que el presupuesto irónico expande sobre esa posible realidad, juntamente, altera el sometimiento que encubra la verdad de un contexto que conocemos como infalible y único, abarcando la totalidad de los puntos oscuros que siempre ha forjado la versión “oficial”. Las imágenes narrativas generan una reacción reflexiva de lo que proyecta el contenido irónico de *Los pasos de López* al concertar la acción histórica hacia una perspectiva nueva. En consecuencia, una *imagen irónica* siempre produce un efecto ambivalente y ofrece un estado de conciencia que derriba, en cierta forma, ese poder poco más o menos canonizado de cada una de las figuras históricas como Hidalgo, Allende, Aldama, la corregidora Josefa Ortiz de Domínguez, entre otros.

Ahora analizaré con especial atención la imagen atrayente del cura Domingo Periñón, una imagen que nos fascina al acumular todas las virtudes necesarias para admirar la visión desencantada de este personaje en particular. La condición simbólica de cada una de las acciones que este individuo realiza, recrean una representación especulativa de todos esos rasgos que desmitifiquen la imagen del padre Periñón en las primeras páginas, como son sus viajes y libertinajes por distintos puntos de España, su estancamiento en el curato de Ajeteo, sus deudas, su mala fama de jugador y pendenciero, así como aquellos rasgos metafictivos que lo dignifiquen pese a la simpleza de alguno de esos casos, como cuando hace un hoyo en la tierra ante la mirada

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, pág. 20

respetuosa de algunos feligreses “cómo si nunca hubieran visto hacer un hoyo en la tierra”, y por supuesto, con la mención de la misión liberadora que le costará la vida. “*La imagen-símbolo requiere cierta distancia. Tiene un valor sociológico, como signo de status o marcador de pertenencia*”.<sup>5</sup> La figuración irónica del personaje atiende a una tradición de fe del sujeto inventado. El sujeto-símbolo, que es reconocido por su eficacia mítica, retiene siempre una novedosa valoración artística dentro del juicio estructurado por Ibargüengoitia, sobretodo, nos deslumbra la imagen irónica que lo vuelve un verdadero mito, en aquellos detalles bien delimitados que evidencian su henchida humanidad, como observamos plenamente en el siguiente ejemplo:

El tiempo pasó y compañeros suyos bastante brutos llegaron a obispos o directores de seminario mientras Perión seguía en el curato de Ajetreo, pueblo al que siempre defendió:

--Dicen que es feo los que no lo conocen. Los atardeceres son muy bonitos. Te subes al campanario y miras para un lado: ves el llano, volteas para el otro: ves la tierra ¿Qué más quieres? En cuanto a estar apartado no me parece defecto: nunca se ha presentado el obispo a visitarme. Eso es ventaja. (p. 8)

La eficacia narrativa que presupone la imagen del cura Perión, procura una identificación efectiva de ese héroe paradigmático que resulto ser Miguel Hidalgo para Ibargüengoitia, al concebir una filiación simbólica con este personaje desde el principio de la novela hasta las últimas páginas, ya que sigue un lineamiento *desmitificador* de aquella imagen inconsciente que el valeroso héroe ha formado con el paso del tiempo, para hacernos ver tanto sus aciertos como sus errores. El efecto que adquiere la novela es el de metaforizar toda anécdota vivida por el personaje mitificado, con un fin práctico, es decir, la imagen de Perión se iguala a la imagen tradicional por un propósito de *desmitificación* que crea un doble “real” quedando separado, a su vez, al adherir una trascendente caracterización humorística, en especial, cuando describe el trato que éste mantiene con toda la colectividad, como vemos en este pasaje:

Defendía Ajetreo pero pasaba buena parte del tiempo de viaje, yendo de una ciudad a otra y visitando a sus amigos. De regreso al pueblo se dedicaba de lleno a las manías que lo obsesionaron en la edad madura: criar gusanos de seda, cultivando vides y *lo que había de volverlo famoso y costarle la vida, que fue la de hacer la revolución.* (p. 8)

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, pág. 183, las cursivas son mías

En el mismo capítulo, unas cuantas líneas más adelante, la imagen plástica de este individuo arrebató un cuidadoso destello de la estética discursiva que va a defender el escritor por medio de la ironía. En gran medida, manifiesta un sentimiento de querer despejar las dudas concernientes que resaltan, al descifrar uno de los mayores misterios de esa guerra de Independencia, que será precisamente presentar al legendario héroe como un ser de carne y hueso, con lo que la novela alcanza a un mismo tiempo, niveles de glorificación que se anteponen a la perspectiva irónica que suscitan sus atolondradas fallos militares en los últimos capítulos del libro. Mientras tanto, tomemos la imagen idealizada de ese importante personaje de la Gran Historia, cuando nuestro protagonista Matías Chandón lo mira por primera vez:

No llevaba sombrero y tenía la calva quemada por el sol se sabía que era padre por el alzacuello, pero en vez de sotana llevaba pantalones y botas con espuelas. Cabalgaba dejando colgar el brazo izquierdo en cuya mano llevaba siempre la vara que usaba para espantar perros. (p. 8)

El artista matiza aquellos detalles que han de hacer perdurar la *imagen-símbolo* que se tiene por antonomasia del héroe. La flexible figuración del cura Pericón, distiende a partir del primer capítulo, una noción de su carácter libertador al asignarle a la lectura un interés calificativo de cómo es el personaje mitificado. Por esto, el anterior fragmento es de capital importancia, porque anuncia los rasgos específicos que aumentan su aura heroica, Ibarguengoitia nos da desde aquí, las claves necesarias para comprender más adelante la transformación simbólica que va a tener el héroe durante “El Grito de Ajetreo” en el capítulo XVI, como son 1º dejar la calva quemada al descubierto, 2º su vestimenta (pantalones y botas con espuelas), y 3º cabalgar al pasito con su caballo blanco y llevar la vara para asustar perros en la mano izquierda.<sup>6</sup>

“La desacralización del mundo pasa por su liberación óptica”<sup>7</sup> apunta Régis Debray en su libro *Vida y muerte de la imagen*, a partir de esta determinación, podemos apreciar el panorama imaginativo en el que la frontera de la gravedad y lo irrisorio de las experiencias pasadas por los personajes de *Los pasos de López*, es mínima y reconcilia un sentido unificador. La *desacralización* de ese pasado consagrado, se funda, en todo instante, por una propuesta diferente del argumento. El autor guanajuatense resuelve la unidad de estilo de su novela al fijar su atención hacia un

---

<sup>6</sup> Todos estos elementos actúan como los dispositivos distintivos del poder “objetivo” que este personaje va a tener durante los hechos contados en *Los pasos de López*.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pág. 168

juicio crítico, sin pecar en la incurricia de caer, por esto mismo, en un estudio sociológico o en el sardónico encasillamiento de las acciones de sus personajes, pues ante todo, Ibarguengoitia no tiene que justificar un *saber*, sino evaluar *ese* contexto dilucidado sólo con el entramado que las imágenes contrastantes de su particular “veracidad” van concretando.

-Mira las casas de la gente pobre. Qué bonitas son, ¿verdad? Son muy sencillas pero están muy arregladas. Si usted se fija, en ninguna falta una macetita con flores.

Era otro cerro, el del barrio de San Antonio, un apiñamiento de casas de adobe con cercas de nopal. Había montones de estiércol, humaredas, hombres dormidos, mujeres cargando rastrojo, niños jugando en el lodo, perros ladrando. La corregidora exclamó:

-¡Qué dignidad hay en la pobreza! (p. 16)

Tomemos otro caso para ilustrar esa *desacralización* humorística en la construcción literaria de la novela, transcurrida esta vez, en la escena en la que el teniente Chandón se percata (en la primera entrevista con alguno de los conjurados), de esa verdad encubierta que irá conociendo, poco a poco, por la tremenda transformación del corregidor Diego al oír nombrar al virrey Iturrigarri. La escena domina al lector por una estimulación humorística que se concentra en ese escenario (la casa de La Loma), y, transmite una *comunicación* dialéctica, en la que la comicidad impera sobre ese conjunto de componentes descriptivos que muestran la gradual deformación del corregidor al oír mencionar el nombre de su enemigo del pasado. Exactamente, así es como el autor estira un pequeño lapso de singular nerviosismo, en el que traduce una *complicidad* inalterable con el lector al reírse uno junto a Matías Chandón de ese episodio “funesto” del que es integrante.

¿Cuándo fue al cantón de Perote tenía nombramiento disciplinario?

Era una pregunta natural: quería saber si yo había ido a Perote por castigo, como era el caso de muchos. Respondí con cierto orgullo:

-Fui a Perote con mi regimiento, por órdenes del virrey Iturrigarri.

Entonces el rostro del corregidor ensombreció, su mano tembló, un tejocote rodó por el suelo, os tres mozos se precipitaron a recogerlo, el perrito ladró, la corregidora me pidió en un susurro:

-No vuelva a pronunciar ese nombre delante de Diego.

Contemplé boquiabierto el efecto de mis palabras: el corregidor parecía traspasado por un dolor intenso, apoyo la frente en el puño crispado con que apretaba todavía la servilleta. Creí que iba a caerse de la silla. Al ver que los mozos no lo ayudaban por estar ocupados sacando el tejocote del comedor, hice por levantarme para ir en su auxilio cuando Carmelita me detuvo con un gesto y me dijo:

-Déjelo. Al ratito se le pasa.

Y así fue. Al cabo de unos minutos de tensión incomodísima, Diego volvió en sí. Abrió los ojos, parpadeó, se secó con la servilleta un poco de baba que le escurría y le dijo a su esposa:

-Perdóname, Carmelita.

Durante un instante horrible me miró, al parecer en reconocerme, después se repuso y me dijo:

-Don Matías, lo siento, me obnubilé

Se puso de pie y frotándose la nariz el caballete de la nariz como quien ha trabajado muchas horas, anunció:

-Creo que lo mejor será que vayas a descansar un rato.

Salió del comedor caminando muy tieso, seguido por el perrito. La corregidora y yo nos quedamos solos. (pp. 18-19)

La presencia del *ridículo*, como ha objetado Bajtin es su conocido estudio sobre Rebeláis, es la segunda naturaleza del ser humano, por consiguiente, es interesante observar durante el transcurso de la escena anterior, como los ingredientes que la componen, van asociando un curso significativo, mientras se cumple el tránsito narrativo que estira el reconocimiento de Matías con cada uno de los moradores de la novela. Vale la pena al revisar el pasaje descrito, recalcar la especial importancia que tienen los siguientes signos humorísticos: 1° El recuerdo constante de su estancia en el destacamento de Perote y el efecto negativo que prevalece sobre este estigma, 2° el catalizador del trastorno de su interlocutor: la mención del virrey Iturrigarri, 3° los ingredientes que la gradual descomposición del corregidor propician, a través del dolor, la vergüenza y lo ridículo que sus reacciones de “ausente”, a la par, hacen confluír un sentido trágico-cómico de su persona, elemento repetido en varias ocasiones, en tanto avanza la narración, y 4° la suposición pasional existente entre la corregidora y el teniente Matías, (véase escena en “el beldever”) a partir de este episodio.

