



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**JORGE IBARGÜENGOITIA Y SU ARMA SOCIAL:
EL HUMOR**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA:

MTRO. SUNG KUN PARK

DIRECTOR DE TESIS:

DR. JUAN CORONADO LÓPEZ



MÉXICO, D.F.

2008



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.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Doctor Juan Coronado López por haberme asesorado durante el desarrollo del presente trabajo. Igualmente agradezco a la Doctora Alicia Correa Pérez por corregir el mismo para poder ser evaluado. Válgase sinceramente mi agradecimiento.

ÍNDICE

	<i>PAG.</i>
<i>INTRODUCCIÓN</i>	4
<i>CAPÍTULO 1. EL LUGAR DE JORGE IBARGÜENGOITIA EN LA LITERATURA MEXICANA</i>	
1.1 De la novela de la Revolución a la parodia antirrevolucionaria	12
1.2 La Generación de Medio Siglo: de Carlos Fuentes a José Emilio Pacheco	28
1.3 Fuentes e Ibargüengoitia: historia y antihistoria	33
<i>CAPÍTULO 2. EL SENTIDO DEL HUMOR DE JORGE IBARGÜENGOITIA</i>	
2.1 Algunos recursos del humor en la obra de Jorge Ibargüengoitia	44
2.2 Jorge Ibargüengoitia y la tradición humorística de occidente	51
2.3 El chispazo del sentido común	60
2.4 Jorge Ibargüengoitia y el desnudamiento de la naturaleza humana	62
2.5 Jorge Ibargüengoitia y la burla de la historia oficial	67
2.6 La ironía que desnuda las pasiones	69
2.7 La defensa del sentido común	71

CAPÍTULO 3. JORGE IBARGÜENGOITIA ANTE LA CRÍTICA

3.1	La crítica devastadora del quehacer teatral	75
3.2	Recepción crítica de su obra narrativa	95
3.3	Revalorización de Ibargüengoitia ante la crítica	99

CAPÍTULO 4. DEL TEATRO A LA NOVELA: SEGUNDO ACERCAMIENTO CRÍTICO

4.1	Los motivos de Jorge Ibargüengoitia (I): poética personal del teatro	104
4.2	El papel del maestro: Rodolfo Usigli	111
4.3	Invencción de un escenario: reconstrucción de la provincia	120
4.4	Los motivos de Jorge Ibargüengoitia (II): despedida de los escenarios teatrales	128

CAPÍTULO 5. CRÍTICA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS Y CRÍTICA DE LOS GRANDES TEMAS.

5.1	<i>Los relámpagos de agosto</i> o los héroes tienen sueño (I)	133
5.2	<i>Maten al león</i> o el dictador latinoamericano	140
5.3	<i>La ley de Herodes</i> o la desconfianza ante la pasión	146
5.4	<i>Las muertas</i> o El diablo en El Plan de Abajo	149
5.5	<i>Estas ruinas que ves</i> o el anticostumbrismo	156
5.6	<i>Dos crímenes</i> o la parodia de la tradición	158
5.7	<i>Los pasos de López</i> o los héroes tienen sueño (II)	162
5.8	Sobre “Los papeles de Amaral”	164

**CAPÍTULO 6. JORGE IBARGÜENGOITIA Y EL PERIODISMO:
TERCER ACERCAMIENTO CRÍTICO**

6.1	La antinostalgia del terruño: <i>Viajes en la América ignota</i>	168
6.2	Recapitulaciones póstumas (I): <i>Autopsias rápidas, Instrucciones para vivir en México y Misterios de la vida diaria</i>	173
6.3	El sarcasmo de la vida diaria: <i>Sálvese quien pueda</i>	181
6.4	Recapitulaciones póstumas (II): <i>Ideas en venta, La casa de usted y otros viajes y ¿Olvida usted su equipaje?</i>	184
6.5	Jorge Ibargüengoitia y el periodismo literario	188

CONCLUSIONES.

7.1	Porqué Ibargüengoitia es el primer humorista crítico de la literatura mexicana moderna	197
7.2	Crítica de las pasiones, la historia, las grandes cuestiones y los géneros literarios	200
7.3	Elogio del sentido común	203

BIBLIOGRAFÍA	208
---------------------	-----

INTRODUCCIÓN

Antes de Jorge Ibargüengoitia se podría decir con verdad que la literatura mexicana era una literatura solemne, en el sentido de que lo son aquellas grandes obras que descubren las grandes situaciones y por ello se conocen como obras canónicas.

Después de *Los relámpagos de agosto*, se podría decir que el sentido del humor en la literatura mexicana se halla de forma notoria en los escritores con sus intereses en humor o estilos heterogéneos: José Agustín, Francisco Hinojosa, Enrique Serna, Juan Villoro, Guillermo Fadanelli, Luis Miguel Aguilar... Estos autores (caprichosamente enumerados, sólo atendiendo a sus evidentes intenciones de causar risa o ejercer la burla) han transitado por varias formas del humor: la ironía que desnuda las grandes cuestiones, la parodia de las costumbres o la franca carcajada ante el descubrimiento de la ridiculez humana. Pero han llegado a suspender el sentido del humor en sus obras, aunque sea momentáneamente. Por eso a ninguno de ellos se le puede colocar dentro de lo que tradicionalmente se conoce como humorista.

A Ibargüengoitia tampoco. A él mismo le molestaba este calificativo — como se verá en este trabajo —; nunca quiso “hacerse el chistoso”. Personalmente creo que se trata de un escritor complejo, uno de los más grandes de la literatura mexicana, cuya profunda vocación crítica se expresó a través de la parodia de los géneros literarios, las costumbres nacionales, los héroes patrios.

El sentido del humor en Jorge Ibargüengoitia tiene un buen efecto como un trastrocamiento de la realidad. Al parodiar los actos cotidianos de personajes

comunes y corrientes, es decir, de carne y hueso, que tienen prisa, ambiciones, deseos inconfesables e incontenibles, necesidades y gustos de lo más normal, el autor construyó una defensa del sentido común.

Desde mis primeras lecturas de la literatura mexicana hace veintitantos años, me percaté de que la solemnidad concentró los temas y las actitudes de los narradores del país, lo que ocurre también en mi natal Corea. La solemnidad, vista con detenimiento, es inevitable.

Sustentada por el partido en el poder, la Revolución Mexicana fue el emblema ideológico durante buena parte del siglo pasado, así como el escenario predilecto de muchos autores. Sus ideales fueron enarbolados como grandes verdades, mismas que promueve toda revolución: la justicia, el amor a los desprotegidos, la lucha del bien contra el mal.

En los discursos políticos los héroes de la Revolución Mexicana se presentaron como épicos defensores de estas grandes verdades. En la literatura, Mariano Azuela recurrió a la visión desencantada, desesperanzada, triste, de los episodios nacionales de dicha época. Nellie Campobello presentó la cara inocente de escenas terribles, sucedidas en las luchas del ejército de Pancho Villa. Con profundidad y malicia, Martín Luis Guzmán dio cuenta de crímenes e intrigas en el juego político por alcanzar el poder. Ninguno de ellos trastoca la realidad, sino que la presenta tal como en la historia ocurrió. Tenían conciencia crítica, pues no promovieron ninguna visión oficial de los hechos.

El dominio del género poético, durante aquella primera mitad del siglo XX, es indiscutible. La literatura europea y la norteamericana fueron introducidas por los integrantes del grupo de Contemporáneos: Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Carlos Pellicer, José Gorostiza y Gilberto Owen, quienes se dieron cuenta del pesado lastre que era el nacionalismo para la literatura y el arte mexicanos.

Hacia mediados del siglo XX, aquella corriente declina. En el terreno de las ideas, historiadores como Jesús Silva Herzog y Daniel Cosío Villegas levantan el acta de defunción de la Revolución Mexicana como fuente viva de reivindicaciones sociales.

En el terreno de la narrativa, Juan Rulfo regresa al campo mexicano, esta vez para ofrecer una visión desgarrada del escenario en donde la Revolución se

produjo, así como una perspectiva literaria novedosa, plenamente moderna e inédita hasta entonces. Al lado de Juan Rulfo, la originalidad de Agustín Yáñez merece mención aparte. Su novela mayor, *Al filo del agua*, ofrece una mirada del estado de Jalisco con todas sus costumbres, su gran religiosidad, sus esperanzas y temores ante la Revolución, desde perspectivas igualmente modernas, mientras que José Revueltas y *Los muros del agua*, su primera novela, se orienta a registrar las luchas en favor de las ideas comunistas (o, sencillamente, de izquierda) abriendo el camino de una sensibilidad especial.

Juan José Arreola prosigue por el camino de una nueva sensibilidad y parece ser un hijo directo de los Contemporáneos. En él confluyen una enorme, inacabable curiosidad, una inteligencia finísima y una absoluta ausencia de prejuicios. Arreola estuvo dispuesto a todo lo que enriquece, venga de donde venga. Su obra es tan escasa como universal y deslumbrante. En ella se encuentra una síntesis de historias populares, el registro de costumbres y creencias, historias fantásticas, el reino de lo imaginario y el reino del juego del ajedrez. Hasta aquí, los autores ejercían una actitud crítica ante el poder y de las ideas, pero desde sus mismos mecanismos. Diplomáticos, maestros, figuras públicas, las armas críticas de estos autores no recurrían a ninguna de las formas del sentido del humor.

Durante los años cincuenta comienza a escribir Jorge Ibargüengoitía. Las grandes verdades de la Revolución Mexicana, la historia oficial y el falso oropel del heroísmo son destruidos por el arma crítica del humor, elemento trastocador de la realidad. Su primera novela *Los relámpagos de agosto* (1964), es una obra con la que abandona su carrera de autor teatral y comienza así una de las voces narrativas más importantes en el concierto literario de la segunda mitad del siglo XX.