Las tonalidades humorísticas que alcanza esta escena del segundo capítulo, marcan un decisivo alumbramiento, lo novedoso que resulta la crítica encauzada desde el humor /ironía, como un sostén creativo plurivalente que hace llegar al lector, el descontento entre criollos y españoles por una valoración artística que produce y encuentra el placer sugestivo de un sentido totalmente distinto al antes conocido. “Significar es expresar la identidad de un grupo humano, de manera que haya una relación entre el carácter circular o exclusivo de un sistema de signos y su valor

expresivo. Comunicar por signos es excluir tácitamente de la comunicación viva al grupo vecino para el que esos signos son letra muerta o juego de imágenes gratuito”.<sup>8</sup>

El fragmento referido, consigue traslucir la piedad que siempre acompaña la mirada irónica de Ibarquengoitia en toda su obra literaria. Este sentimiento es implantado en su protagonista, Matías Chandón, con respecto a todo lo que ve y siente por cada uno de los demás personajes de la novela. El *humor* hace funcionar la tonalidad de la novela como una intencionalidad práctica al correlato. Tenemos para muestra un botón, Matías tras haber ganado la prueba para comandante de infantería y jefe de artificieros de Cañada, Chandón se va dando cuenta de esa verdad sospechosa al llegar a celebrar con los demás su éxito personal:

Diego para celebrar, bajó a la bodega y regresó con una brazada de botellas de vino que a todos les parecía magnífico. Durante los brindis noté, con cierta extrañeza, que los que los proponían no sólo me felicitaban sino que se felicitaban entre ellos. Yo creo que esto me mosqueó un poco. (p. 36)

Mediante el implemento de la *ironía* como estrategia estética, el autor proporciona a la imagen narrativa una liberación de la dimensión solemne en que se concibe este preciso instante. Esto lo advertimos con mayor claridad durante el capítulo 5, cuando Chandón es invitado a la Junta de la casa del Reloj y se sorprende al notar (en sus memorias) con qué naturalidad Perión le enumeró las cosas que ocurrían durante la tertulia sin mentirle sobre el significado “real” de dichas reuniones: *discutir algo que les pareciera importante*, de modo que vuelve mágico el sentido de esa ocultación.

Me describió la tertulia de la casa del Reloj. Era un grupo de amigos me dijo, que se juntaban de vez en cuando para platicar, leer algo que hubieran escrito, ensayar alguna comedia o “discutir algo que les pareciera importante”.

-No es nada del otro mundo- me dijo- porque en Cañada no hay nadie del otro mundo, pero se pasa el rato.

*Cuando pienso en esta manera de presentar el asunto me admira cómo Perión, sin decir mentiras, evitó decirme la verdad.*

-Nos pareció- siguió diciendo- que ahora que vivirá en Cañada, lo más natural es que asista a la tertulia. Por supuesto, si usted quiere. (p. 37)

El destino del cura Perión liga y hace trascender la trayectoria común de los otros personajes de la novela. El abismo aparente entre lo serio y lo humorístico desaparece y

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, pág. 51

confiere una necesidad de materializar un efecto de “inmortalidad” al personaje mencionado, afianzando por ello, la leyenda que el héroe histórico ha forjado. “La imagen es benéfica porque es simbólica. Es decir, reconcentrante, reconstituyente, por usar equivalentes. Más para formar o volver a formar bloque, en virtud del mecanismo de lo incompleto tiene que incluir en su juego a un compañero oculto. Lo que sirve de vínculo de unión hace un bien, pero sólo la referencia a un algo lejano, a un tercero *simbolizante* permite a una imagen establecer esta relación con su contemplador, y de paso entre los contempladores”.<sup>9</sup>

El artista hace coincidir las características emblemáticas de esa Gran Héroe con el personaje de la novela, nos envía un mensaje de querer participar desde la narración de Matías Chandón como el Gran Testigo de esa historia metamorfoseada en *Los pasos de López*, que define su validez por sus bien delineados trazos sarcásticos. Tenemos una imagen univalente que estructura todo el sentido simbólico del héroe: “Periñón era López...el personaje más interesante de la comedia”, entonces sube el telón para dejarnos ver a un ser ficticio que nos parece sumamente apegado al real, que fascina tanto al lector como a los diferentes actores de esta obra, a causa del mito recreado que funda una voluntad de seguirlo, de tocarlo e incluso querer alcanzar su gloria.

Ibargüengoitia al *revivir* ese momento, nos hechiza con toda la encarnación de esa singular revolución que tenía como grito de guerra “¡Viva el señor cura Periñón!”. Al hacer esto, el autor expone la complejidad que encierra la participación del cura Hidalgo, hace darnos cuenta del cambio alternativo que ese referente histórico por todos conocidos va a tener hacia su idealización poética. Asimismo, señala un panorama completo del espíritu humano de esa época, *re-creado* en algo distinto por la mirada irónica del autor. Por ejemplo, contamos con la siguiente prueba en el mismo capítulo 5, en el que Ibargüengoitia (en la parte que pongo en cursivas) marca esa obviedad que desborda el carácter “sagrado” de tal personaje:

Periñón era López, criado de Lindoro (Ontananza) y el personaje más interesante de la comedia, él enredaba y desenredaba la acción, *resolvía todos los problemas y al final recibía todos los castigos.* (p.37)

La técnica de la novela descubre un sentido *revitalizador* que hace válida esta *desmitificación* de la Gran Historia, bajo el razonamiento que la figuración del cura

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 53-54

Hidalgo/ Perión aclara en toda la novela. Advertimos, en primer lugar, como Ibarguengoitia acentúa un cambio importante en la concepción más o menos regular de ese héroe mitificado al decir que él es que “resolvía todos los problemas y al final recibía todos los castigos”, enunciando un poder jerárquico de éste sobre las otras figuras de este episodio histórico vuelto ficción. “Hidalgo-Perión-López, es la misma persona, pero corresponde al lector buscar el significado de esta triple alianza: historia-literatura-mito, elemento sobre los que se sustenta toda la novela, pero de los que Ibarguengoitia, poco afecto a las densidades psicológicas y símiles sorprendentes, no creo que hablaría mucho”.<sup>10</sup>

La motivación general de esta invención, es revelarnos como el cura Perión fue “el Jefe” efectivo de la revolución social y lo que significó en sí la lucha por la Independencia, formar con su imagen ficticia una necesidad de unificar todos los criterios de los demás criollos. El relato denota de la manera más radical e intensa ese carácter revolucionario del protagonista, como podemos constatar en varias ocasiones en las memorias del teniente Chandón. Para explicarnos esto, habría que observar con detención lo que nos dice Ortega y Gasset en su ensayo titulado Ideas sobre la novela que dice así “la táctica del autor ha de consistir en aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela”.<sup>11</sup>

La diversidad de panoramas posibles que tiene por sí solo el tema de la Independencia, hace latente un despliegue irónico que matice esos accidentes en que se ven envueltos los distintos personajes de *Los pasos de López*, al descubrir con ello, un convencimiento estético inigualable y concebir que la suma de esos hechos contados pueden pasar como “reales”, al demostrarnos en la dimensión sensible de los primeros capítulos hasta el final del relato, como se transformará la *figuración* que pesa sobre ese líder que moldea la conspiración criolla. Las particularidades reflexivas que emiten la comprensión de esta “realidad”, son comprendidas por los juicios que éste haga sobre la empresa libertadora, todo visto con respecto a la convicción complementaria que van a promover los otros seres ficticios que aparecen durante el desarrollo de *Los pasos de López*. El progreso de la conspiración y los consecuentes altercados con el ejército colonial, estarán siempre salpicados por motivos irónicos que les retribuyan un peso

---

<sup>10</sup> Castañeda Iturbide, *op. cit.*, pág. 62

<sup>11</sup> Ortega y Gasset, José, Ideas sobre la novela, *apud*, Agnes y Germán Gullón, *Teoría de la novela*, pág. 53

simbólico distinto a cada una de las circunstancias revividas. Tenemos la siguiente prueba, con las palabras que dice Periñón para justificar las atrocidades de la lucha armada:

Para un hombre cuya vida ha sido pura privación, el robo no es un delito {...} Algún aliciente necesitan estos pobres para ir a la guerra. (p.146)

Los contradictorios matices que capta la figura de Periñón al presentarlo, en primer término, como el héroe enérgico en defensa del menesteroso, y, en segundo lugar, al mencionar casos irreverentes a lo que su *figuración* mítica ha impuesto a través del tiempo, forman una imagen bipolar del héroe, como resuelve el sentido que puedan tener los siguientes casos: El día de la fiesta del Carmen, tras un disgusto con la corregidora y algunos de los invitados (esencialmente contra los españoles invitados a la casa de La Loma) él lleva a festejar “con una mirada picara” a sus compañeros a la casa de la Tía Mela, un burdel (con la salida de seis prostitutas que le besan la mano). Tenemos este otro ejemplo, con la intermitente aparición de las enigmáticas sobrinas que lo acompañan siempre, haciendo suponer, una remota posibilidad de que éstas sean sus hijas con distintas mujeres, o inclusive, sean sus amantes. El desarrollo de la novela descubre en la multivocidad que los héroes transfieren al texto, una asimilación o convencimiento de las contingencias que el relato construye como “reales”.

La imagen irónica se distingue por su polifonía, así que, mientras que Diego, el corregidor, sea presentado como un ser asustadizo al que acompaña, en cierta proporción, una mayor dosis de extravagancia en los actos narrados en que éste participa, mientras que los demás personajes alcanzan en la reconstrucción hecha de *Los pasos de López*, una figuración positiva al llenarse para bien y para mal, de la suma heroicidad que les retribuyen las batallas. Ante esta situación, es importante resaltar el contrastante escenario que las opiniones de Diego y Periñón dibujan en cuanto al porvenir que la Patria tendrá una vez declarada la Independencia, siendo el segundo aquel que asume radicalmente tanto las dichas como los prejuicios de todo el movimiento en sí. En la siguiente página de la novela, tenemos la imagen que muestra a Periñón cuando habla del tema con Chandón y le comenta lo siguiente:

-- ¿Tú crees –le pregunté– que la proclamación de la independencia va a ser tan fácil como la pinta Diego?

--Va a ser tan fácil --dijo Periñón abriendo el aguacate y viendo que estaba podrido- como quitarle una tortilla a un perro.

*Entonces le oí decir por primera vez:*

-Mientras los españoles no se vayan o sean enterrados no vamos a quedar en paz. (p. 57)

La ampliación imaginativa de los hechos simulados en *Los pasos de López* concibe que el *humor* funcione como la mediación efectiva entre los contradictorios cambios y sentidos que tiene la suerte de los conspiradores a lo largo de la obra. “¿Quién es López? ¿Quién fue? ¿Será tal vez el pueblo mexicano que como personaje de ficción se condena al firmar el acto de contricción para convertirse en <<un cadáver parlante>>? Ibargüengoitia no lo dice, por el contrario lo encubre lo más posible. No en balde, al rubricar el libro precisamente con la firma de López, refuerza el mito, que es donde la historia se esfuma o se transforma en ficción”.<sup>12</sup> El discurso narrativo otorga a la voz de cada personaje, una prospección que enlaza el sentido humano de la novela hacia una determinación de ocultamiento. Más adelante, en el siguiente apartado, profundizaremos sobre esta problemática existente en *Los pasos de López*.