Guzmán y Azuela, testigos de la Revolución, inauguraron un género como respuesta a la necesidad de decir la verdad y desenterrar aquello que oculta la verdad institucional. Revueltas y Yáñez, hijos de la Revolución, prosiguen su crítica, esta vez dirigida a la sociedad, admitiendo de entrada la hegemonía del Estado que falsea la historia. Rulfo y Arreola, los escritores más originales de esa época, voltean la cara hacia mundos fuera de la realidad y dirigidos más hacia los mundos de la imaginación y la literatura. Esto podría rebatirse, puesto que el autor de *Pedro Páramo* regresa al campo y Arreola parte de un notable registro de una escena de ambiente popular.

Ambos autores coincidieron en que todo gran artista parte de la realidad que lo circunda para alterar la realidad a su antojo.

Ibargüengoitia, junto a estos autores que son sus predecesores, ostenta la diferencia fundamental en relación con su sentido del humor, empleado como arma crítica, cuyos blancos son: la historia oficial, el bronce de los monumentos a los héroes, los géneros literarios – en el caso de *Los relámpagos de agosto*, el diario de un general – y la sensibilidad literaria que predominaba en México hasta la aparición de su novela: la gravedad. Ibargüengoitia también partió de la realidad que lo circundaba, de la realidad que le habían enseñado sus mayores, los libros y sus maestros. Para darle la vuelta a esa realidad, para alterarla, recurrió a la risa, pues quien altera, perturba, violenta la realidad, es porque la está criticando. Para ello utilizó la parodia y la ironía.

Octavio Paz aludió a una “construcción de la naturalidad” al referirse a *Las muertas*, novela aparecida trece años después de *Los relámpagos de agosto*. Esta característica es visible en toda la obra del autor guanajuatense. Es también aquello que lo hace un crítico de la historia y de la tradición que lo precedió. En su primera novela, él muestra cómo los hechos de la historia que normalmente son considerados como heroicos, no son más que hechos simples que ocultan la realidad corrupta.

El humor se despliega como arma para desmontar lo que parecerían proezas, actos de salvación, de sacrificio. Esos actos surgen, entonces, como meras trampas, apariencias de las que se sirven los militares para sostener una lucha encarnizada y criminal por el poder.

Sus otras dos novelas históricas, *Maten al león* y *Los pasos de López*, también participan de la misma vocación. La primera es una novela situada en alguna isla caribeña, gobernada por un dictador (el referente puede ser cualquiera de los dictadores en activo de la época y también cualquiera de los posteriores, pues el dictador, como lo demostró Ibargüengoitia, es un personaje que nunca muere). La segunda es la historia de quienes conspiraron por la guerra de Independencia, parodiando una de las figuras más sacralizadas por la historia oficial, incluso antes del advenimiento de la Revolución: el cura Miguel Hidalgo.

En ambas novelas el autor presenta hechos, actitudes, pugnas, palabras y sentimientos, de la misma forma que aparecen en la cotidianidad. Ibargüengoitia le

descubre al lector todas las trampas que tratan de cubrir la miseria moral del tirano caribeño y los intereses creados que manipulan el proceder del cura rebelde. El mecanismo del humor sirve entonces para mostrar la historia verdadera.

Se conoce como “Generación de Medio Siglo” o “Generación de la Casa del Lago” a los escritores nacidos entre los años 20 y la primera mitad de los años 30 del siglo pasado y cuyas obras fueron conocidas durante los años 50, grupo que además animó diversas publicaciones literarias: *Revista de Bellas Artes*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Cuadernos del viento*, *Revista de la Universidad de México*, entre otras, mismas que durante muchos años trajeron a México la mejor literatura del mundo, al mismo tiempo que mantenían en activo a los autores nacionales.

De esta generación surgió Jorge Ibargüengoitia. Su paso por dichas publicaciones anunciaba ya al parodista implacable de la cotidianidad mexicana que escribía artículos para *Excélsior* entre 1969 y 1976. A este grupo pertenecen autores como Juan García Ponce, Salvador Elizondo, José de la Colina, Carlos Valdés, Inés Arredondo y Juan José Gurrola. Todos ellos también han pasado a la historia literaria de México como los grandes críticos de su tiempo, pero no en un sentido “revueltiano” (o sea, como José Revueltas), es decir, no como críticos frontales del sistema político, de la realidad nacional o de la historia, sino como grandes estetas, exquisitos lectores de otras literaturas que llegaron a venir al suelo mexicano para fundar una nueva sensibilidad. Tocaron temas antes considerados intocables, como el erotismo y ciertos temas que emanan de él, como el incesto o el triángulo amoroso. Descubrieron grandes exponentes del arte moderno universal, inimaginables en México antes de su labor divulgadora. Su vocación crítica nace de su visión del arte, visión abarcadora que no tiene límites (ésta es su rebeldía) y su decisión por darla a conocer.

Pero antes de esta generación tan interesante, debemos examinar el papel de Carlos Fuentes, cabeza indiscutible del período anterior y precursor de la sensibilidad que enarbolaban los autores de la Casa del Lago. Fue él quien primero abordó temas tan escabrosos como la gerontofilia (el amor por los viejos) en *Aura* y en algún cuento de *Los días enmascarados*, obras de juventud, cuando Fuentes tenía 25 años. En ellas ya está la semilla de temas obsesivos, como el desenmascaramiento de la hipocresía nacional y la crítica a las buenas conciencias de su tiempo. *Las buenas conciencias* es precisamente el título de una de sus novelas, la cual transcurre

en la tierra de Ibargüengoitia, Guanajuato, que se presenta como un lugar donde anidan prejuicios añejos y conservadurismo a ultranza.

Carlos Fuentes, contemporáneo de Ibargüengoitia, es la voz más importante en lo que se refiere a la crítica de la identidad nacional y la historia mexicana. Su concepción de ésta última, despojada de cualquier intención paródica, es circular. La de Ibargüengoitia es lineal.

En esta tesis se compararán las respectivas concepciones del tiempo de ambos autores para analizar sus correspondientes lecturas de la Historia de México, demostrando una vez más que el método paródico de Jorge Ibargüengoitia resulta el más original.

Carlos Fuentes sirve a la perfección para sustentar el tema central de esta tesis, *Jorge Ibargüengoitia y su arma social: el humor*, pues si comparamos las concepciones del tiempo de ambos autores, nos daremos cuenta una vez más de la complejidad que implica utilizar la risa para señalar vicios y defectos. Fuentes es el gran “ficcionalizador” (hacedor de textos de ficción) de los mitos mexicanos. Para ello debe recurrir a una concepción circular del tiempo, pues de otra forma no puede darse la reinención, la relectura.

Ibargüengoitia utiliza el proceso inverso: parte de una concepción lineal del tiempo, pues no recrea ni reinventa la historia, sino que la parodia: carga las tintas, exagera algunos vicios para que la historia no oficial quede al descubierto. También queda al descubierto la condición ridícula del ser humano.

Pero la figura decisiva para la formación de los autores de la generación de Medio Siglo es Octavio Paz, ya que muestra a dichos escritores mexicanos la riqueza del surrealismo, los nuevos caminos de la pintura en el mundo, los nuevos modos de concebir la historia, los misterios de las grandes culturas orientales, las trampas de las ideologías y los hallazgos de disciplinas como la antropología, la psicología y la demografía. También revela la vida de grandes autores hasta entonces mal conocidos o desconocidos en el país. Por esto último, es clave para la vida editorial de la *Revista Mexicana de Literatura*, publicación que dio a conocer esas literaturas tan poco transitadas por los autores mexicanos anteriores. Aventura que de ella se alimentó nuestro autor, pues por sus páginas llegó a leerse algún fragmento de novela de autores como Evelyn Waugh o Graham Greene.

Posteriores a la Generación de la Casa del Lago fueron autores como José Emilio Pacheco y Vicente Leñero, quienes, al igual que Ibarguengoitia, se formaron en el periodismo. Si la nota predominante por estos años sigue siendo la solemnidad, en Leñero la gravedad adquiere alturas considerables gracias a los temas que el autor de *Los albañiles* aborda en toda su obra: la lucha psicológica en sus personajes del bien y el mal, la posibilidad de redención, la imposibilidad del perdón. José Emilio Pacheco llegó a tocar, aunque sea de forma tangencial, cierto sentido del humor en *El principio del placer* y en *Las batallas en el desierto*, pero se trata en realidad de una mirada amable, risueña, que esconde situaciones un poco más graves. De ninguna forma Pacheco utiliza el humor como arma social.

Si nos remontamos varios siglos atrás, nos daremos cuenta de que el sentido del humor fue un arma no tanto crítica como propagandística en la literatura de la Edad Media. Ya en el siglo XVI, el humor surge como un vehículo de desenmascaramiento, teniendo a Françoise Rabelais como su principal exponente. En *Gargantúa y Pantagruel*, lo bajo, lo escatológico, lo exagerado, lo megalítico (es decir, lo que semeja una gran piedra) aparece con toda la fuerza de lo que ha permanecido oculto durante mucho tiempo. El mismo afán, aunque atemperado por luces de alta erudición, lo encontramos en el Siglo de Oro español, en la novela picaresca, obras que llevaban una importante carga didáctica y moral ya que utilizaban la parodia y la sátira como instrumentos de convencimiento.

A Ibarguengoitia se le puede leer como un heredero de esta risa del Siglo de Oro. Aunque su intención nunca fue didáctica ni moral, sí desnudaba vicios y corrupciones mediante el mecanismo de la risa. Después de su crítica de la historia, Ibarguengoitia dirigió sus intereses a situaciones un tanto escabrosas. En las novelas como *Las muertas* o *Dos crímenes* flotan situaciones de orden moral: en la primera, una de las prostitutas, que es la protagonista, come coques muy quitada de la pena después de cometer un asesinato, mientras que en la segunda una familia planea la forma en que puede quedarse con la herencia de un tío octogenario cuya muerte es ansiada en todo momento.

La crítica a las costumbres nacionales, así como a toda práctica surgida de la cotidianidad, se manifiesta muy claramente en las recopilaciones de sus artículos periodísticos (*Instrucciones para vivir en México, La casa de usted y otros viajes,*

Viajes en la América ignota, Ideas en venta, Autopsias rápidas...). Al observar con sarcasmo e ironía el ir y venir de las amas de casa, los enredos amorosos de las muchachas del servicio doméstico o el proceder de algún taxista, Ibargüengoitia plantea la ausencia del sentido común en actos cotidianos. Al descubrir el lado estúpido de estos proceder, el autor propone una defensa del sentido común.