El escritor condensa el significado que la construcción narrativa defiende por un soporte crítico trascendido desde el humor, al provocar en la mente del lector la sensación de creer que la intriga de *Los pasos de López* es verdadera, pese a lo caricaturesco que puedan parecer algunas anécdotas, como el caso en que se resume la molestia de Periñón contra los españoles en la casa de los Aquino, cuando el alcalde Ochoa comenta que el mole de olla y el caldo gallego son lo mismo, y, que agregan una clave importante al argumento revolucionario por las siguientes palabras:

Estos hombres conquistaron un continente y no se dieron cuenta. Creen que siguen viviendo en España. (p. 77)

La pregunta que se hace Castañeda Iturbide en su libro *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia* en torno a la figuración del cura Periñón queda abierta, porque el estudio comenta entre otras cosas, que el escritor guanajuatense se siente tan atraído por ese mito humano que presume ser la ilusión del cura Periñón, que aparece el personaje sin toda su venerable proporción, dejándonos ver alguien más humano, más fiel a esa realidad contada. A pesar de esto, la imagen legendaria de Periñón sostiene un solo

---

<sup>12</sup> Castañeda Iturbide, *op. cit.* .pág. 63

objetivo, vencer por el humor el estatismo nominal que ese mito humano representa en sí mismo. “La caricaturización es una variante de lo cómico. Su objetivo es el desenmascaramiento y degradación de una persona investida de autoridad o fama. Uno de los métodos predilectos es el excesivo énfasis a una característica, haciéndola tan prominente que no pueda pasar inadvertida”.<sup>13</sup>

El sentido completo de la *imagen irónica* traspone la realidad hasta ridiculizar la intervención, en especial, de algunos personajes, particularmente, en el enfoque único que le da Ibarguengoitia al capitán Adarviles. Tal personaje es descrito durante toda la narración, en su potencial caricaturización, como un ser que va a orientar el papel del *antihéroe*, por sus sistemáticas traiciones al bando conspirador. Este personaje hace que la nueva leyenda adquiera un realce dramático, al notar el cambio de dirección que tiene el curso de la historia con su participación disonante, específicamente, en los capítulos 8 y 14, que lo descalifican instantáneamente con las palabras que el propio Adarviles dice sobre la llegada de un posible traidor a la causa independentista:

A mí ningún trabajo me cuesta cumplir la misión que tengo asignada para el cuatro de octubre. Estoy tranquilo por ese lado. *Lo que me quita el sueño es pensar en qué hacemos si antes de que llegue esa fecha algún cabrón nos delata.* (p. 66)

Como observamos en las líneas transcritas arriba, el *humor* refleja una clara actitud del novelista, pone en evidencia la gracia de la catástrofe metamorfoseada en *Los pasos de López* desde el momento en que el presbítero Juanito sufre su último y fatal soponcio, y hace tornar el sentido grave del anécdota en tanto la traición del capitán Adarviles alcanza su máximo nivel caricaturesco en estas escenas del cap. 13.

*Adarviles ha de haber creído que la Junta estaba perdida y decidió ponerse a salvo. Lo hizo de la manera más sencilla: denunciando la conspiración él mismo.*

No espero a que muriera Juanito. Salió de la casa de los padres, atravesó la calle y entró en la alcaldía. Interrumpió la partida de ajedrez que el alcalde Ochoa estaba jugando con el licenciado Manubrio. Los dos hombres oyeron la declaración de Adarviles. El licenciado hizo el acta con su puño y letra y dio fe al final como escribano que era. Es un contrato: Adarviles denuncia de *motu proprio* “una conjura que pone en peligro la seguridad del Reino”, el alcalde Ochoa, a nombre de la audiencia de la Nueva España, se compromete a excluir a Adarviles de cualquiera de los procesos que se deriven de la denuncia. Firman los tres. (p. 101)

---

<sup>13</sup> Grotjahn, Martín, *op. cit.*, pág. 28

La *imagen irónica* revoca el salvaguardo que las reseñas solemnes y serias pudieran tener esa Gran Historia, del mismo modo, el autor delibera cómo funcionan los efectos producidos sobre la sistemática traición de éste y otros personajes, desde un replanteamiento eficaz. El carácter crítico del libro permite discernir, por un lado, que las imágenes relatadas donde aparece el capitán Adarviles, representen perfectamente como era factible la traición de éste desde el momento en que corre a avisarle a los dos españoles más importantes de Cañada, e incluso, pone pequeñas claves en la lectura que manifiestan una notable certeza: la traición pudiera repetirse en cualquier momento de la aventura independentista. De manera que lo que autentifica la narración, sea un momento decisivo en la revolución de *Los pasos de López* para así crear una leyenda nueva, sobretodo, una leyenda propia.

Los que estaban en la plaza se abalanzaron sobre el dinero. Hubo magullados, apachurrados, descalabrados. El ambiente festivo se extendió por la ciudad, hubo borracheras, comercios saqueados, mujeres violadas, incendios, robos, pleitos a puñaladas. Esta fecha aún se recuerda en Cuévano como “el día del *Te Deum*.” (p. 140)

Estas últimas palabras capturan el nuevo enlace que el significado del texto tiene, estrecha la lectura hacia las siguientes interrogantes: ¿qué falló realmente en esa sublevación?, ¿cómo pudo ser exitosa sin pero alguno la revolución de Perión? En gran medida, como nos enseña la anterior escena en la plaza de San Diego, que nos muestra al cura Perión arrojando el dinero incautado a la casa de Moneda a una muchedumbre, supone, en primer lugar, la total desorganización del Ejército Libertador al ser siempre “un gentío”, y, en segundo lugar e igualmente importante, como la toma apresurada de decisiones acertó, de modo predecible, el tiempo que la rebelión duró al enfocar la caída de la empresa de Perión y sus hombres, dentro de un tobogán de circunstancias terribles que condenan el destino de los héroes. La *imagen irónica* hace que esa realidad sufra el desenmascaramiento decisivo por los factores que modelan una aplicación suplementaria del texto hacia otro horizonte.

### 5.1.9 El acoplamiento del protagonista-narrador en el plan conspirador. El examen del buen criollo

La mirada del protagonista-narrador de *Los pasos de López* transmite una extrapolación más bien tajante del medio en que éste se desenvuelve, por esta razón, *Los pasos de López* trasfieren un sentido de *alternatividad*, puesto que Ibarguengoitia modifica nuestra herencia mitológica de una manera novedosa que complace y entretiene a través de la descripción que hace Matías Chandón, comandante de batería y jefe de artificieros, quien parte como guía de la narración en las distintas aventuras de las que él toma parte. El protagonista-narrador es el sujeto que conoce todo y que por nadie es conocido, al igual que nosotros, ávidos lectores, él ejerce un proceder del explorador que desea conocer todas las magnitudes y condiciones del nuevo lugar al que ha llegado, Cañada, una vez que es invitado a la casa de los Aquino; mientras tanto entremos en detalle con el informe que tiene Chandón del padre Pinole sobre lo que ocurre en la casa de sus próximos benefactores.

-Los que sientan en ella-agregó- beben vinos que uno ni se imagina que existan. Dicen que hay noches en que llegan de visita señoritas decentes y bailan danzas modernas –y volviéndose al presbítero, preguntó:- ¿Verdad, su reverencia que así es la vida en la casa de La Loma?  
-Así es, más o menos- dijo el presbítero y se comió un pedazo de tortilla, dando por terminado el tema. (p. 12)

La anterior proyección enuncia signos de lo “real”, y, desde un principio, nos ofrece aquellas pistas que sugieren el inicio de un proceso dinámico de lo que ese mundo en conflicto fue. “Prescindamos de la anécdota y fijemos la mirada en las raíces”.<sup>14</sup> Estos signos tienen la tarea de concurrir como los hilos conductores que entrecrucen la narración hacia un escenario simbólico. Es en el desarrollo del primer capítulo donde tenemos las primeras marcas intertextuales de *Los pasos de López*, que serán más adelante, las claves y efectos de objetividad narrativa que abrirán un panorama completo de ese contexto inventado, que serán los siguientes:

1° La presencia de un español, el licenciado Manubrio, quien leía el *Manual del inquisidor*, adquiere un papel antagónico desde las primeras páginas de la novela.

---

<sup>14</sup> Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen*, pág. 272

2° Su imagen indica los rasgos precisos que este personaje debe tener como un virtual enemigo, al presentir el protagonista que éste había pertenecido con toda seguridad al Tribunal Negro en San Juan de Ulúa cuando lo ve leyendo el antedicho *Manual del Inquisidor*.

3° El día en que Chandón conoce a Perión, conoció también a quien sería más adelante, el portador de la desventura en su destino compartido con el cura.

La narración de Matías Chandón interpone un firme apoyo en la dilucidación de esa época, al describir los más difusos detalles, como son su acantonamiento en Perote, su primer acercamiento con alguno de los conspiradores (el presbítero Concha, quien se alegra de que el licenciado Manubrio, un español, haya metido el pie en el lodo al llegar a la venta de la Toma de López, donde el protagonista tiene que pasar la noche junto a los dos clérigos y el licenciado Manubrio), entre otros pormenores dignos de notar. El protagonista sintetiza fielmente por el relato de sus aventuras, una versátil metamorfosis de los sucesos que su trayectoria como independentista originan en la acción narrativa.

¿Qué importancia tiene que el personaje principal haya encontrado a estos seres tan dispares (el licenciado Manubrio, Perión; el padre Pinole y el presbítero Concha) el mismo día de su arribo? Ante todo, crea una conciencia de la impostura que los personajes de *Los pasos de López* van a exhibir en todo momento. Castañeda Iturbide nos da una idea clara de esta idea al mencionar cómo Roland Barthes define la impostura como “un engaño con apariencia de verdad” y es precisamente eso lo que logra Ibarguengoitia a través de su narrador. El autor devela la dimensión psicológica de los seres poéticos de *Los pasos de López*, en primer lugar, para abrir los ojos a su protagonista del panorama ideológico al que se está acercando. Posteriormente, ya en la casa de los Aquino, el personaje es puesto a prueba, por primera vez, y, así comienza “El examen del buen criollo”. La imagen irónica traza un tratamiento objetivo del caso humorístico de la Gran Historia sin vulgarizarlo, lo que sustenta un desembarazo de la responsabilidad de Chandón al contar su experiencia en el cantón de Perote acerca de lo que su aportación pudo afectar durante el consejo de guerra ejercido contra el capitán Serrano cuando este cuestionó a la autoridad real, como observamos enseguida:

Diego me pidió que explicara el caso. Dije que una noche varios oficiales estábamos de sobremesa y que Serrano había dicho que el país estaba tan mal gobernado y que si de gobernar mal se trataba, lo mismo podía hacerse desde México que desde Cádiz. Los españoles que oyeron esta frase fueron con el coronel y acusaron a Serrano de traidor a la Corona de España.

-¿Y qué defensa hizo usted de la posición de Serrano?- quiso saber Aldaco.

-Dije que estaba borracho cuando dijo la frase insultante.

*Sentí que no había contestado bien, que todos habían estado esperando otra respuesta, pero yo no sabía cuál.*

-No es buena defensa-dijo Ontananza.

-Ya lo sé- dije.

Aldaco volvió a salir en mi ayuda:

-Cómo tú dijiste, Luis, lo que importa no es el resultado, sino que el teniente haya salido en defensa de un oficial independentista.

*Hasta entonces comprendí que Serrano y sus opiniones eran <<independentistas>>. Gracias a esto logré capotear la siguiente pregunta de Ontananza:*

-¿Defendió a Serrano porque está de acuerdo con lo que él dijo o porque estaba él borracho cuando lo dijo?

-Porque estoy de acuerdo con lo que dijo y porque estaba borracho cuando lo dijo.

*Sentí que había acertado, Aldaco rió la corregidora aplaudió. (pp. 25-26)*

No podemos perder de vista, que el segundo juicio que se forman los conspiradores acerca de Matías al cabo del examen (cap. 3), es el más valioso. El reconocimiento de Matías implica con su *impostura* como independentista, un efecto decisivo en el carácter del protagonista “La imagen sólo puede mostrar individuos concretos en contextos concretos, no categorías o tipos”.<sup>15</sup> Podemos entender con esto, que en todo lo que pasa durante el transcurso de este capítulo en especial, haya una irremediable labor de ensalzar un cierto maniqueísmo entre las figuras contrastantes que los héroes independentistas distienden frente a toda clase de españoles. La *impostura* del héroe crea un bloque imaginativo de difusión a través del cual los dispositivos humorísticos que se accionan, establezcan una dinámica reflexiva desde la forma verbal con que se expresa Matías Chandón, al decir, *sentí que había acertado*, hasta la descripción de los pormenores que le piden los conjurados explique para facilitar con su declaración, una solidaridad impostergable como un criollo más. Tenemos la segunda prueba de “El examen del primer criollo” referida en estas líneas:

-Dice Paco que en otra ocasión usted protestó ante la intendencia del cantón porque en una promoción se dio ascenso a un español cuando había un mexicano que tenía más antigüedad.

Era un asunto embrollado: el español era Topete, a quien conocíamos en el cantón como “Eligio”, para no tener que decirle Eligio de Puta. Para evitar que Eligio fuera mi superior inmediato yo había recurrido a todos los medios y el último había sido alegar que había otro con mayor derecho de ascender,

---

<sup>15</sup> *Ibidem*

Meléndez, un pobre diablo. *No me había pasado por la cabeza considerar que uno fuera español y el otro mexicano, pero, claro, esto no lo dije esta noche, porque ya iba aprendiendo.*

-Protesté para defender un principio—dije —Según la ordenanza todos somos iguales, pero en la realidad a un oficial nacido en el país le cuesta mucho trabajo ascender: cada vez que una oportunidad se presenta aparece un español recién llegado con graduación más alta o bien se le da preferencia a un gachupín radicado.

Hasta Ontananza estuvo de acuerdo. Advierto que no fui original al presentar el problema de esta manera, porque lo que dije era lo que decían todos los días todos los oficiales criollos que había en todos los cuarteles. (p. 26)

La difusión irónica de esa fuerza ideológica “real” toma un cauce suplementario al intervenir el protagonista en este “Examen del buen criollo” que preparaban con antelación a su llegada a Cañada los miembros de la conspiración secreta. El contenido simbólico abarca estos aspectos que a la vez vuelvan debatible la veracidad de la historia oficial, hace vernos por el tándem humor/ironía, esa exposición antihistórica desde una perspectiva cordial que la situación traza. El personaje es sincero al decir esta frase, *ya iba aprendiendo*, él conoce a partir de este momento que la respuesta correcta recargaba entonces una oscuridad específica que él iba a explicarse con el paso del tiempo.

¿Como bordeamos con mayor facilidad ese aparente ambiente de cordialidad entre criollos y españoles? Lo hacemos desde el punto de vista que la presencia de Matías Chandón entraña en sí, pues él es quien materializa objetivamente un pensamiento unitario sobre la organización afectiva y el sistema de valores de ese mundo al que se está adentrando. Al compartir una *complicidad* explícita con el narrador, el lector asume como la imagen irónica adquiere un soporte estético de la conciencia histórica de aquel tiempo, ya sea con respecto a lo que un sentimiento tan agudo, como se le puede atribuir al resentimiento general de los criollos en relación con los españoles pueda tener.

Las conexiones objetivas fortalecen el vínculo simbólico de esa Gran Historia que el autor sutilmente agujonea. A medida que la narración progresa, el protagonista concentra toda su atención en la novedad de esa corriente ideológica que observa en sus más cercanos conocidos. Al enumerar los detalles que asoman ese incipiente criollismo, el artista reúne los efectos humorísticos de esa revolución hecha a la carrera. El cometido que cumple el protagonista Matías Chandón al ser el recién llegado a este mundo en conflicto que es Cañada, es el de presentarnos, una certeza intuitiva del

personaje y del mundo que lo rodea. Inmediatamente, cuando él se solidariza con toda firmeza con aquella desigualdad, el relato deduce qué ocurría en la vida de los criollos y españoles, pero siempre bajo la posición reflexiva fundada por la ironía, por ello escoge el cómo asimilará su personaje cada experiencia individual desde la inmersión que sufre en este campo alternativo, y, lo que representara ese conocimiento abstracto que encarna *ser un buen criollo*.

En el camino un viento chivero sopló y se espantaron las nubes. Creí que era un buen augurio, pero cuando llegué al cuartel encontré en el patio a dos oficiales que eran los otros aspirantes: *eran españoles. Si gano esta prueba, pensé, será un caso único.* (p. 29)

La *imagen irónica* transmite y organiza el significado común del descontento de los criollos de ese mundo ficticio, encerrando, simultáneamente, a Matías Chandón, por ese efecto metaforizado que impone la lectura de *Los pasos de López*. Como vimos en la anterior escena (cap. 4), la virtud de ser reconocido como un “buen criollo” permite al personaje conseguir la plaza de comandante de la milicia de Cañada, además forma un juicio valorativo del personaje, al declarar Matías que si gana *será un caso único* al competir con dos españoles, asentando de modo simple y convincente, una idea de lo que esa jerarquización injusta tuviera durante la sociedad virreinal de principios del siglo XIX. “La ilusión se produce cuando un mismo efecto puede ser explicado por dos causas completamente distintas, de las cuales la una obra frecuentemente y la otra muy rara vez; la inteligencia que no tiene datos para decidir cuál de las dos es la verdadera, puesto que el efecto es el mismo, presupone siempre la causa ordinaria, como su actividad no es reflexiva ni discursiva, sino directa e inmediata, esta falsa causa que nos presenta como objeto intuitivo, que es lo que constituye la apariencia engañosa”.<sup>16</sup> Para que el mensaje de este argumento sea verosímil, el matiz irónico debe conducirnos a la práctica de esa problemática de los criollos del s. XIX, por lo que Matías debe tener forjado una certidumbre de la “imposibilidad” que representa ganarle a un español, como refiere el conocimiento intuitivo de todo criollo. Antes de realizar las siete pruebas que a la postre le darán el nombramiento de comandante de batería y jefe de artificieros de Cañada, Ibargüengoitia hace que el concepto abstracto del estancamiento social al que pertenece Chandón, se rompa de manera impensable, como un acto casi milagroso, al vencer al favorito y tácitamente ganador, Pablito Berreteaga,

---

<sup>16</sup> Schopenhauer, Martín, *op. cit.*, pág. 34

al fallar éste solamente en la última prueba, cuando el cabo Berrueco le pone “adobe” a su cañón tras la adecuada distracción de Perión y Carmelita hacia el oficial español. El agradecimiento de Matías mide la significación de esta proeza de la siguiente manera:

-¿Cómo te llamas?-le dije.

-Berrueco, señor-me dijo.

Le di cuatro reales.

-Toma- le dije-. Esto te lo doy no por el servicio que me diste a mí sino por el que le diste a los otros.

No entendió, por supuesto, pero quedo agradecido. (p. 35)

La contemplación de esa realidad tantea mediante los giros contradictorios que da la novela, un rápido repaso de cómo los juicios del protagonista sobre ese sistema de valores, pueden pasar como verdaderos, “el personaje de un libro es real cuando el novelista sabe de él todo lo que hay que saber”.<sup>17</sup> La inclinación intuitiva de Matías Chandón de las cosas que ve y escucha desde su llegada a las puertas de la casa de La Loma, corresponden a una noción ineludible de *complicidad* con el lector al darnos una explicación plenamente satisfactoria de ese mundo en conflicto. En los primeros siete capítulos, es evidente la necesidad de simplificar el desplazamiento del sentimiento criollo desde el antecedente que pudo significar “la conspiración de Huetámaro”, para completar ese sentido inicial, con la sorpresa con que recibe Chandón la invitación a ser participe de una maquinación semejante a lo que le contará el licenciado Manubrio al principio de la novela, dándole así, un sentido “verídico” al hecho ficticio por la novedad que despierta al personaje su participación. Para explicar esto, podemos servirnos del siguiente fragmento del capítulo 6, en la conversación de Matías con el presbítero Juanito.

-Tú, que eres militar dime si este campanario tiene valor estratégico.

*La pregunta me pareció rara por venir de un sacerdote, pero no tuve inconveniente en contestarla. Asomé al parapeto y le dije que sí, que el campanario era un punto estratégico, porque desde donde estábamos se dominaban las cuatro entradas a la plaza, que era donde estaban los poderes civiles: la corregiduría, la alcaldía y los juzgados. Pero no era el más importante de la ciudad, puesto que estaba a su vez dominado por un tirador apostado en la estribación del cerro del Tecolote que se llamaba Los Balcones. ¡Con cuanta atención me escucho Juanito! Luego me invitó a comer. (pp. 45-46)*

---

<sup>17</sup> E. M. Forster, *op. cit.*, pág. 87

“Pero no sólo hay humor e ironía en la obra de Ibarguengoitia; el desparpajo, la burla (sin llegar al sarcasmo), y la broma son también ingredientes que le dan un tono humoricista al relato, es decir, lo hacen jocoso y festivo. Pero –en esta novela más que en otras- este tono humoricista está bien dosificado, con el fin de no caer en el disparate, el choteo y lo grotesco”.<sup>18</sup> El *humor* funciona como la mediación efectiva en tanto mueva los mecanismos que la conciencia del protagonista y la del propio lector, van estableciendo un eje simbólico. Por el tratamiento antihistórico de *Los pasos de López*, Ibarguengoitia afina y fundamenta una modelación de este particular hecho, como una creación literaria que no afirma ni niega nada como cierto, sino que se vuelve autosuficiente, para desembocar en una puntual reflexión sobre este rompecabezas que conduce al personaje hacia la esfera del alumbramiento argumental: *Tú eres criollo de corazón, Matías*.

La alineación de Matías al elenco de conspiradores, hace emerger una dialéctica centralizada con el ingreso a ese espacio ajeno, y, en consecuencia, favorecer su aprendizaje por esa frase que se repite incisivamente en la mente del protagonista: *tú eres criollo de corazón*. Tal escena, despliega su infalible significado cuando Diego Aquino le comunica a Matías el por qué ganó la prueba de oposición y con ello consiguiera ser nombrado comandante de la batería y jefe de artificieros de Cañada, y lo expone así:

-Paco Pórtico te recomendó, viniste a Cañada, te tratamos, te conocimos y decidimos que eras el hombre que nos hacía falta. Aunque hubieras cometido el doble de errores en el examen, hubieras ganado la prueba, porque así lo habíamos decidido.

-No entiendo- le dije.

Cómo dándome la respuesta que iba a aclararlo todo, me dijo:

-Es que necesitamos un artillero.

-¿Quién necesita un artillero?

-La Junta. (p. 49)

Lo que ocurre en el siguiente capítulo, es que la imagen heroica de Matías Chandón transmite, en primer instancia, una continua idealización de todo el contexto que sus vivencias van descubriendo, de modo que sirva esto para comprender y distinguir, *íntimamente*, aquellos aspectos que hicieron posible ese movimiento colectivo y los elementos que tornaron su inicial significado hacia la gesta heroica un poco ridícula que

---

<sup>18</sup> Castañeda Iturbide, *op. cit.*, pág. 61

*Los pasos de López* alimentan en ejemplos tan finamente irrisorios, como cuando Matías es oficialmente nombrado miembro de la Junta de Cañada, tras el término de la ceremonia de iniciación que contemplamos en este trozo de la historia:

(Diego) Hizo que yo pusiera la mano en la empuñadora del sable que Perión sostenía a medio desenvainar y luego me hizo jurar, si mal no recuerdo, guardar lealtad eterna a la junta “y a cada uno de sus miembros”, no revelar jamás lo que se tratara en las reuniones y liberar a la Patria del yugo español. *Cumplí mal ese juramento pero otros lo cumplieron peor.* (p. 53)

Justamente, por el *carácter festivo* de ese rito de iniciación al que es puesto a prueba el narrador, es el que garantiza una concentrada validez de un presente recuperable por un argumento que no agota nunca su horizonte humorístico, al hacernos observar Ibargiengoitia esa versión tan creíble y un poco extravagante del ingreso de Chandón al círculo confabulado. La realidad ficticia asocia una metódica realización de la impresión burlesca de los personajes, *así han de ser las evoluciones*, diría el teniente Chandón para cerrar este razonamiento. El papel que ocupa el teniente Chandón, no será otro que el de ser un mediador entre nosotros y el universo revolucionario al que se introduce sorpresivamente.