Esta visión de las cosas hace de Jorge Ibargüengoitia un autor singular en la narrativa mexicana de la segunda mitad del siglo XX. Se trata de un autor al que hay que estudiar con mucho detenimiento, para darnos cuenta de que su lugar en las letras de México es el de gran desmitificador, desacralizador, irreverente parodista e implacable crítico de la realidad. Es decir: un defensor del sentido común.

Para dar su versión de la vida diaria y de ciertos hechos cruciales de la historia, Jorge Ibargüengoitia se expresó por los caminos del humor. En este sentido, en el desarrollo de esta tesis es necesario precisar en qué consiste realmente el humor y cuáles son los ejemplos mayores en el campo literario del que tuvo conocimiento Jorge Ibargüengoitia.

Se sabe que la ironía consiste en la presentación de las cosas tal como éstas son y ocurren. Esto precisamente fue lo que hizo Jorge Ibargüengoitia. No contó chistes ni buscó graciosos juegos de palabras. Le bastó la realidad tal como es. Por eso su humor es verdaderamente un arma crítica de esa misma realidad social.

He venido dedicando mucho tiempo de lectura e investigación al estudio de estas cuestiones en el cual muchas veces estuve a punto de abandonarla porque cada vez que avanzaba se hacía más complicado y necesario el estudio de otras obras cuya complejidad para mí era muy difícil de entender.

Pero gracias a mi director de tesis, Dr. Juan Coronado, quien me impulsó a mis compañeros y amigos de la Facultad de Filosofía y Letras de mi alma mater, UNAM y a mis amigos de varias bibliotecas que me ayudaron para la realización de esta tesis y ahora la presento para el análisis del tema.

CAPÍTULO 1

EL LUGAR DE JORGE IBARGÜENGOITIA EN LA LITERATURA MEXICANA

1.1 De la novela de la Revolución a la parodia antirrevolucionaria

Los episodios históricos que sirven de reflejo a las novelas de Jorge Ibargüengoitia se leen como si la historia estuviera reflejada en un espejo cóncavo. Él presenta el espectáculo divertido de los héroes de la guerra de Independencia en forma antisolemne. No importa tanto la *veracidad* de los hechos tratados como la atención dirigida hacia una situación especial de los personajes históricos que provoca risa.

Jaime Castañeda, en su ensayo, *Jorge Ibargüengoitia: Humorismo Narrativa* lo define así:

Sí, sabemos que Ibargüengoitia es un escritor singular: cuando todos respetan y veneran la Revolución Mexicana , él hace un libro burlándose de ella; parodia otros libros y hace el relato más exacto de algún episodio histórico: cuando todos escriben novelas contra las dictaduras de América Latina, él escribe una deliciosa farsa en la que los héroes son tan ridículos como sus enemigos (...) y finalmente escribe un libro en el que en lugar de exaltar con retórica demagogia un episodio de la historia nacional, trata de desmitificar y descifrar el significado de la conspiración de la Independencia de México, su alzamiento

y posterior fracaso. Todo desde una perspectiva humorista.¹

Si pudiéramos englobar en un solo título la obra entera de Jorge Ibargüengoitia incluyendo el teatro y los artículos periodísticos, sería el de la *Comedia mexicana*. La risa, surgida involuntariamente según el autor, es el arma crítica para leer dicha comedia mexicana.

Al presentar ciertos hechos históricos de forma paródica y caricaturizable, la obra de Ibargüengoitia adquiere proporciones balzaquianas equivalentes a las de Carlos Fuentes. Al igual que el autor de *Aura*, el guanajuatense quiso criticar la sociedad mexicana, pero lo hizo a través de la relectura antisolemne de figuras sacralizadas por la institución: la Revolución Mexicana y la Independencia, la vida en provincia y la misma literatura.

La crítica hacia las imágenes trastocadas que nacen de una concepción oficial de la historia de México (*Los pasos de López*), de la hipocresía que rige las relaciones en provincia (*Estas ruinas que ves*), de ciertos géneros literarios (*Los relámpagos de agosto*, *Dos crímenes* y *Maten al león*), hacia exponentes de obras canónicas fundamentales, pero imitados muy excesivamente y el convencimiento de que existe siempre un relato tras el relato, hacen de Jorge Ibargüengoitia una voz original y única en la literatura mexicana.

Aunque actualmente se puede hablar ya de una generación importante de los autores mexicanos que utilizan el sentido del humor como principal ingrediente ficcionalizador y arma crítica, durante los años 60 y 70 resultaba difícil, y aun provocador, presentar de forma antisolemne un pasaje histórico que se pretendía parodiar. Las reglas del juego así lo marcaban, no solamente en México, sino quizá en toda Latinoamérica.

Existía, por supuesto, una fuerte *tradición de la ruptura*, pero ella dictaba tratar “seriamente” cualquier tema, y más tratándose de algo como la historia. En un ensayo famoso de Emir Rodríguez Monegal se establecen los límites de lo que conocemos como “tradición de la ruptura”:

¹ Jaime Castañeda, “Jorge Ibargüengoitia: Humorismo y Narrativa”, ESTUDIOS, filosofía- historia-letras, Invierno, 1986, p.1.

Por tres veces en este siglo [XX], las letras latinoamericanas han asistido a una ruptura violenta, apasionada, de la tradición central que atraviesa – como un hilo de fuego – esa literatura. Lo que ocurrió hacia 1960, y coincidiendo con la mayor difusión de la Revolución cubana, ya había ocurrido hacia 1940 con la crisis cultural motivada por la Guerra española y la Segunda Guerra Mundial, y tenía su más claro antecedente en la otra ruptura importante: la de las vanguardias de los años veinte.²

Si durante la década de los años sesenta y los setenta la situación de la literatura hispanoamericana se caracterizó por vivir uno de sus momentos más afortunados, merced a las novelas de Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, García Márquez y Carlos Fuentes, la experimentación que regía era tal, que la literatura se presentaba como un conjunto de obras sumamente ambiciosas; complejos y portentosos ejercicios lingüísticos cuyas tramas se parecían a las más difíciles novelas de Faulkner y al *Ulises* de Joyce, además de un fuerte psicologismo freudiano.

A pesar de que Ibarguengoitia ejerció una función determinante en la conformación de la tradición literaria mexicana, gracias a la complejidad basada en simples situaciones cotidianas que alcanzan también a la historia de México, que esconden el nada fácil asunto de la naturaleza humana, si hacemos caso de Emir Rodríguez Monegal, Jorge Ibarguengoitia es un heterodoxo que se presenta de forma ortodoxa en la literatura mexicana.

Es decir, para muchos de los críticos de la época, Ibarguengoitia no tenía que hacer nada junto a los novelistas del *Boom* latinoamericano que trataban sus temas de la ficción en el mito o en el relato fantástico y del uso y el abuso del poder con su singularidad del producto de una profunda devoción por el tratamiento del lenguaje,³ puesto que sus novelas no eran experimentales y prescindían de la complejidad en el sentido faulkneriano y joyceano (monólogo interior, diversidad de voces y puntos de vista, rompimiento de planos temporales...etc.)

² Emir Rodríguez Monegal, “Tradición y renovación”, en *América Latina en su literatura*. Siglo XXI/ UNESCO, 8ª edición, México, 1982, p. 139.

³ José Manuel Lozano Fuentes, Elena Madero Herrera, María A. Servín de la Mora, en *Literatura Mexicana e Hispanoamericana*, compañía editorial continental, México, 1986, pp. 476 y 478.

Sin embargo, el guanajuatense participaba de la “búsqueda crítica o no sólo dentro de la misma literatura (rescate de formas olvidadas, negación de las fronteras entre los géneros) sino, principalmente *fuera* de la literatura”.⁴

La crítica de Ibargüengoitia abarca también aspectos concretos de la vida cotidiana en México de aquellos años y se encuentran en los artículos publicados en el *Excélsior* (1969-1976) que se han editado en ocho volúmenes.

Lo que se parodia en *Dos crímenes* (1979) es el género policial, en *Estas ruinas que ves* (1974) la novela costumbrista, en *Las muertas* el reportaje novelado del llamado “nuevo periodismo”, la hibridez genérica en las piezas de *La ley de Herodes* (1967) y en *Maten al león* (1969) la novela del dictador. La parodia de la historia de México se encuentra en dos novelas, *Los relámpagos de agosto* (1964) y *Los pasos de López* (1981); la Revolución Mexicana en el caso de la primera y la Independencia de México en el caso de la segunda son los blancos de la crítica de Jorge Ibargüengoitia. Para matizar esta afirmación, conviene realizar cierto recuento de los argumentos de las novelas mencionadas y definir lo que se conoce como novela de la Revolución Mexicana, pues el juego paródico del autor suele bifurcarse en diversos tonos y perseguir distintos fines.

Antonio Castro Leal define dicha novela de la siguiente manera:

Por novela de la Revolución Mexicana hay que entender el conjunto de obras narrativas, de una extensión mayor que el simple cuento largo, inspiradas en las acciones militares y populares, así como en los cambios políticos y sociales que trajeron consigo los diversos movimientos (pacíficos y violentos) de la Revolución, que principia con la rebelión maderista el 20 de noviembre de 1910, y cuya etapa militar puede considerarse que termina con la caída y muerte de Venustiano Carranza, el 21 de mayo de 1920.⁵

Por su parte, José Luis Martínez considera que “apenas superado el modernismo, la novela alcanzó, en efecto, un singular relieve con las grandes narraciones de la

⁴ Emir Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 145.

⁵ Antonio Castro Leal, Introducción a *La novela de la Revolución Mexicana*, Tomo I, Aguilar, 1996, p.17.

Revolución Mexicana: *Los de abajo* de Mariano Azuela (1873-1952) – que aunque publicada originalmente desde 1915 sólo se descubriría literariamente a partir de su 6ª edición de 1925 –, *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán”.⁶

La primera etapa como escritor de Jorge Ibargüengoitia se da como autor teatral. *La Conspiración vendida* (1960) – Premio de Teatro Ciudad de México y *El atentado* (1962) – Premio de teatro Casa de las Américas en 1963, lleno de prestigio en aquel momento sacudido por el despertar de la Revolución, las cuales anuncian los temas históricos de *Los pasos de López* y de *Los relámpagos de agosto*.

En *Los pasos de López*, el artillero Matías Chandón cuenta la forma en que participó en una conspiración que se tramaba en el pueblo imaginario de Cañada. La conspiración la encabezan el corregidor Diego Aquino, su esposa la corregidora Carmelita y los capitanes – Aldaco, Ontananza y Juanito. La cabeza verdadera de estos conspiradores es el padre Domingo Periñon, figura central de la novela alrededor de quien se desencadenan todos los incidentes y cuyo retrato inicial, cercano a la caricatura da la intensidad con que se desarrollará la novela:

Periñon contaba que de joven había pasado una temporada en Europa y aludía con tanta frecuencia a su viaje que sus amigos llegamos a conocer de memoria los episodios más notables, como el de la vaca que lo cornó en Pamplona, la trucha deliciosa que comió a orillas del Ebro, la muchacha que conoció en Cádiz llamada Paquita, etc. El viaje había comenzado bajo buenos auspicios. Cuando estaba en el seminario de Huetámaro, Periñon, que era alumno excelente, ganó una beca para estudiar en Salamanca. Como era pobre, varios de sus compañeros y algunas personas que lo apreciaban juntaron dinero y se lo dieron para que pagara el pasaje y se mantuviera en España mientras empezaba a correr la beca. Periñon decía que en el barco conoció a unos hombres de Nueva Granada y que durante una calma chicha pasó siete días con sus noches jugando con ellos a la baraja. Al final de

⁶ José Luis Martínez en “Unidad y diversidad”, *América Latina en su literatura*, Coordinación e Introducción por César Fernández Moreno, Siglo XXI, México, 1978, p. 89.

este tiempo había ganado una suma considerable. Comprendió que las circunstancias habían cambiado y le pareció que ir a meterse en una universidad era perder el tiempo. Ni siquiera se presentó. Durante meses estuvo viajando, visitando lugares notables y viviendo como rico. “Hasta que se me acabó el último real”, decía. Después pasó hambres.⁷

Esta novela parte de la parodia de un punto de vista de un testigo, el artillero Matías Chandón que participa por azar en la conspiración y un hecho histórico verificable: la Independencia de México, es decir, el día en que se desató la guerra de Independencia, el 15 de septiembre de 1810, cuando el cura Miguel Hidalgo y Costilla (1753-1811) dio “el grito” en Dolores, Guanajuato. El cura Hidalgo formaba parte de una sociedad secreta instalada en Valladolid (hoy Morelia) cuyo fin era lograr la formación de un congreso para gobernar la Nueva España a través de Fernando VII (1784-1833), rey de España, preso en ese momento de Napoleón, y así obtener la independencia de México. Una vez capturado, el padre Hidalgo fue fusilado y su cabeza se expuso en la alhóndiga de Granaditas de Guanajuato.

El padre Periñon representa entonces la figura del cura Hidalgo, el corregidor Aquino representa al corregidor de Querétaro, Miguel Domínguez quien permitía que otros conspiradores se reunieran en su casa, tales como Ignacio Allende (1769-1811) y Juan Aldama (1774-1811) quienes son los generales Aldaco y Ontananza. Carmelita es la corregidora Josefa Ortiz de Domínguez, esposa del corregidor de Querétaro.

Juan José Barrientos localiza tres fuentes históricas para *Los pasos de López*: “*Hidalgo: la vida del héroe*, de Luis Castillo Ledón, que es una autobiografía novelada que se publicó en 1948, *Sacerdote y caudillo*, de Juan A. Mateos, novelón que apareció por entregas en 1869 y el relato de Pedro García, que acompañó al padre Hidalgo desde que inició en Dolores la Guerra de Independencia hasta que se le detuvo en Baján”.⁸

Jorge Ibargüengoitia parte entonces de un hecho histórico y se instala en la parodia para reelaborarlo. La naturaleza de los documentos que propone Barrientos

⁷ Jorge Ibargüengoitia, *Los pasos de López*, Joaquín Mortiz, México, 2004, p.7.

⁸ Juan José Barrientos, “El Grito de Ajetreo, Anotaciones a la novela de Ibargüengoitia sobre Hidalgo”, *Revista de la Universidad de México*, 28 de agosto, 1983, p.15.

como fuentes históricas o inspiradoras de *Los pasos de López* es biográfica (alrededor de la figura de Hidalgo), pero no prescinde del folletín, de la historia de aventuras.

El atentado trata de la tarde en que el recién retirado general Borges pierde la vida al pronunciar su discurso de regreso al poder. El descontento de sus enemigos hace que perpetren un atentado en su contra para impedir su reelección como presidente de México. La primera escena en que vemos este incidente, termina con el sonido de una explosión.

El asesinato al que se refiere esta obra es el ocurrido al general Álvaro Obregón en 1928 – mismo año en que se supone ocurren las acciones de *Los relámpagos de agosto* – cuando es reelecto presidente. Álvaro Obregón sucedió a Venustiano Carranza (1859-1920), gobernando de 1920 a 1924. Después del término de su mandato y hasta poco antes del día de su muerte, Obregón había vivido retirado, en una granja.

Con la comedia *El atentado*, Ibargüengoitia comienza a madurar la idea de la Revolución Mexicana en su obra. No solamente abandona definitivamente la escritura de obras teatrales, sino que también se concentra en la parodia de ese episodio de la historia de México:

El atentado me dejó dos beneficios: me cerró las puertas del teatro y me abrió las de la novela. Al documentarme para escribir esta obra encontré un material que me hizo concebir la idea de escribir una novela sobre la última parte de la Revolución Mexicana basándome en una forma que fue común en esa época en México: las memorias de general revolucionario. (Muchos generales, al envejecer, escribían sus memorias para demostrar que ellos eran los únicos que habían tenido razón.) .⁹

Los relámpagos de agosto, un libro de una comicidad franca, son las memorias de un general mexicano de División José Guadalupe Arroyo, el narrador y héroe de una revolución frustrada quien en su prólogo explica así el asunto que va a ser bien tratado a lo largo de la novela:

⁹ “Jorge Ibargüengoitia dice de sí mismo”, *Vuelta*, 20 de marzo de 1985, p.51.

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 Ibargüengoitia, un individuo que se dice escritor mexicano. Sirva, sin embargo, el cartapacio que esto prologa, 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 Artajo, 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 tejió, con lo que se dice ahora muy mala leche, el desgraciado de Vidal Sánchez.¹⁰

Ana Rosa Domenella proporciona una definición del prólogo de *Los relámpagos de agosto* con la cual explica los motivos que tiene el general Arrollo para calificar de “soez” el título de la novela:

Aquí se plantea un acertijo para el lector virtual, que es a la vez un “guiño” o una pista irónica. ¿por qué se clasifica de “soez” un título cuyo sentido inmediato es su carácter efímero? (...). Al general Arrollo el título le parece “soez” porque su forma de escribir es “formal” y “pudorosa”, en oposición al segundo narrador, Jorge Ibargüengoitia, quien se toma libertades burlonas con el lenguaje, mientras que el protagonista no advierte que el título “Los relámpagos de agosto” lo retrata a él y a sus acciones inútiles o jocosas. Queda implícito, además, que el general conoce el dicho popular (el hecho es congruente con su provincianismo) y por eso le parece inadecuado para intitular sus memorias, pero como adjudica la autoría a otro, sólo deja constancia de su reprobación calificándolo de “soez”. Además, al tomarse a sí mismo y a su biografía en serio, no tiene la distancia crítica necesaria como para comprender la burla implícita. En cambio, el segundo narrador – dueño

¹⁰ Jorge Ibargüengoitia, *Los relámpagos de agosto*, Joaquín Mortiz, México, 2003, p. 9.

del discurso histórico – sabe que los que detentaron el poder en la Revolución Mexicana llegaron por el norte – principalmente de Sonora – como las lluvias y los perdedores por el sur – particularmente Morelos.¹¹

Ibargüengoitia al titular así la novela, nos trata de mostrar en qué planos serán colocadas las acciones con su desenlace, mientras que el general no sospecha y cree que al contar sus memorias salvará su nombre.

Testimonio de desquite, ajuste de cuentas por medio del descubrimiento de la verdad, memorias dictadas a un amanuense menor llamado Jorge Ibargüengoitia, estos hechos sirven para situar nuevamente a Jorge Ibargüengoitia como un autor crítico; la parodia se radicaliza cuando el autor sabe autoparodiarse, según Emir Rodríguez Monegal.

El hecho histórico del que parte *Los relámpagos de agosto* no es tan visible como en el caso de *Los pasos de López* y *El atentado*, porque se trata de una parodia aplicable, no sólo a los personajes históricos que se aluden, sino también describe los hábitos comunes en general (como dormir, comer o comprar el periódico) : “Entré en el hotel, y ordené al gerente que me preparara un baño caliente y enviara a mi cuarto una botella de coñac Martell y una opípara cena, pues había decidido protegerme de un resfriado, como preparación para la lucha política que se avecinaba”.¹² “Ella se alzó el velo (porque traía sombrero y todo) y entonces me di cuenta de que quería tanto a su marido que estaba dispuesta a entregármeme con tal de que lo soltara”.¹³

La parodia de *Los relámpagos de agosto* se dirige sobre todo a lo que conocemos en la literatura mexicana como novela de la Revolución, cuyos autores más representativos son los siguientes: Martín Luis Guzmán (1887-1976) con *La sombra del caudillo* (1929), *El águila y la serpiente* (1928) y *Memorias de Pancho Villa* (1939) ; Mariano Azuela (1873-1952) con *Los de abajo* (1916), *Las moscas* (1918) ; Rafael F. Muñoz (1899-1972) con *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931) y *Se llevaron el cañón para Bachimba* (1941); José Vasconcelos (1882-1959) con *Ulises criollo* (1935);

¹¹ Ana Rosa Domenella, *Jorge Ibargüengoitia y la historia de México entre la fascinación y la farsa*, Signos literarios y lingüísticos, enero-junio, 2004, 13-27 , UAM, pp. 24 y 25.