Al permanecer extrapolado de toda la tensión que se extrae de las relaciones interpersonales que existen entre los demás conspiradores; el personaje abarca la totalidad de lo que ese mundo cotidiano comprende, desde una posición privilegiada que lo aproxima sobre lo que “realmente” piensan sus distintos compañeros de armas, lo hace mantenerse al margen de las disputas que las distintas capas de la causa tienen, para asumir objetivamente las dos posturas que toma el movimiento insurgente: la radical y la moderada. La primera está regida por la influencia del cura Perión y la corregidora Carmelita, y es la actitud que al final de cuentas, todos siguen hasta sus irrevocables consecuencias, tras la última y funesta traición que Adarviles perpetra contra los jefes militares en la hacienda del Ojo Seco y veamos más adelante cómo sucumbe ese sueño libertador, con los héroes de *Los pasos de López* fusilados y rayando el sol, con su líder Domingo Perión pagando un penoso encarcelamiento de seis meses, para ser finalmente fusilado en un basurero. La segunda esfera, la moderada, está representada por Diego Aquino, el corregidor, quien después de una ligera caminata acompañado de Matías Chandón, expresa su deseo de invitar al príncipe Fernando a reinar este país, descrito en un breve lapso del capítulo 6, en donde surge la primera idea acerca de la percepción subjetiva que Diego esperaba sobre una revolución

pacífica donde sólo bastara con firmar un papel y creer que por la investidura que le había sido otorgada por la Audiencia Real, todo sería tan sencillo y haría subsistir la validez de su plan jerárquico, como veremos en la siguiente escena:

-Olvidan ustedes señores, que este asunto que estamos tratando no es más precaución. Un recurso al que no vamos a recurrir más que en caso de necesidad extrema. Dios mediante no necesitaremos usar ni al Patotas ni las balas para mosquete ni los machetes. La independencia de la Nueva España va a lograrse por medio de un acto pacífico y perfectamente legal. Bastará con firmar un documento y firmarlo. Después daremos a conocer el suceso en todo el país por medio de bandos y yo estoy convencido de que será recibido con beneplácito por la mayoría de la población. El verdadero problema que tendremos entonces será el de formar un gobierno. (p. 56)

Al terminar de exponer el corregidor Aquino lo anterior, Matías dice algo muy importante: no lo convenció a él ni a ninguno de sus correligionarios de que tal plan funcione. El plan moderado de Diego antepone la duda como una constante de su posible éxito, supone un ideal irrealizable e innegable al propósito insurgente *sin empellones* que él deseaba. La imagen irónica impulsa un fin práctico al anunciar cómo la conspiración de la Junta de Cañada fracasa desde su primera planeación. Más adelante, al ser descubierta, declara el hundimiento rotundo de esa abstracción que Diego hacía sobre el movimiento insurgente, al tener que implementar la violencia, y, en consecuencia, conceder el papel protagónico al que aspiraba éste a otro más. Así, es entendible el que Perión sea quien acuse con mayor fuerza la ineptitud de Diego y Carmelita, por varias de sus decisiones, como en el episodio en que se cuenta el transporte de los machetes de Muérdago a Cañada, o, la más importante, no haber tomado la resolución de levantarse en armas al momento decisivo de ser descubierta la conspiración.

El autor guanajuatense exhibe a su héroe con toda la vulnerabilidad a la que va a estar expuesto tras la confesión de Juanito con el padre Pinole y los líos que la mala suerte le presenta tanto a él como a los otros conspiradores: el teniente Chandón, al reírse de sí mismo, fortalece el sentido *desmitificador* de la novela. De este modo, el autor sugiere cómo esa Independencia tuvo un cierto saborcillo de improvisación sin parámetro alguno en la historia mexicana, *así han de ser las revoluciones*. Las escenas que siguen a la presurosa salida de Matías de Cañada para informarles a los demás insurrectos, Perión, Ontananza y Aldaco, difunde una plasticidad humorística de considerable sobriedad y tino, pues advertimos como la imagen heroica del personaje

revierte su figuración como un héroe arquetípico hacia una caricatura de sí mismo, cuando lo invaden los temores que cualquier ruido en la noche le producen, siempre buscando esconderse tras la sombra de alguna huizachera, salirse del camino, etc. La valoración heroica del personaje y sus allegados cambia y se transforma por la *desacralización* narrativa que cumple su cometido de cabo a rabo.

Es a partir del capítulo 16, cuando el sentido de toda la dulce adversidad sorprende a los personajes y extiende su lazo por la complejidad inventada y la “verídica” sinrazón del hecho recreado, abrazando por el humor una motivación de solidaridad, donde ya ni llorar es bueno. El acentuado dramatismo de este capítulo en adelante, va a prescribir placenteramente la desastrosa temeridad de los héroes de *Los pasos de López* durante las distintas luchas en las que toma parte nuestro protagonista, forjando un sentido reconstituyente por el humor. “Los hechos de transmisión son ambiguos. Son dinámicas colectivas, pero entretejidas de relaciones individuales tales como la influencia, la persuasión, la conformidad, la confianza, la autoridad, o incluso el contagio imitativo”.<sup>19</sup>

La inserción de lo *cómico* extiende su finalidad práctica desde el lenguaje que adecua Ibarguengoitia, al mostrarnos una tragedia que se sale de control, al fundir esos atropellamientos colectivos con los elementos verbales que consolidan su motivación *antihistórica* y consiguen entablar una intencionalidad bien definida, al cruzar los límites del humor y lo solemne para dejarnos notar ese ángulo jocoso de la angustiada situación descrita en la participación azarosa que los corregidores y Matías tienen tras la muerte del presbítero Juanito, con lo que el autor redefine un sentido inicial de *piEDAD* en los capítulos 16 y 17, para ordenar de manera completa, un horizonte fatal para todos los conspiradores.

El llamativo desplazamiento de los acontecimientos de la novela, se estremecen bajo un campo semántico diferente una vez muerto el presbítero Juanito: “Como la verdad es la relación de un juicio con su principio de conocimiento, siempre es problemático cómo el juzgador cree ser dueño de tal principio, no siéndolo en realidad, es decir, cómo es posible el error, el engaño de la razón”.<sup>20</sup> El carácter legendario de la novela estira un cambio uniforme del capítulo 17 al 24, pues hace que la penetración intuitiva del protagonista dicte en nuestra mente un predecible fracaso, como vemos cuando la conspiración de Cañada es descubierta y en las consecuentes contiendas

---

<sup>19</sup> Debray, Régis, *Introducción a la mediología*, pág. 191

<sup>20</sup> Schopenhauer, Martin, *op. cit.*, pág. 75

contra las fuerzas colonialistas, donde el ejército insurgente encontró la victoria a cuenta gotas. Aquí vemos un buen ejemplo del nocivo triunfalismo que iría a mudar su sentido en los capítulos finales, un juicio contrario al que tiene la llegada de la compañía vencedora al mando de Chandón a Cañada, resumido en estas líneas:

Comprendí entonces las ventajas que tiene ir en la avanzada de un ejército que llega a una ciudad amiga. No hay nada igual. Las mujeres me abrazaban, me jalaban, me besaban, querían arrancarme los botones del uniforme, los hombres me ofrecían jarros de pulque. (p. 142)

La rapidez con que el relato nos conduce del instante de la conspiración a la lucha armada, pasa en un abrir y cerrar de ojos, algo que nos cautiva inmediatamente por la sencillez con que se van encadenando las escenas posteriores al capítulo 20 que conquistan el terreno de la acción heroica. La armonía que mantiene la estructura narrativa de *Los pasos de López*, emite una figuración concreta del sentido y la validez que la espectacular desventura de aquel Ejército Libertador del que fue integrante el teniente Chandón, se forma página a página. Un incidente similar parecido al ya referido, ocurre en el siguiente capítulo, cuando el protagonista viene a conocer los rumores que salen a flote acerca del carro cerrado que acompaña al Ejército Libertador, (la indagación acerca de si viaja ahí el príncipe Fernando VII, o, el dinero del cura Periñón), y que tras una breve conversación con este último, sea resuelto el misterio para la tropa y para el propio narrador (cap. 21)

En la mañana, cuando llegué con mis hombres al llano, vi al ejército formado en cuadro, *por primera y última vez*. Se veía imponente. Eran cuatro divisiones con sus jefes por delante y sus banderas ondeando en el aire fresco de la mañana. Ontanza, que era el comandante supremo y Periñón, que era “el jefe”, estaban en el centro del cuadro.

Cuando mi gente tomó su lugar y Periñón vio que el ejército estaba completo hizo una seña y entonces entró el coche cerrado en el cuadro y fue hasta donde estaba Periñón. Reinaba el silencio. Periñón abrió la puerta, ayudó a bajar a sus sobrinas y las hizo que se quitaran los velos. Luego, Periñón hizo que dos mozos abrieran las ventanas y bajarán el toldo del coche. Cuando el coche estuvo destapado, hizo de nuevo subir a sus sobrinas y él subió con ellas. El coche dio la vuelta al cuadro y Periñón dijo muchas veces, para que todos oyeran:

-Vean que aquí no hay ningún Fernando VII. Estas tres muchachas son mis sobrinas.

Cuando el coche terminó de dar la vuelta regresó al centro y sus pasajeros se apearon. Entonces, todo el ejército sin que nadie se lo ordenara, gritó:

-¡Vivan las sobrinas del señor cura Periñón! (p. 149)

La *individualidad* metafictiva permite al narrador transformar el mensaje especulativo que la *imagen-símbolo* de Domingo Perión. En general, el autor quiere transmitir una *objetivación* de la voluntad persuasiva que este ser ficticio tiene sobre el desarrollo de todo el movimiento insurgente. Ibarguengoitia satisface la curiosidad del lector al exponer por la experiencia y los juegos del lenguaje, como el narrador sintetiza con sus vivencias, ese desequilibrio que confronta *per se* la contemplación irónica de la Independencia, lo glorioso y lo risible de todas las hazañas de esa Gran Historia. El sentido del humor hace que este insignificante teniente tomé el papel del portavoz de esta verdad muy particular, a un mismo tiempo, hace participar directamente al lector dentro de la correspondencia interna que esa “realidad” tan sugestiva, enuncia en momentos como este:

Acabábamos de cometer el error más grande de la campaña. Al tomar la decisión de retirarnos habíamos seguido un razonamiento correcto *–si no hay esperanzas de ganar no hay que arriesgar–* basado en una premisa falsa *–no había fuerza enemiga entre nosotros y la ciudad de México–*. (p. 160)

El narrador no reniega ese pasado tortuoso, en consecuencia, prosigue una tarea imaginativa que atraviesa el rigor de la desdicha y el apuro, desde el discernimiento de la conjura independentista por parte del alcalde Ochoa y el licenciado Manubrio, hasta la separación de sus compañeros de armas tras la desintegración del ejército libertario durante el último capítulo. Ante esta situación, el teniente Matías Chandón no guarda un claro referente histórico como si sucede en el caso de Perión/ Hidalgo, Allende/ Ontananza, o Aldaco/ Aldama. El personaje escapa a este ajuste regularizado con las demás figuraciones hechas en *Los pasos de López* con sus personajes. Su privilegiada posición dentro de ese ámbito caótico y añorado, nos dejan ver a un nostálgico protagonista, que ya de viejo, reclama un poquito de gloria de esa lucha de Independencia que le ha olvidado y vuelto la espalda, revirtiendo su imagen como un gestor ausente que pese a su adhesión total a la causa de Perión, fue convertido en un fantasma, en un héroe insignificante, sin cabida en los anales de la Gran Historia.

### 5.1.10 El tiempo y el espacio ficticio, el *revivir* y *recrear* una “realidad” por medio del *viaje*

La naturaleza del *viaje* se adapta a la caracterización de los dos personajes principales de la novela, Matías Chandón y el cura Perión. Cuando Perión le permite al teniente Chandón acceder a la tertulia de la Junta del Reloj y admitir con ello las sucesivas consecuencias que sobre él recaigan, con esto, la novela reintegra la metáfora del viaje dentro de una acción de inexcusable movimiento. En seguida, el personaje facilita la decidida investigación de los hechos que le tocan vivir, mientras nosotros nos damos cuenta que Matías Chandón es un valioso árbitro de ese escenario ficticio, al exteriorizar su completa humanidad y demostrarnos sus temores, su desencanto, además de la carga emotiva necesaria para explicar esa lucha armada, al insinuar lo absurdo que pueden parecer las cosas más triviales por realizar.

Con el arribo del protagonista a Cañada y sus alrededores, la narración prepara el choque del personaje con las distintas voces de esa otra realidad, que, poco a poco, le van descubriendo su destino heroico. “Viajar es siempre un poco superficial. El escritor de nuestro tiempo debe ahondar en la realidad. Y si viaja debe ahondar, paradójicamente, en el lugar y en los seres de su propio rincón”.<sup>21</sup> Conforme pasa el tiempo, surge en la mente del personaje, el deseo de entender el *sentido* que tiene esta revolución social y lo consigue a través del examen impuesto por sus compañeros de armas como en el anterior apartado he mencionado. Esencialmente, lo que quiere conocer el personaje, es el misterio que esa revolución llena de peripecias le van a preparar. La visión del narrador facilita una perspectiva totalitaria de su entorno, simultáneamente, clarifica el significado de *Los pasos de López* desde su primer juicio al conocer al licenciado Manubrio y vemos aquí::

Un viejo de anteojos cuadrados y tricornio, quien cuando el coche o daba brincos leía un librito intitulado *Manual de inquisidor*. Era el licenciado Manubrio *Es decir, que el día que conocí a Perión, conocí también a quien poco más de un año después iba a decidir su suerte.* (p. 10)

El escritor examina la condición humana a través del *viaje*, desde el mismo título de *Los pasos de López*, por ende, podemos dirigir nuestra atención hacia esta intención relatora. Hablemos de dos casos específicos, el protagonista Matías Chandón y el señor cura

---

<sup>21</sup> Sabato, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, pág. 18

Periñón, los ejes narrativos de la novela. “Lo simbólico no es un tesoro escondido. Es un viaje. Ciertas imágenes nos hacen viajar, otras no. A las primeras a veces se les llama <<sagradas>>”.<sup>22</sup> Con la metáfora del viaje, el autor consigue compenetrar al lector en ese contexto de una forma eficaz, al profundizar en la confluencia que comprenden los rasgos “reales” de la vida criolla del s. XIX. El orden argumentativo está acompañado por un conjunto de elementos que comparten esa desmitificación que el periplo independentista significa. Precisamente, la siguiente frase engloba y sirve como la ideal inauguración a la odisea de los héroes míticos que alcanzan su plena y novedosa desmitificación en la novela de Jorge Ibargüengoitia:

El viaje había comenzado bajo buenos auspicios. (p. 7)

El *viaje* asigna a cada una de las aventuras una original y placentera proyección de la imaginación que la Independencia formuló en la mente del escritor, puesto que con sus propias palabras y pensamientos, Ibargüengoitia quiere determinar un indicio que parte de un absoluto formal de la realidad (la lucha que el cura Hidalgo tuvo en la búsqueda de la Independencia en 1810) hacia una conjetura ficticia de lo que a este importante personaje pudiera serle atribuido, como hace patente la visión de Matías Chandón en su descripción inicial, al referir la importancia de el viaje de Periñón por España y las bruscas derivaciones que tuvo tras su regreso: Los recuerdos del cura Periñón ofrecen unas cuantas respuestas fragmentarias del pasado individual del personaje, como vemos en este pasaje:

Durante meses estuvo viajando, visitando lugares notables y viviendo como rico. “Hasta que se me acabó el último real” decía. Después pasó hambres.

Cuando yo le preguntaba cómo le había hecho para regresar a América, nomás movía la cabeza, como quien quiere borrar un recuerdo amargo.

-Bástate saber que llegué a Veracruz con la sotana muy revolcada--, agregaba. (p. 7)

El espacio ficticio de *Los pasos de López* define una intencionalidad humorística por los nombres de los distintos puntos geográficos que recorren sus personajes: Cañada, Ajetreo, Muérdago, Cuévano, Chiriguato, Huetámaro, la sierra de Güernes, etc. El poder atribuido a la reconstrucción imaginativa de ese espacio ficticio, concreta una modificación en la conducta de sus personajes que toman la vía de la insurrección en un

---

<sup>22</sup> Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen*, pág. 54

medio geográfico que facilitaría, en principio, esa tarea libertadora, para luego complicársela hasta imponerse el desplome del Ejército Libertador. La novela de Ibarquiengoitia impulsa por la ironía circunstancial, una lógica interpretativa de la ordenación temporal que establece toda la concentración espacial de *Los pasos de López*. Este ejercicio internarrativo, provoca un proceso de interiorización con los personajes, es decir, que por las aventuras, el novelista plasma una amplia coloración irónica de las imágenes espaciales, ya que el ambiente físico determina las emociones de los personajes.

La *dualidad* decorativa de ese espacio imaginario, sostiene una variante de la geografía convencional, erige un rumbo propio a las situaciones que van a consignar el destino de los seres poéticos de la novela, Ricardo Gullón en su artículo Espacios nucleares nos dice algo que tal vez ilustre esto de una mejor manera: “Pues, el espacio es en sí, una abstracción derivada de las realidades en que nos movemos. Si puede ser imaginada, es que puede ser pensada, y <<entendida>> al menos hasta cierto punto. Si traducimos <<espacio>> por <<universo>>, <<mundo>>, <<escenario>>... estamos escapando por la puerta falsa y degradando la cuestión, reduciendo lo intangible a tangible; la conexión entre estos términos, es, sin embargo, cierta: todos ellos hacen referencia a creación artística. Todos aluden a un ámbito en que se está, en que se vive, pero mientras los últimos parecen postular vida, movimiento, objetos situados, el primero gira indiferente, y no sin ninguna insolencia en orgullosa soledad”.<sup>23</sup>

El marco referencial que nos muestra el autor dentro de su invención, subraya por el humor la *doble naturaleza* de este espacio poco más que caótico de la lucha insurgente. Las imágenes de cotidianeidad, conspiración y de las peloteras militares, se erigen con un brío de atracción que abren e igualan una imagen totalitaria de la perspectiva puramente histórica de este espacio creado. Al alterar el nombre de las zonas en este Bajío muy personal (como aparece en otras novelas suyas, como *Las muertas*, *Estas ruinas que ves* y *Dos crímenes*), el escritor concede un rasgo nominativo a todo el escenario literario, para admitir una reconstrucción capaz de cotejar una abstracción humorística del territorio que pisan los personajes de *Los pasos de López* hacia la otra orilla, la desmitificación. El recorrido que comprende las zonas de Ajetreo>Cañada>Muérdago>Cuévano, hacen que el discurso proyecte una distinción estructural entre los elementos humorísticos del relato, puesto que emplea

---

<sup>23</sup> Gullón, Ricardo, Espacios nucleares, apud, *Teoría de la novela*, Agnes y Germán, pág. 246

una distinción práctica en todo el contradictorio dibujo del paisaje de este Bajío ibargüengoitiano.

La fascinación del espacio ficticio de *Los pasos de López*, está constituida por su apertura estética, que ha de transformar su condición anacrónica para encontrar una esencia seductora de los fantasmas que vagan por la cabeza del melancólico teniente Matías Chandón, en esta crónica que apenas dura un brevísimo instante. “El espacio, entendido en su forma más sencilla como el escenario geográfico y social donde tiene lugar la acción, no se reduce a una categoría aislada, temática o referente al contenido, ni a un simple mecanismo estilístico que instaure la simultaneidad narrativa y paraliza el transcurso cronológico. Es, antes que nada, parte fundamental de la estructura narrativa, elemento dinámico y significativo que se halla en estrecha relación con los demás componentes del texto”.<sup>24</sup> Por la razón que descifra esta anotación de *El espacio en la novela realista* de María Teresa Zubiaurro, la visión animada del espacio ficticio le da al texto una tonalidad distinta al recuento de las circunstancias recreadas, igualmente, retoma una nivelación humorística con cada paso que da López y su turbulento séquito.

La pauta general en el procedimiento logístico y estratégico del relato, concede una condición panorámica al lector, en el que el soporte ficticio de esa geografía inventada traslada una visión unitaria de ese entorno hacia la red de relaciones de los personajes que hacen circular el paulatino y verosímil reflejo de esa Gran Historia, por razón de la inversión creativa que aproxima un tiempo y un espacio predeterminados. “Un sentido se encarna en carne y hueso [...] Carne y hueso son como sombra y luz”.<sup>25</sup> La novela de Ibarquengoitia es una novela de *acción* irónica que logra encarnar la *luz* y la *sombra* de un tiempo que no sabemos a ciencia cierta cómo fue, ni cómo fueron los actores reales que hicieron trascender esa Gran Historia. La *ironía* nos acerca a la trascendencia de ese pasado glorioso en toda la relación de hechos que sitúan un tiempo y un espacio bien definidos. Claro ejemplo de ello, es el episodio que a continuación tenemos, en el que el licenciado Manubrio le cuenta al recién llegado lo sucedido en la “conspiración de Huetámara”:

Había ocurrido el año interior. Cinco oficiales de las milicias y tres sacerdotes, todos criollos, se juntaban en uno de los salones del obispado para tramar una revolución. Querían proclamar la independencia de Nueva España, abolir los tributos reales, y, lo que al licenciado Manubrio le parecía más espantoso,

---

<sup>24</sup> Zubiaurro, María Teresa, *op. cit.*, pág. 20

<sup>25</sup> Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen.*, pág. 265

incautar los bienes de los españoles para distribuirlos entre los mexicanos – ¡incluyendo las comunidades de indios!--.

Pero sucedió que dos de los conspiradores habían tenido un pleito, el licenciado ignoraba si por cuestión de mujeres o deudas de juego, el caso es que uno, por hacerle un mal al otro, fue con el intendente y delató la conspiración. El intendente actuó como rayo: apresó a los conspiradores, los puso en dos coches y los mandó a México con escolta, allí la Audiencia dispuso que fueran juzgados en secreto pero con rigor. Las sentencias habían sido severas y todos estaban en San Juan de Ulúa.

Todos, claro, menos el delator, a quien el intendente prometió el indulto y discreción.

-Le he contado este caso, Don Matías—terminó diciéndome el licenciado--, para que sepa qué terreno pisa. Usted viene de Perote en donde la vida será aburrida, pero se respira un aire mejor, las tropas de allí son leales a la Corona. *Ahora va usted a un nido de víboras*. Esta región está llena de criollos resentidos: gente incompetente que se siente postergada. He querido abrirle los ojos.

Y me los abrió, porque *hasta ese momento yo había creído que las revoluciones eran sucesos que ocurrían en el extranjero*. (pp. 12-13)

El protagonista-narrador establece un generoso repaso del patrón de las imágenes que respaldan su *viaje*, un consentimiento de lo que *ve* y *va aprendiendo* con el paso del tiempo, en esa serie de razonamientos tan dispares, como lo demuestra el fragmento anterior, donde ya brilla el cuestionamiento sobre las revoluciones, algo ajeno que se aproxima, se asimila y se vuelve algo propio. Por la mirada del teniente Chandón, el lector se posesiona y se acopla a ese mundo, el narrador nos guía a la comprensión total de las claves que van surgiendo en la lectura, como resulta la imagen conectada a la casa del Reloj:

La casa del Reloj era la única en todo Cañada que aquellas horas tenía el portón cerrado. (p. 38)

“Todo principio de unidad de un colectivo es, efectivamente, sagrado; una función sacralizante es unificadora”.<sup>26</sup> El ordenamiento temporal de *Los pasos de López* sintetiza una continua y manifiesta afectación que absorbe paulatinamente al narrador en el movimiento de los insurgentes, lo que encamina la formalización del relato desde aquellos hechos aparentemente triviales hasta las terribles consecuencias del movimiento conspirador. El espacio entre lo real y lo ficticio se reduce desde la incursión del protagonista a la casa del Reloj y los hechos ocurridos tras su consecuente juramento a la causa independentista:

---

<sup>26</sup> *Ibidem.*, pág. 210

Al recordar este acto a la luz de los treinta años pasados, *me asombra la variedad de suertes que el destino nos reservaba a los que estábamos allí*. La mayoría están muertos, pero mientras unos descansan en el altar de la Patria, los huesos de otros yacen en tierra bruta porque en ningún cementerio quisieron recibirlos. (pp. 39-40)

Las imágenes irónicas delinean el curso de la pequeña historia personal del teniente Chandón en torno a esa Gran Historia. De acuerdo al conocimiento fidedigno y de primera mano que éste sostiene, de modo que siempre vinculemos las nociones discursivas y abstractas de esa revolución, desde el entendimiento que un razonamiento extemporáneo hecho por el personaje. “Sé algo con certeza en el momento en que veo, y veo para siempre, con los ojos del espíritu, el cual asegura a la imagen una permanencia no efímera; pero este mantenimiento es condición tanto de la verdad como del engaño”.<sup>27</sup> La disposición de los pormenores de la campaña militar de Chandón, Periñón y compañía, ensancha los márgenes del humor y la diatriba, hace que la obra literaria se abandone a los accidentes, a la sorpresa, a la novedad, e incluso, a la fatalidad.