¹² Jorge Ibargüengoitia, *Los relámpagos de agosto*, op. cit., p.31.

¹³ *Ibid.*, p.75.

Nellie Campobello (1909-1986) con *Cartucho* (1931) y *Las manos de mamá* (1937); José Mancisidor (1894-1956) con *En la rosa de los vientos* (1941) y *Frontera junto al mar* (1953); José Rubén Romero (1890-1952) con *Apuntes de un lugareño* (1932) y *Desbandada*; Gregorio López y Fuentes (1897-1966) con *Campamento* (1931), *Tierra, ¡Mi general!*(1934); el general Francisco L. Urquiza(1891-1969) con *Tropa vieja* (1931); Mauricio Magdaleno (1906-1986) con *El resplandor* (1937) y Miguel N. Lira (1905-1961) con *La escondida* (1947).¹⁴

A diferencia de estas obras, la concepción de la novela histórica de Jorge Ibarguengoitia es paródica. “Siempre se mantuvo más cerca de la literatura que de la historia”¹⁵, como lo indica Federico Campbell. Más que mostrar la verdadera historia de la Revolución Mexicana, como lo harían los escritores de la Revolución, Ibarguengoitia humaniza a los personajes históricos apropiándose de sus vicios de carácter, rompiendo con la tradición trágica y épica por medio del manejo paródico: una imitación burlesca a través de la exageración de los vicios y flaquezas de carácter.

Julieta Campos (1932-2007) proporciona una definición de novela histórica en *La imagen en el espejo*: “La novela histórica es, por naturaleza, un género ambiguo que al pretender hacer de la historia una novela la convierte en memoria o crónica y la priva de uno de sus caracteres esenciales: constituir, más que un espejo, un reflejo virtual de la realidad”.¹⁶ Es decir, la novela histórica, a diferencia de la ficción que “es un exceso de la realidad y transforma lo existente en algo irreal”,¹⁷ puede verse limitada por los lineamientos de datos y testimonios históricos, privando al género narrativo de su principal ingrediente: la imaginación.

En *La nueva novela hispanoamericana*, Carlos Fuentes describe así los logros de los novelistas de la Revolución Mexicana – Mariano Azuela, Martín Luís Guzmán y Rafael Felipe Muñoz – y elimina la concepción expresada por la novela de Julieta Campos al resaltar el hecho de que estos autores recurrieron a la ambigüedad como ingrediente de la ficcionalización histórica:

¹⁴ Antonio Castro Leal, *op. cit.*, tomo II, pp. 15 -20.

¹⁵ Federico Campbell, “Ibarguengoitia. La sátira histórico-política”, en la *Revista Iberoamericana*, Nos. 148-149, julio-diciembre, 1989, p. 1054.

¹⁶ Julieta Campos, *La imagen en espejo*, UNAM, México, 1965, p.143.

¹⁷ Sergio González Rodríguez, *La pandilla cósmica*, Editorial Sudamericana, Narrativas, México, 2005, p.216.

Por encima de sus posibles defectos técnicos [de las novelas *Los de abajo*, *La sombra del caudillo* y *¡Vámonos con Pancho Villa!*] y a pesar de su lastre documental, introducen una nota original en la novela hispanoamericana: introducen la ambigüedad. Porque en la dinámica revolucionaria los héroes pueden ser villanos y los villanos pueden ser héroes (...) En la literatura de la revolución mexicana se encuentra esta semilla novelesca: la certeza heroica se convierte en ambigüedad crítica, la fatalidad natural en acción contradictoria, el idealismo romántico en dialéctica irónica.

Sin embargo, hay una obligada carencia de perspectiva en la novela mexicana de la revolución. Los temas inmediatos quemaban las manos de los autores y los forzaban a una técnica testimonial que, en gran medida, les impidió penetrar en sus propios hallazgos.¹⁸

Jorge Ibarguengoitia conserva la intención de la ambigüedad tanto en *Los pasos de López* como en *La conspiración vendida*: Miguel Hidalgo no es el venerable anciano de los manuales oficiales de la historia, sino el padre Periñón, un sacerdote promiscuo (porque se sugiere que mantiene relaciones sexuales con las tres sobrinas que lo acompañan) al que le gusta la bebida, astuto y que tiene siempre el control de sus compañeros de rebelión, pero también es un hombre ingenuo que confía en que lo ayudarán con sólo una promesa y un apretón de manos.

En *Los relámpagos de agosto* y *El atentado*, El general José Guadalupe Arroyo es una víctima de sus compañeros de armas que piensan que se les adelantará en su carrera al poder cuando muere el general Marcos González antes de asumir sus obligaciones presidenciales – mismo personaje que le había comunicado a Arroyo sus intenciones de nombrarlo su secretario particular –, Arroyo sospecha que los empuja a improvisar una revolución condenada al fracaso. Los villanos son héroes y los héroes son villanos.

Ibarguengoitia, a pesar de que los estudios revelan algunas fuentes históricas, como el citado de Juan José Barrientos, no se interesaba por las investigaciones exhaustivas de la historia nacional. En realidad a él “le atraían más las situaciones

¹⁸ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, 1ª edición en obras de Carlos Fuentes de Joaquín Mortiz, México, 1998, p. 15.

involuntariamente cómicas e imprevisiblemente dramáticas de los personajes históricos”¹⁹, ya que le interesaba exagerar algún defecto de modo de ser de sus personajes para convertirlo en caricaturas.

Otro ingrediente paródico es el preciso trazo geográfico de las regiones imaginarias de Ibargüengoitia, espacio imaginario que no sólo prima en las novelas históricas, sino también en el resto de la obra del autor. Aunque en *Los relámpagos de agosto* la acción central ocurre en Vieyra, Viey, estado que el general Arroyo inventa “para no entrar en averiguatas”. La parodia épica del autor, en *Los pasos de López* transcurre por los siguientes límites: el pueblo de Dolores recibe el nombre de Ajetreo, Querétaro el de Cañada, Guanajuato, el de Cuévano; la región a la que pertenecen estas ciudades es El plan de Abajo, parodia del Bajío y el nombre de Miguel Hidalgo recibe el de Domingo Periñon como apunta L. Howard Quackenbush .²⁰

La novela de la Revolución es entonces una consecuencia de la tenencia naturalista de la novela hispanoamericana desde los inicios de esta novelística²¹. Con el afán de documentar de primera mano la relación del hombre con su sociedad y su momento histórico, la consigna de estos novelistas era revelar la verdadera cara de la Revolución Mexicana según sus propias experiencias en la lucha (Martín Luís Guzmán como reportero y Mariano Azuela como médico).

Ibargüengoitia supera la intención testimonial haciendo suya la opinión de Carlos Fuentes sobre la supuesta muerte de la novela: “Lo que ha muerto no es la novela, sino precisamente la forma burguesa de la novela y su término de referencia, el realismo, que supone un estilo descriptivo y sociológico de observar a individuos en relaciones personales y sociales”.²² El autor sustituye la observación sociológica y descriptiva de los individuos por la parodia de hechos insignificantes de su vida cotidiana; personajes históricos (los generales Arroyo, Trenza, Borges...) que casi siempre son movidos por deseos elementales: la comida, el sexo, el sueño, un saco visto en un aparador.

¹⁹ Federico Campbell, “Ibargüengoitia: La sátira histórico-política”, *Revista Iberoamericana*, No. 148-149, julio-diciembre, 1989, p. 1054.

²⁰ L. Howard Quackenbush, *El “López” de Jorge Ibargüengoitia*, CONACULTA/INBA, México, 1992, p. 39.

²¹ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 17.

²² *Ibidem* ,

La parodia de Jorge Ibargüengoitia, al concentrarse en un género en boga como las memorias de un general, a la vez un subgénero de la novela de la Revolución Mexicana, se burla directamente del personaje histórico, despojándolo de los atributos de heroísmo: coraje, fuerza sobrehumana, represión de las pasiones, inteligencia ilimitada, suerte favorecedora, destino inmutable. Ibargüengoitia invierte dichas virtudes y las transforma en cobardía, flaquezas, incontinencias, estupidez, mala suerte y destino imprevisto. Es una parodia antirrevolucionaria, ya que la burla es evidente (ver el prólogo de *Los relámpagos de agosto*).

En el prólogo de *Los relámpagos de agosto*, el autor utiliza el recurso de un general José Guadalupe Arrollo como protagonista, para que el general nos muestre una lucha por el poder entre generales y una actitud jactanciosa como una exaltación de su propia personalidad a manera de defensa relativa sin comprender acaso que a lo largo de sus memorias se encontrará por casualidad una serie de sucesos que demostrará lo contrario.

El análisis del personaje principal de *Los pasos de López* – parodia de la guerra de Independencia – que realiza Juan José Barrientos en el artículo arriba citado, se hace extensivo a los personajes revolucionarios de *Los relámpagos de agosto*: “El personaje se transforma de manera correspondiente, pues aquí no es el eclesiástico ilustrado, prototipo del letrado, exrector del Colegio de San Nicolás de Valladolid (hoy Morelia), quien gozaba de gran prestigio intelectual, sino un criollo que, como muchos otros revolucionarios hispanoamericanos, había pasado una temporada en Europa, adonde había ido con el propósito de estudiar, pero donde se había dedicado en realidad a todo menos a eso”.²³

Los personajes de la historia patria pierden interés, según el autor, cuando, al momento de ser aprobados oficialmente como héroes inmortales, “se convierten en hombres modelo”,²⁴ pues “adquieren la seriedad de una estatua. Los héroes, al ser institucionalizados, adoptan una trayectoria que los lleva derecho al paredón, y adquieren un rasgo físico que hace inconfundible su figura: una calva, una levita, un

²³ Juan José Barrientos, “El grito de Ajeteo, Anotaciones a la novela de Ibargüengoitia sobre Hidalgo”, en la *Revista de la Universidad de México*, 28 de agosto 1983, p. 15.