“¿Qué es entonces la piedad? Significa compartir una pena, una compasión y simpatía, un deseo de ayudar –sentir el dolor de las preocupaciones de los otros como si fueran propias, ver <<a quienes están encadenados como si sus cadenas nos ataran también a nosotros>>. Abarca tanto el desastre social como el material y el físico”.<sup>28</sup> La ironía de los accidentes en cada una de las hazañas de los héroes, genera una *piedad* insondable, nunca la cruel queja de sus grandes o pequeños errores, porque la imagen irónica responde a una emoción que se moviliza hacia ese sentimiento solidario, como puede demostrar este pasaje:

Todos los que llegaban eran gente pobre. Unos eran peones de hacienda, otros eran de los que viven en las orillas de los pueblos y trabajan un día de adoberos y al siguiente de aguadores, otros eran cerreros, gente que vive en el monte haciendo un poco de leña, un poco de carbón, matando un venado. Raro era el que llegaba en caballo, más raro el que traía una escopeta, algunos llevaban machetes o hoces, *la mayoría no llevaban nada. Todos tenían hambre, cosa que había de convertirse en una de nuestras mayores preocupaciones*. (p. 121)

En el capítulo 17, Matías Chandón consolida este sentido de *piedad* que pesa sobre el movimiento independentista y sobre sí mismo, por la derivación trágica que el

---

<sup>27</sup> Ferraris, Maurizio, *op. cit.*, pág. 12

<sup>28</sup> Fuller, Edmund, La nueva piedad en la novela americana en *Principios de la crítica literaria*, pág. 47

encuentro con ese panorama extraño y potencialmente peligroso de la rebelión criolla como vimos en el ejemplo referido arriba. Después de ser descubierta la conspiración de la Junta del Reloj e iniciar su significativo viaje de Cañada hacia Ajetreo, en la búsqueda del cura Perión, el personaje asume que la visión que se tiene de las proezas de los insurgentes, es inexacta, que esa leyenda gloriosa que cae sobre los hombros de los independentistas, es tácitamente inapropiada. El intervalo narrativo en que Matías se encamina rumbo a Ajetreo, libera la materialización imaginativa del viaje por una confirmación anímica, al revivir un instantáneo juego de luz y sombra expuesto por el héroe en ese pequeño lapso, ya que está cifrado en el núcleo afectivo de heroicidad y cobardía. El viaje de los insurrectos a partir del primer encuentro con el ejército colonialista, se transforma con la victoria de Aldaco en Ventorrillo, al propinarle al capitán Paredes un certero sablazo en la cara e implantar una idea general de esa revolución hecha a la carrera.

Los aspectos narrativos que desgaja el *humor* por este vistazo de la Gran Historia, nos hacen percibir la *piEDAD* ilimitada del protagonista por todo lo que sucede en torno a la marcha del Ejército Libertador a su primera batalla en Cuévano. Desde el inicio de la cruenta victoria durante el sitio de la Requina, lo que hace el mediador activo es desnudar la imponente tarea que resultó controlar ya no un ejército, sino un “gentío”. Con esto, la lectura siempre incluye una contemplación llena de *piEDAD* desde la posición del protagonista-narrador, una mirada que imprime casi siempre, la sensación de denunciar ese carácter particularmente carnalesco que atrapa la secuencia narrativa donde es descrito ese frenesí insurrecto lleno de crímenes. El repaso que hace Chandón de las constantes agraviantes de esa guerra, está saturado de pormenores terribles o curiosos que liberan una visión “real” de los acontecimientos, como observamos en el siguiente fragmento del mismo capítulo:

Desde entonces hasta la fecha muchos nos han acusado a los jefes insurgentes de sanguinarios. ¿Qué por qué no evitamos la matanza de la Requina? Porque no pudimos. Tratamos de detener a la gente pero no nos obedecieron. No era un ejército, era un gentío, habían tenido muchas bajas, la resistencia había sido tenaz. Cuando los que estaban afuera entraron en la Requina, mataron a todos los que estaban dentro. ¿Qué fue culpa de los jefes? En parte. Pero también fue, en parte, culpa de los que resistieron y, en parte, de los que los mataron. Yo no maté a nadie, anduve de un lado para otro tratando de dominar a mi gente. (p. 133)

El desglosamiento de los componentes que las dos últimas escenas presentan, está subordinado por la interpretación que formula la valoración negativa de ese “gentío” que nunca alcanzó a ser un ejército en forma, algo que comprueba uno de los mayores chascos de la empresa independentista. En *Los pasos de López* subsiste una tendencia censuradora del grotesco creado a partir de esa guerra, pues, el autor se encarga en darle un sentido “moral” a ese polo negativo que la lucha por la Independencia fraguó ante sus recurrentes y atroces batallas, “en la guerra encuentra uno todo lo que no espera”, nos diría el narrador en el capítulo 19, para cerrar este juicio.

Ibargüengoitia no exagera al pintar los diferentes cuadros de dicha o de desgracia en que sitúa a su elenco insurgente. Más bien, esto corresponde a una perspicacia interpretativa del posible sentido reprobatorio que siempre admite un plan solidario como el de Ibargüengoitia, al explicar como varias de las acciones militares del ejército de Perión y compañía, no pudieron darse de otra forma, por ejemplo, en la señalada matanza de la Requinta. “El proceso de reinterpretación de la risa sólo se cumple posteriormente, como consecuencia directa de la instauración de la jerarquía de los géneros y del lugar que la risa corporal ocupará dentro de esa jerarquía”.<sup>29</sup> Después del regreso triunfal del ejército insurgente a Cañada, dentro de un ambiente fraternal y con el reencuentro feliz de los Aquino, se complementa un sentimiento abstraído del protagonista al dar cuenta del proceso anárquico que expresan todas las hazañas de los insurgentes tras la toma de Cuévano, debido en gran medida, a la ferviente indisciplina como la condición *sine qua non* del Ejército Liberador.

Gracias a la intervención de Begonia y a la buena voluntad de Perión, Huetámara se convirtió en la única ciudad que, quedando en nuestro camino no fue saqueada por nuestras fuerzas. (p. 148)

La transmisión de estas imágenes, entreven, una sincera desazón, una perspectiva bilateral de los hechos ficticios por los que el joven Matías se traslada. Estas imágenes punzantes nos causan placer, a un mismo tiempo, perturban por el singular y discreto reproche a los padres de la Patria. Durante el desastre ocurrido en la batalla campal en el Cerro de los Tostones y la copiosa deserción que ésta provocara (cap. 22), el narrador indica con la crónica de los hechos, el porvenir de la fuerza libertadora en los próximos capítulos hasta el desastre que descifrara la primera caída frente a la división del Perote, la dispersión de la tropa y la consecuente huida de los jefes

---

<sup>29</sup> Bagtin, Mijail, *op. cit.*, pág. 63

independentistas, primero en Cañada, para luego ser vencidos en definitiva, en el valle de Cuijas, y, con ello decidir su suerte tras la persecución implacable del capitán Cuartana.

A final de cuentas, Matías Chandón sólo puede expresar su eterna admiración por Perión, quien cabe decir, sabía de antemano que la invitación del capitán Adarviles a la hacienda del Ojo Seco, sería el colofón de su sueño liberador. El antídoto para sobreponer esa nostalgia permanece retenido en el enfoque irónico, un tratamiento que da un apaciguado sentimiento de *piEDAD* a través del tiempo y el espacio distinguidos por las memorias del teniente Matías Chandón. La mirada del narrador de *Los pasos de López* ofrece una organización del universo al que pertenecen sus memorias, despliega un afán de *ser* comprendido y admirado.

## 6) Conclusiones

A lo largo de esta investigación tuve la tarea de ilustrar una serie de autopsias de cada uno de los relatos expuestos durante mi plan de trabajo, abarcando la totalidad de los mecanismos que afectan y hacen funcionar la obra ibargüengoitiana y su discurso desmitificador. La necesidad esencial de *Autopsias rápidas sobre varias esfinges: El discurso desmitificador de Jorge Ibargüengoitia* es distinguir los niveles estéticos que el binomio imaginativo ironía / humor alcanzan con el fin de crear un mundo efectivo y real. La raíz que el regocijo causado por la lectura de cada uno de los textos del autor guanajuatense, está fundado por el grado desolemnizador con que la obra ibargüengoitiana fustiga la nivelación humorística y crítica de lo ocurrido en esa Gran Historia recreada por el artista.

De esta manera, es conveniente reparar en cómo Ibargüengoitia desliga ese poder inamovible de los próceres del pasado, presentándonos la sombría desconstrucción que esa creíble versión forma a través de su labor creativa, delatando siempre la doble dimensión de todos los héroes de leyenda como son Obregón e Hidalgo, desde un punto de vista que entrevea su plena humanidad. Su discurso no llega al choteo, a la risa histérica e incontrolable ni es algo que acabe en pastelazos, sino que su arte desmitificador, esencialmente, conduce al lector a una percepción más introspectiva, por medio de la especulación de lo que pudo pasar en los pequeñas y grandes hechos que nuestro patrimonio cultural han dictado para la posteridad.

La rápida autopsia que surgió de este proyecto prescribe el propósito primordial de sintetizar desde una posición estética, el esquema interno de cada uno de los libros anteriormente referidos, en los que el humor no es más que la fragancia que la virtual desmitificación de la Gran Historia hace distender, conformando así, un balance preciso entre lo solemne y lo irrisorio de lo que nos ofrece cada página de la vasta producción literaria de Ibargüengoitia. Toda solemnidad es relativa, por lo tanto, el golpe de gracia que el autor guanajuatense le imprime a la literatura nacional retrae esa visión unificadora de nuestra realidad hacia otro horizonte.

Los relatos del guanajuatense forman un vínculo mediante el que los juegos del sinsentido afectan la búsqueda incisiva de lectores cómplices que compartan esa lucidez que da el pensamiento irónico. El escritor nos permite enfrentar ya no sólo lo ocurrido en el pasado sino también lo que pueda ocurrir en un futuro inmediato. Su intención no

es otra que la de demostrarnos con el escéptico disentir que siempre lo caracterizó, como puede el artista abarcar una visión en conjunto de una realidad que no lo satisface por completo, una realidad que se funda en mitos que se celebran desde un continuo estado degenerativo.

La solemnidad habitual en la literatura mexicana localiza su ideal modulación en este escape interpretativo, ya que constituye una interesante crítica mediante la que surge una disertación pragmática de lo que pasa en nuestra cotidianeidad y en la Historia del mexicano en sí. La relación entre los detalles irónicos y el panorama en conjunto de la fiesta, hacen emerger un genial deslizamiento hacia el *humor*, elemento matriz de toda obra de Jorge Ibargüengoitia, que forja una iniciativa experimental, objetivo que vemos en la gradual degeneración que las acciones de cada uno de sus héroes graban a la representación literaria, puesto que ensayan y prueban ante todo una notable *incapacidad* por cumplir exitosamente sus ambiciones. La gran ilusión de todo héroe es triunfar y envolverse bajo la buena estrella que va marcando su destino, cosa que no ocurre con los seres poéticos del autor guanajuatense, en tanto el lector cómplice vigile rigurosamente la caída estrepitosa de los peripatéticos entes que entremezclan sus aventuras entre el sinsentido y la gloria.