²⁴ Jorge Ibargüengoitia “Revitalización de los héroes”, en *Instrucciones para vivir en México*, Joaquín Mortiz, México, 2003, p.35.

paliacate, bigotes y sombrero ancho, un brazo de menos. Ya está el héroe, listo para subirse en el pedestal para no volver a tocar el suelo jamás”.²⁵

El falseamiento de dicha realidad verdadera se da incluso por hacer una alteración en las lecturas de las fuentes históricas: “En otros casos los héroes adquieren ambiente de piedra, no por intervención oficial, sino por defectos de las fuentes. Éste es el caso de Obregón. En todos los documentos en que se le menciona se le caracteriza como ingeniosísimo – dicen que la gente se desternillaba al oírlo – pero en ningún testimonio de los que he visto he encontrado transcrito alguno de sus *jeux d’esprit*”.²⁶

Por otra parte, en el episodio del Zirahuén en *Los relámpagos de agosto*, Ibarguengoitia se aprovecha de la ocasión histórica en que ocurrió un suceso real; el Emisario de la Paz en las memorias de Obregón, *Ocho mil kilómetros en campaña* el vagón del tren cargado de la dinamita y fracasado en el ataque contra el campamento del enemigo. Este episodio hace que pierda la dignidad heroica del narrador, Arroyo. Las actitudes aclaradas que hizo él se desvanecen poco a poco y quedan inútiles, falsas y risibles. Por fin el héroe, la figura enarbolada se vuelve un villano cómico. De ahí se pueden parodiar los héroes:

El desarrollo argumental en ambas narraciones es el mismo: crear una bomba con la que se consiga la emboscada del enemigo a consecuencia de no poder usar las balas; pero ni una ni otra cosa ocurre, porque ni el Zirahuén ni el Emisario de la Paz explotan. (...) mientras que en su memoria el sonoreense no le da importancia a la inactividad del Emisario de la Paz (ineficacia de su parte), el guanajuatense recrea paródicamente el mismo episodio con la “buena idea” de su personaje. Esta contestación del mito histórico en la novela se logra en la degradación de la personalidad heroica : la idea del personaje histórico no es la mejor, así que la del personaje literario tampoco lo será; más aún se saldrá de control (exageración). Por otro lado, se obtiene un efecto cómico (...). los sucesos van contra su voluntad. En ese momento en que el lector espera destreza, encuentra torpeza; en vez de lograrse un acierto, se causa el error. En este

²⁵ *Ibid.*, p.35.

²⁶ *Ibidem*,

caso, se retoma la propia visión heroica del memorialista, para que en su caso el novelista la reitere y ridiculice, representando un personaje no heroico (con errores).²⁷

Los héroes, entonces, merecen ser parodiados, pues así se humanizan y proponen una verdad distinta a la que se lee en la historia oficial de la Revolución Mexicana (por ello *Los relámpagos de agosto* es una parodia “antirrevolucionaria”).

La obra de Ibargüengoitia se gana un lugar determinante en la literatura latinoamericana porque trastoca los mitos que tienen que ver con una realidad nacional común a los países latinoamericanos. *Maten al león* es un ejemplo de ello, al apropiarse de la tradición de la novela del dictador, adelantándose incluso a Gabriel García Márquez. Lo que a Ángel Rama le parece una causa de que Ibargüengoitia, al principio, no haya sido recibido por la crítica de Latinoamérica justamente es:

En la década que va hasta el Premio Novela México conferido en 1974 a su revisión irónica de la vida provinciana, con *Estas ruinas que ves*, había probado en sus libros *La ley de Herodes* (1967) y *Maten al león* (1969) la originalidad de esta vía literaria – precisa, lacónica y divertidamente ácida – para volver a examinar tópicos de la cultura latinoamericana, entre ellos, bastante antes de los mayores, el de los dictadores gesticulantes. La apelación en estas obras a un ríspido humorismo, aun antes de que se publicaran los *Cien años de soledad*, pareció condenarlo a una especie de categoría marginal: el autor de libros muy regocijantes pero poco trascendentes.²⁸

El panorama literario de Latinoamérica que predominaba durante la publicación de *Los relámpagos de agosto*, a partir de la superación del Realismo, era el de la complejidad entendida como la combinación de intrincados recursos narrativos. William Faulkner (1897-1962) era el santo patrón de la novela y quizá en suelo latinoamericano fue donde mejor floreció su descendencia literaria.

²⁷ Aideé Rocío Sánchez González, *De la revolución a la dictadura: tradiciones literarias y problemas en discusión de dos épocas*, tesis de maestría, UNAM, México, 2005, p. 57.

²⁸ Ángel Rama, *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha 1964-1981*, Marcha Editores, 1ª edición, México, 1981, p.195.

En un artículo que se distingue por su envejecimiento, el crítico colombiano Hernando Valencia Goenkel (1928-2003) entroniza a Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Juan Carlos Onetti (1909-1994) como los padres de la “nueva novela”, y los describe como los fundadores de una nueva sensibilidad, como lo fueron Thomas Mann (1875-1955), James Joyce (1882-1941) o Marcel Proust (1871-1922). Si para Ángel Rama (1926-1983) el gran acierto de Ibargüengoitia fue el retrato lacónico, ácido y caricaturesco de su dictador gesticulante, para Valencia Goelkel dicha forma de retrato hace del autor un autor de menor categoría. Eso basta, según él, para dejarlo fuera de una “mayoría de edad” literaria que la tradición de Latinoamérica comenzaba a conocer con el *Boom*:

Y sea ésta la ocasión para anotar lo obvio: cuando me refiero a características que a mi modo de ver distinguen lo más destacado de la ficción contemporánea, hartos sé que éstas no son, no pueden ser unánimes; como se sabe, también de sobra, que en esta novela nueva no puede hablarse de escuela, ni de grupo, ni siquiera de generación; y que algunas de las figuras más estimables de la novelística actual no poseen ninguna de esas características, visibles en cambio en obras evidente y deliberadamente menores (*Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibargüengoitia).²⁹

La originalidad de Ibargüengoitia quizá se encuentre mejor representada en su primera novela *Los relámpagos de agosto* no sólo porque es el tránsito de un dramaturgo a un narrador de primer orden, sino también toca el delicado tema de la historia oficial de la Revolución Mexicana, misma que sirvió tanto para construir una tradición literaria importante, rica en géneros y puntos de vista, contestataria, como para que se institucionalizaran los vencedores de la Revolución en forma de partido político en el poder.

Si la historia la escriben los vencedores y la immortalizan las instituciones, Jorge Ibargüengoitia prefiere reescribirla sin máscaras, sin el monumento patrio y sin la carga de los datos. La historia, según Ibargüengoitia, la escribe cualquiera que tenga

²⁹ Hernando Valencia Goelkel, “La mayoría de edad,” en *América Latina en su literatura*, op.cit., p.133.

un deseo tan humano como el de limpiar un nombre enlodado por las malas lenguas. Los personajes de esta novela son redondos y llegan a superar la oscilación dramática para adquirir la naturaleza del protagonista vencido de la historia, poniendo en entredicho así la heroicidad oficial de la historia patria. Por lo cual, la Revolución Mexicana: la farsa involuntaria de unos despistados que buscaban arrebatarse el botín.

1.2 La Generación de Medio Siglo: de Carlos Fuentes a José Emilio Pacheco.

Se conoce como Generación de Medio Siglo al grupo de escritores nacidos entre los últimos años de la década de los años veinte y los años treinta. Ellos, durante los años 50, se encontraban publicando sus primeros libros.

Los contemporáneos de Jorge Ibargüengoitia son Carlos Fuentes (1928), Juan García Ponce (1932), Salvador Elizondo (1932), Juan Vicente Melo (1932), Vicente Leñero (1933), José de la Colina (1934), Carlos Monsiváis (1938) y José Emilio Pacheco (1938). Son los escritores unidos por varias revistas y periódicos en común, como *Cuadernos del viento*, la *Revista Mexicana de Literatura*, la *Revista de la Universidad de México* y el diario *Excélsior*.³⁰

Vicente Leñero brinda un retrato de Ibargüengoitia en su libro *Los periodistas: – historia del abandono de la mayoría de los colaboradores del diario Excélsior –,* y aludía a la fama que el autor de *Maten al león* adquirió en buena medida por sus dos colaboraciones semanales en dicho diario:

Ibargüengoitia no puede negar que gracias a sus dos artículos semanales en la página siete le han nacido admiradores que no comprarían sus novelas si no fuera por la publicidad alcanzada gracias al periódico, lo cual no significa desde luego – espérame tantito – que Ibargüengoitia deba toda su fama al diario – espérame: no desmerezco un ápice el mérito literario de Ibargüengoitia, sólo

³⁰ Para saber de la vida que llevó Jorge Ibargüengoitia con los escritores de su generación, conviene consultar los libros colectivos (escritos un poco en tono de chisme) de Huberto Batis, *Lo que “cuadernos del viento” nos dejó*. México, CONACULTA, Serie Lecturas Mexicanas, 1994, *Por sus comas los conoceréis*, México, CONACULTA, Colección periodismo cultural, 2001.

quiero señalar lo importante que es para un novelista mexicano publicitarse o como se diga escribiendo en *Excélsior*.³¹

Por su parte, Octavio Paz se refiere así a *Las muertas*, novela basada en los asesinatos cometidos por unas prostitutas conocidas como “las Poquianchis”:

Al leer ciertos pasajes de *Las muertas*, precisamente los más crueles y terribles, no podemos evitar la risa. El humorista es siempre un moralista. Serio como Buster Keaton, Ibargüengoitia nos hace reír. La risa es una defensa contra lo intolerable. También es una respuesta al absurdo. Una respuesta no menos absurda. Pues lo verdaderamente cómico es que todo sea como es; la maldad es doblemente terrible porque no tiene pies ni cabeza.³²

En una reseña en la cual daba cuenta de la novedad editorial de *Las muertas*, José de la Colina dice:

La cuarta de forros de *Las muertas* habla del escueto e *hilarante* desarrollo de los hechos. ¿Hilarante? Sí, es casi inevitable esperar hilaridad, puesto que desde hace mucho y de una vez por todas, Ibargüengoitia está fichado como humorista, en el restrictivo y rebajador sentido de que sería un escritor *chistoso*, pero *Las muertas* es uno de los libros menos chistosos que he leído. Es un libro de cosas tristes y sórdidas, sólo redimidas por un espléndido grado cero del humor: la impasibilidad ante la inanidad de la tragedia humana (...).³³

En una relación de la conferencia dada en el ciclo “Los narradores ante el público”, celebrado el 12 de agosto de 1966 en Bellas Artes, Ibargüengoitia se define así mismo con la distancia de la tercera persona:

³¹ Vicente Leñero en *Los periodistas*, Joaquín Mortiz, México, 1978, p. 36.