El problema de la *verosimilitud* se resuelve bajo una dimensión reflexiva que el poder persuasivo de las imágenes, afectos y pasiones universales hacen notar. El *sentido del humor* amplifica la extensión metafórica de lo que el artista toma de la realidad. La alteración estética nos hace averiguar a nosotros como lectores, los alcances que pueden motivar una conciliación efectiva entre lo risible y lo serio sobre cualquier asunto. Los signos convencionales de nuestra magna historia transfieren por el sentido metafórico de la ironía, un realce inusitado que elude la censura cuando las palabras flaquean sobre algo de que todos bien podemos opinar. El convencimiento llega cuando la genialidad del entramado discursivo enfoca su punto de inflexión al conjugar correctamente el humor con la tragedia, lo chusco con la terrible verdad que evoca la reflexión filosófica sobre aquellos periodos que hicieron vibrar nuestra Gran Historia.

Durante el primer capítulo *El atentado y Los relámpagos de agosto la burla por la actitud sintética de la parodia revolucionaria*, llegue a la consideración de lo que pesa sobre el rumbo de las acciones de los distintos personajes que plasman su derrota individual, sea algo que está sobrepuesto por la uniforme dinámica entre lo grave y lo absurdo de cada uno de los cuadros representados. Cada uno de los puntos que toque durante este apartado, dirigen su atención a una aproximación acerca de los motivos

objetivos que el núcleo humor / ironía tienen en común, para llegar a reconocer el por qué funciona tan bien la parodia revolucionaria que ha inventado el autor guanajuatense. Asimismo, he identificado en las dos piezas literarias una urgencia concisa y paradigmática de delatar aquella otra verdad, esa verdad que funda la risa que nos ofrecen las peripecias de sus personajes principales, el general golpista Arroyo y el incógnito terrorista Pepe. Ambos textos, reflejan una verdad que yuxtapone la necesidad de llegar a lo sublime por el ridículo manifiesto de cada una de sus acciones individuales. Ibarguengoitia erige el perfecto homenaje para todos aquellos seres incompetentes que vagaron por los años de la posrevolución buscando instalarse bajo el cobijo del poder reinante, y, alejarse del anonimato que su propia condición humana les atribuía.

En el siguiente capítulo, Maten al león sentido y fragmentación de la experiencia emotiva, intento dar una visión panorámica de los accidentes y efectos que secundan las reflexiones sobre la figura de Álvaro Obregón en anteriores textos, así como todas las señas de identidad que reflejan ya no una animadversión por el personaje, sino una espontánea sugestión por este ser poético tan grotesco como maravilloso, para con ello, crear un caso de originalidad en la proyección imaginativa del dictador de Arepa, Manuel Belaunzarán. De la misma manera, vale recalcar el interés que sostiene el complot fallido para matar al león Belaunzarán en casa de los Berriozábal, ya que a partir de este momento, los hilos de la historia tornaran el plan conspirador hacia la destrucción y el detenimiento del tiempo narrativo. El desplante carnavalesco que nos acerca al caos de tales escenas produce mucha risa por la ineptitud manifiesta de cada uno de los actantes complicados, en especial de Pepe Cussirat, Ángela Berriozábal y Pepita Jiménez. Ante los sucesivos rompimientos que presenta tal caso, mi intención ha sido la de analizar cada uno de los factores que hicieron posible el notorio fracaso del atentado contra Belaunzarán. Para terminar y partiendo de la misma idea, en el último punto de este apartado, surge la oposición estética de dos polos que se encuentran para chocar y complementarse, como resulta ser el encuentro en las páginas de *Maten al león* de Pepe Cussirat, el héroe fracasado y Pereira, un pobre diablo que aspira y se convierte en un héroe efectivo, o mejor dicho, se transforma en la imagen latente del antihéroe.

Por último, en el capítulo específico de Los pasos de López, huellas de una noción del obstáculo circunstancial planeo facilitar una idea tácita de la tarea desmitificadora de Jorge Ibarguengoitia desde la extracción en conjunto de las memorias de un combatiente olvidado, como lo es, el teniente Matías Chandón. El

revivir y recrear la etapa de la Independencia, conforma una intención de revalidar aquellos aspectos que podrían hacer caer de su nicho mítico a todas las figuras históricas que albergan las páginas de *Los pasos de López*. La necesidad de despertar un pensamiento distinto por medio del humor del texto, reinstala en su correcto lugar a los distintos héroes desde una perspectiva más humana, una actitud que se vuelve solidaria ante la enigmática conquista/fracaso del ideal independentista que nos ha legado el pensamiento decimonónico. El lenguaje de los héroes de la Independencia se transforma en imagen representativa, en emoción viva, por el aprovechamiento de los recursos estilísticos de una vertiente incontenible como es el discurso desmitificador que simplemente absorbe la historia de varios fracasos y replantea un posible cauce de los hechos acontecidos. La imagen emblemática del cura Hidalgo se metamorfosea para darnos cuenta de un *sui generis* personaje que encuentra en la recreación de sus aventuras, el alumbramiento de un nuevo mito: *Los pasos de López*, los pasos del criollo Perión que eligió inventar Iburgüengoitia para convencerse a sí mismo de una figuración que no abandona jamás su condición mitológica.

El *humor* hace nacer un cambio de perspectiva al acentuar aquellas posibles desavenencias que la tradición ha forjado a través de las circunstancias propias al mito. Iburgüengoitia localiza con la llamativa subvención de personajes inolvidables, como resultan ser el cura Perión, Lupe Arroyo o Manuel Belaunzarán, dejando una marca particular, un itinerario inolvidable de aventuras ridículamente arregladas. El reconocimiento práctico que encuentra Iburgüengoitia sobre la realidad mexicana de la que él tiene noticia, está basado en la condición determinante del sentido del humor, así como por la armonía irónica, ambivalente, y, muchas veces, destructiva de esa bizarra realidad que perturba al escritor. Esto último, constituye el eje renovador de toda su obra literaria, ya que su perspectiva plantea un forcejeo estético entre el humor y el pesimismo, pero sin llegar al chacoteo ni a la furibunda desazón.

Al romper con la habitual solemnidad de nuestra literatura, el artista nos conduce hacia un horizonte creativo de valiosa resolución discursiva, con sus matices bien delimitados de ternura y pesimismo de las cosas por las que pasan todos sus personajes, sin llegar por ello al cruel sarcasmo. La revolución ideal de las obras de Jorge Iburgüengoitia, hacen una detallada muestra del carácter universal del hombre, que omite sus fracasos por medio de un disfraz ostentoso que lo resguarde de la crítica que su inexplorada imagen despierta por sí sola. La magia personal que caracteriza cada

uno de los relatos desmitificadores de Ibargüengoitia, encadenan una insaciable búsqueda de la verdad por medio del juicio crítico e inteligente.

El polémico, y, en ocasiones, subversivo dictamen que ha dejado la incombustible producción de Jorge Ibargüengoitia, hace derivar la crónica personal de sus personajes hacia la suma de todos esos instantes memorables en que la literatura y la Gran Historia fijan una mirada hacia el infinito, entonces es cuando Ibargüengoitia da dos pasos hacia delante y dice con orgullo “Yo no soy humorista”, y en efecto, no lo es, en realidad, lo único que hace es auscultar los males que la idiosincrasia misma ha preservado para la posteridad, para luego decirnos “miren este es mi diagnóstico” y conseguir una radiografía diferente de nuestra Gran Historia. Es notable por ello, la naturalidad con que Ibargüengoitia hace contorsionarse bajo los relieves del humor a sus seres literarios, e, instaurar una modalidad sobre la *desmitificación libresca*, algo que hasta la fecha, ha sido muy pocas veces recurrido, dentro de la literatura mexicana

Finalmente, la rectificación de una imagen que nos brinda el análisis del discurso desmitificador en la obra ibargüengoitiana, somete la simulación suspicaz de lo meramente chistoso hacia una mirada retrospectiva acerca del curso de nuestra pequeña y Gran Historia, así el artista escapa de la crítica solemne que particulariza nuestro ambiente intelectual de manera eficiente y creativa. El discurso desmitificador como medio de expresión, implanta una ecuación con varias incógnitas que son reveladas después de una breve odisea. El éxito de sus relatos estriba en la concepción de algo desconocido que ofende y escandaliza el orden acostumbrado de las ideas fijas que tenemos sobre nosotros mismos, haciendo resonar un eco que no se detiene en la mente de sus lectores: ¡Sálvese quien pueda!

## **Bibliografía directa:**

### Obras de Jorge Ibargüengoitia:

- *El atentado, Los relámpagos de agosto*, edición crítica, Juan Villoro, Vicente Arciniegas (coordinadores), Madrid, Allca XX, 2002
- *Maten al león*, México, Joaquín Mortiz, 1969
- *Los pasos de López*, México, Joaquín Mortiz, 1987
- *Ideas en venta*, México, Joaquín Mortiz, 1997

## **Bibliografía sobre el autor**

- Castañeda Iturbide, Jaime, *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia*, Guanajuato, Gobierno del estado de Guanajuato, 1988
- Domenella, Ana Rosa, *Jorge Ibargüengoitia: La transgresión por la ironía*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1989
- Pitol, Sergio “Jorge Ibargüengoitia”, liminar, XIV-XXII
- Villoro, Juan, “El diablo en el espejo” liminar, XXIII-XLVIII
- Zaid, Gabriel, “La mirada irónica“, *Vuelta*, 100, marzo, 1985

## **Bibliografía general**

- Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987
- Ballart, Pére, *EIRONEIA, La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderna Crema, 1994
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 1973
- Bravo, Víctor, *Figuraciones del poder y la ironía*, Caracas, Monte Ávila, 1997
- Bournef, Roland, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1975
- Héctor Águilar Camín y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, México, Cal y Arena, 1995

- Campos, Julieta, *Función de la novela*, México, Joaquín Mortiz, 1975
- Córdova, Arnaldo, *La ideología de la Revolución Mexicana*, México, Era, 1973
- Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós, 1994
- Debray, Régis, *Introducción a la mediología*, Barcelona, Paidós, 2001
- Díaz-Plaja Contesti, Guillermo, Hacia un concepto de humor, en *Hacia un concepto de la literatura española*, Buenos Aires; México, Espasa-Calpe, 1942
- Ferraris, Maurizio, *La imaginación*, Madrid, Ulsar, 1949
- Forster, E. M. *Aspectos de la novela*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1961
- Fuller, Edmund, La nueva piedad en la novela americana, en *Principios de la crítica literaria*, Wilbur Scott (coordinador), Barcelona, Laia, 1974
- Freud, Sigmund, *El chiste y su relación con el inconsciente*, Alianza, Madrid, 1968
- Girard, René, *Literatura, mimesis y antropología*, Barcelona, Gedisa, 1984
- Agnes y Germán Gullón, *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974
- Grotjahn, Martin, *La máscara burlona*, Madrid, Morata, 1961
- Marías, Javier, *Literatura y fantasma*, Madrid, Alfaguara, 1993
- Mason Hart, John, *El México revolucionario*, México, Patria, 1990
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956
- Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI, 2001
- Pouillon, Jean, *Tiempo y nada*, Buenos Aires, Paidós, 1970
- Ross, Waldo, *Nuestro imaginario cultural*, Barcelona, Anthropos, 1992
- Sabato, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral, 1974
- Schopenhauer, Martin, *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 2000
- Selden, Samuel, *La escena en acción*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1960
- Souvage, Jacques, *Introducción a la novela*, Barcelona, Lasa, 1982
- Todorov, Tzvetan, *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila editores, 1991
- Zubiaurro, María Teresa, *El espacio en la novela*, México, Fondo de cultura económica, 2000