³² Octavio Paz, *Generaciones y Semblanzas*, en *México en la obra de Octavio Paz*, Tomo II, FCE/Letras Mexicanas, (Edición del autor y Luis Mario Schneider), 1989, p. 146

³³ José de la Colina, “*Las muertas* de Jorge Ibargüengoitia”, en *Vuelta*, No.12, Nov, 1977, p.41.

El conferenciante declaró que lo que ha ganado por los libros que ha escrito es una miseria incapaz de tentar a un mendigo; que los elogios que ha recibido son nada comparados con las censuras que se le han hecho y que además, ha sido elogiado por sus vicios más censurables y censurado por sus virtudes más elogiables, agregó que no aspira a ser declarado Hijo Predilecto de su ciudad natal, ni a que fragmentos de sus obras lleguen a formar parte de las Lecturas selectas incluidas en el Libro de Texto Gratuito, ni a ser Miembro de Número de la Academia de la Lengua, ni a que una escuela rural lleve su nombre (...)

A continuación el conferenciante confesó que escribe un libro cada vez que quiere leer un libro de Jorge Ibargüengoitia, que es su escritor predilecto.³⁴

Haciendo caso a su propia autoparodia, Ibargüengoitia entonces era famoso y por fin llegó a padecer el desprecio de la crítica y la severidad de los comentarios de algunos lectores entusiastas de su obra. Los sorprendía desde el principio su condición de humorista: aquel que señala los vicios de su mundo por medio de la crítica que implica la burla. Tanto José de la Colina como Octavio Paz, uno contemporáneo y el otro cabeza de la generación inmediata anterior, coinciden en ver en Ibargüengoitia un artista del pasmo.

Sabían apreciar su capacidad para el laconismo y esa calma ante lo ridículo de la tragedia humana. Ambos dan con la clave: el acierto de Jorge Ibargüengoitia fue hablar de cosas nada “chistosas”, como un brutal asesinato a causa de los celos, pero con el tono del parodista, del humorista clásico (en un sentido moral, pero sin moralejas), para desenmascarar la estupidez humana. En otras palabras: la defensa del sentido común. Tener un buen sentido del humor supone una de las mejores herramientas para quitar una máscara y encontrar el rostro real.

Pero el sentido peyorativo de “humorista” persistía en algunas críticas de la época, como el mandoble asestado por Jorge Ruffinelli:

Confieso haber disfrutado siempre las obras de Jorge Ibargüengoitia,

³⁴ *Jorge Ibargüengoitia El Cuento Contemporáneo, Material de Lectura #42*, Dirección de Literatura Coordinación de Difusión Cultural / UNAM, México, 1986, p.8.

las teatrales, la columna de *Excélsior*, las crónicas, los cuentos o las novelas. Incluso he disfrutado *Estas ruinas que ves*. El humor tiende a impregnarlo todo en sus textos, al punto de que uno duda de pronto si este “humor” no se ha convertido ya en actitud, en respiración del autor. Y duda si éste no ha dejado de distinguir así fronteras, por ejemplo entre el artículo, el comentario y la novela, para dedicarse a segregar, a producir indiscriminadamente y sin propósito fijo, humor. La duda se convierte en desconcierto ante su novela más reciente [*Estas ruinas que ves*].³⁵

Los autores de la Generación de Medio Siglo se distinguieron más por las diferencias entre sus obras que por las coincidencias: los territorios alejados de México, extraños, que podrían pertenecer a cualquier parte de Europa, los juegos intertextuales en sus relatos, la experimentación narrativa en torno a un instante determinado, el martirio chino que puede apreciarse en una fotografía, en *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, el erotismo sugerido en el caso de Juan García Ponce y un aspecto crítico tanto de sus personajes como de la sociedad mexicana en el caso de Carlos Fuentes. José Luís Martínez localiza el comienzo de una “nueva sensibilidad” en *Imagen primera* y *La noche* de Juan García Ponce.

Gracias a estas novelas citadas, “va desapareciendo cierto trascendentalismo y tremendismo, cierta visión rígida de las cosas y de los sentimientos – que parecían ya consubstanciales a lo mexicano –, y van comenzando a aparecer, otros extraños valores: la profundización de situaciones, la ambigüedad, la visión provisional de la realidad y una actitud muy peculiar ante la sensualidad”.³⁶

Si la “construcción de la naturalidad” en Ibarguengoitia, surgía en palabras de Paz al plantear el hecho de que el mal no tiene ni pies ni cabeza, el erotismo que inauguraban las novelas y cuentos de García Ponce se basaba también en un tratamiento lacónico y natural.

Dice José Luis Martínez: “(...) ese tratamiento llano del incidente erótico, como de algo tan común y natural, ese tratamiento en que ha desaparecido aquella

³⁵ Jorge Ruffinelli, “Risa fácil y efímera”, en *Plural*, junio de 1975, p.70.

³⁶ José Luis Martínez, “Nuevas letras, nueva sensibilidad”, en *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, UNAM, México, 1981, p. 196.

culminación apoteósica, aquel cataclismo innumerable, es uno de los anuncios de que una nueva sensibilidad está surgiendo.”³⁷

Hay coincidencias generacionales: la construcción de la naturalidad a través del laconismo y la llaneza. La obra de Jorge Ibargüengoitia puede insertarse dentro de esa nueva sensibilidad que la literatura mexicana proponía en la década de los años 60. Sin embargo, es la única que posee antiolemonidad y persigue fines desacralizadores a través de la ironía y la parodia.

En el país, la obra tuvo grandes autores: Las novelas de corte realista de Juan García Ponce, la crítica del ser mexicano de Fuentes (*Las buenas conciencias*, *Cambio de piel...*) y Paz (*El laberinto de la soledad*), la educación sentimental de Ricardo Garibay (*Fiera infancia*, *Beber un cáliz*) y José Emilio Pacheco (*Las batallas en el desierto*), el realismo denunciatorio, católico y social de Vicente Leñero (*Los albañiles*, *Asesinato*), las lucubraciones metafísicas de Salvador Elizondo (*Farabeuf*), el ensueño urbano frente al ensueño ideal de Juan Vicente Melo (*La obediencia nocturna*), la ficción perfecta y la prosa de José de la Colina (los cuentos reunidos en *La lucha con la pantera*), la exquisitez de ambientes y sensibilidades de Sergio Pitol (*El tañido de una flauta*), La profundidad filosófica y cultural de Arturo Souto (Los cuentos reunidos en *La plaga del crisantemo*), la dimensión entre lo presente y lo que pasó mucho tiempo atrás que es *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, la narrativa con un lenguaje nítido, preciso y leve (en el sentido que le da Calvino a esta palabra: levedad en pos de mayor profundidad) de Arreola.

La literatura mexicana, al igual que la de los otros países hispanoamericanos que se escribió durante las décadas de los años 60, 70 y 80 no podía negar el influjo de los autores fundamentales para el *Boom*, como Faulkner y Hemingway y su antecedente inmediato, Sherwood Anderson y su *Winesburg, Ohio*, ni de los autores icónicos de la modernidad: Freud, Joyce y Kafka.

Autores como Sergio Pitol, Salvador Elizondo y Juan García Ponce tenían puestos los ojos en la tradición centroeuropea, además de tener muy presentes a los autores de otras latitudes que se distinguen por el sensualismo y la complejidad: Bataille, Klossowski, Douglas Fairbanks. Arreola y Rulfo son casos aparte, debido a

³⁷ *Ibidem*,

que su condición es atípica e irrepetible, la poética de la novela en boga por aquel tiempo se sustentaba fundamentalmente en el psicologismo o intelectualismo estético y la recreación literaria del lenguaje rústico.³⁸

La originalidad de Ibargüengoitia radica, en que poseía un espíritu heterodoxo, crítico, pero se presentaba mediante la ortodoxia de la forma. *Las muertas y Dos crímenes* – con respecto a la vuelta de tuerca que le brinda a la trama mediante el cambio de narrador hacia el comienzo de la segunda parte –, en términos meramente estructurales, resultan de lo más complejo del autor. Nunca requirió de los recursos narrativos al uso. *Las muertas*, por presentarse mediante los testimonios de los implicados en los crímenes, quizá sea lo más cercano al rompimiento de planos temporales al estilo de Faulkner. Generalmente Ibargüengoitia prefería la linealidad de la trama, al igual que la linealidad del tiempo.

En vez del psicologismo joyceano y de la introspección, él mostraba la amplitud del carácter de sus personajes mediante el relato y la descripción puntual y exacta de sus acciones.

La ortodoxia se encuentra plenamente visible en *Estas ruinas que ves*, en donde emprende una tensión constante al sustentar la trama en una broma y disfrazarlo todo mediante las convenciones de la novela de costumbres: incluso en sus gustos literarios (el siglo XIX mexicano y la novela de la Revolución), Jorge Ibargüengoitia resultaba subversivo, políticamente incorrecto para la época.

1.3 Fuentes e Ibargüengoitia: historia y antihistoria

El tiempo, en la obra de Carlos Fuentes, suele presentarse de forma circular, merced al propósito más claro que persiguen sus novelas: el cuestionamiento sobre la identidad del mexicano. Este afán se hace extensivo a su visión del fin del siglo XX. La historia es un eterno retorno al lugar donde empezó:

Bajo esta cúpula tutelar española, un mundo nuevo, mestizo, indígena, criollo, se gestó con características culturales propias, con ritmos, voces,

³⁸ María del Carmen Millán, *Literatura mexicana*, “con notas de literatura hispanoamericana y antología”, Editorial Esfinge, S.A de C.V, 19ª edición, 1993, PP. 250 y 251

colores nuevos: ni europeo ni indígena, rara vez buen salvaje, más a menudo trabajador de la hacienda y de la mina, rígidamente situado dentro de clases sociales y mal que bien protegido por instituciones que querían lograr un equilibrio entre la autoridad y la justicia, entre las expectativas y las desilusiones, entre los viejos y los nuevos dioses, entre la aldea aislada y la lejana metrópolis imperial, entre las promesas y las injusticias, el latinoamericano de la Colonia convirtió a la ciudad barroca en el centro del Nuevo Mundo mexicano e hispanoamericano, como lo es, con conflictos similares, la ciudad moderna en este final de nuestro brevísimo siglo XX, que empezó en Sarajevo en 1914 y terminó en Sarajevo en 1994.³⁹

Los personajes de las obras de Fuentes se mueven entre dos orillas. Una es la del tiempo presente, el tiempo de la gran ciudad y la otra es la del tiempo remoto, del origen, que puede ser el tiempo de Maximiliano de Habsburgo, el de la época precolonial, el de la Independencia o el de la Revolución. Pero es imposible distinguir la realidad entre ellas.

Para Carlos Fuentes la historia tiene un rostro mítico, y en México conviven todos los niveles históricos: “La coexistencia de todos los niveles históricos en México es sólo el signo externo de una decisión subconsciente de esta tierra y de esta gente: todo tiempo debe ser mantenido. ¿Por qué? Porque ningún tiempo mexicano se ha cumplido aún. Porque la historia de México es una serie de ‘paraíso revuelto’ a los que, como Ramón López Velarde, quisiéramos a un tiempo regresar y olvidar”.⁴⁰ El único tiempo que se ha cumplido en México es el de la Revolución: “Sólo la Revolución – y por eso, a pesar de todo, merece una R mayúscula – hizo presente todos los pasados de México.”⁴¹

El tiempo mexicano, según Fuentes, ostenta la figura de la serpiente emplumada devorando su propia cola. En el capítulo “De Quetzalcóatl a Pepsicóatl” de su libro *Tiempo mexicano*, el autor emprende el recuento del mito original de

³⁹ Carlos Fuentes, Prólogo a *Los cinco soles de México, Memoria de un milenio*, Editorial Seix Barral, 2001, pp. 17 y 18.

⁴⁰ Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, Cuaderno de Joaquín Mortiz, 1998, p. 10.

⁴¹ *Ibid.*, p. 11.

Quetzalcóatl, mostrando sus raíces comunes a otros mitos, como los pertenecientes a la tradición judeocristiana.

La leyenda cuenta que dicho dios fue expulsado del reino de los dioses magos por ser el responsable de la creación de los hombres, el demiurgo en contacto con la materia: “Como en las historias bíblicas, la embriaguez y el incesto serían una tentación suficiente. Pero ningún patriarca hebreo era dios y los demonios mexicanos sabían que Quetzalcóatl lo era. ¿Bastarían las tentaciones humanas? Para desacreditar al dios ante los hombres, sí. Pero, ¿para desacreditarlo ante los dioses y ante sí mismo?”⁴² Entonces uno de los demonios de la guerra, Tezcatlipoca, ofrece un espejo a Quetzalcóatl para que éste observe bien su figura, su condición de serpiente emplumada. Al ver así su forma, Quetzalcóatl se va, diciendo que algún día regresará: “Quetzalcóatl se fue sin saber que había sido el protagonista simultáneo de la creación y de la caída. Sembró, en la tierra, el maíz; pero en las almas de los mexicanos sembró una infinita sospecha circular”.⁴³

Dicha circularidad se aprecia mejor en el arte antiguo mexicano, condición que se enfrenta a la linealidad del arte occidental europeo:

El arte europeo trasplantado a México es fundamentalmente lineal: se resuelve en un progreso anecdótico, accidentado pero ascendente, accidentado por occidentado. La orientación indígena es de otro signo (...) Y es que el sentido del arte mexicano antiguo consiste, precisamente, en elaborar un tiempo y un espacio amplísimos en los que quepa tanto el círculo implacable de la manutención del cosmos, como la circularidad de un perpetuo retorno a los orígenes, como la circulación de todos los misterios que la racionalización no puede acotar.⁴⁴

México es lo suficientemente circular para albergar las distintas épocas que le han dado forma: la conquista española (y por tanto las culturas árabe, griega y judía), la guerra de Independencia, la invasión norteamericana, la intervención francesa,

⁴² *Ibid.*, p. 17.

⁴³ *Ibidem*,

⁴⁴ *Ibid.*, p. 18.

Maximiliano y Carlota o la Revolución Mexicana. Para ejemplificar esta coexistencia de épocas que terminan por encontrarse en algún momento, he tomado un cuento de *Los días enmascarados* (1954), el primer libro del autor, *Aura* (1962) y un relato de *El naranjo* (1993).

En “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” en *Los días enmascarados*, un hombre se muda a una mansión en la Avenida del Puente de Alvarado de la Ciudad de México. Conforme pasan los días – el cuento está escrito en forma de diario –, el hombre admite que en dicha ciudad cada vez resulta más difícil distinguir el cambio de las estaciones y advierte la forma del clima que se enrarece, resultando muy distinto de lo que habitualmente se conoce en México. Después de dar un paseo por el jardín, el personaje sufre su primer encuentro con el tiempo remoto :

He permanecido, mi aliento empañando los cristales, viendo el jardín. Quizá horas, la mirada fija en su reducido espacio. Fija en el césped, a cada instante más poblado de hojas. Luego sentí el ruido sordo, el zumbido que parecía salir de sí mismo, y levanté la cara. En el jardín, casi frente a la mía, otra cara, levemente ladeada, observaba mis ojos. Un resorte instintivo me hizo saltar hacia atrás. La cara del jardín no varió su mirada, intransmisible en la sombra de las cuencas. Me dio la espalda, no distinguí más que su pequeño bulto, negro y encorvado, y escondí entre los dedos mis ojos.⁴⁵

La figura fantasmal es Carlota de Habsburgo, esposa de Maximiliano, quien en 1864 fue traído a México para gobernar por convencimiento de Napoleón III y fue fusilado tres años después. A la muerte de Maximiliano, Carlota marchó a Flandes, en donde murió enloquecida. El último encuentro con el tiempo remoto que sufre el personaje de este cuento es también el momento de la revelación. En el último día del diario, el personaje anota que la mujer le ha dejado una carta en donde lo trata cariñosamente. Luego, al anochecer, escucha el murmullo siguiente: “Oh, Max, contesta, las siemprevivas, las que te llevo en las tardes a la cripta de los capuchinos, ¿no saben

⁴⁵ Carlos Fuentes, “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, en *Los días enmascarados*. Mondadori, España, 1990, p. 27.

frescas? Son como las que te ofrendaron cuando llegamos aquí, tú, Tlactocatzine...”⁴⁶
 Luego, el personaje alcanza a ver una inscripción en un escudo que cuelga de la pared: “Charlotte, Kaiserin von Mexiko”.⁴⁷

Los relatos que forman *El naranjo* (1993) recurren claramente a una concepción circular del tiempo. “Las dos orillas”⁴⁸ es el relato de la historia de la conquista de México. Pero al revés, a través de la persona de Jerónimo de Aguilar, uno de los intérpretes de Hernán Cortés, Fuentes propone una inversión de la historia formulando la siguiente pregunta: ¿qué hubiera pasado si los habitantes de Tenochtitlán hubieran decidido salir de su tierra para conquistar Sevilla y apoderarse de su Alcázar? El relato comienza con la caída de Tenochtitlán y sigue con la llegada de Cortés, luego con el naufragio de Aguilar en tierras mayas, después de su llegada a Tenochtitlán y finalmente, al llegar al último capítulo, el número 0 (los capítulos del relato están numerados como sigue: 10, 9, 8, 7, 6...0), Jerónimo de Aguilar confiesa su adhesión a los aztecas, acompañándolos a la toma de Sevilla:

Yo vi todo esto. La caída de la gran ciudad andaluza, en medio del rumor de atabales, el choque del acero contra el pedernal y el fuego de los lanzallamas mayas. Vi el agua quemada del Guadalquivir y el incendio de la Torre del Oro.

Cayeron los templos, de Cádiz a Sevilla; las insignias, las torres, los trofeos. Y al día siguiente de la derrota, con las piedras de la Giralda, comenzamos a edificar el templo de las cuatro religiones, inscrito con el verbo de Cristo, Mahoma, Abraham y Quetzalcóatl, donde todos los poderes de la imaginación y la palabra tendrían cupo sin excepción (...) ⁴⁹

El protagonista se pregunta entonces: ¿Qué habría pasado si lo que sucedió, no sucede? ¿Qué habría pasado si lo que no sucedió, sucede?. ⁵⁰

En *Aura*, Felipe Montero encuentra en el periódico un anuncio en el que solicitan un historiador joven que domine el francés. Al llegar a la dirección indicada,

⁴⁶ *Ibidem*,

⁴⁷ *Ibidem*,

⁴⁸ Carlos Fuentes, “Las dos orillas”, *El naranjo*, punto de lectura, México, 1993, pp. 13 - 69.

⁴⁹ *Ibid.*, p.62.

Montero se encuentra con una anciana que desea que alguien ordene, corrija y transcriba las memorias de su difunto esposo, el general Llorente.⁵¹ Conforme se adentra en los papeles del general, el joven historiador, a semejanza del protagonista de “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” se da cuenta del enrarecimiento paulatino de la atmósfera que se respira en la casa de la anciana (Consuelo). Las sombras y los rumores se perciben con la presencia de Aura, sobrina de Consuelo. El trabajo recién empezado no representa mayor problema y él se entera de los detalles de la vida del general Llorente:

La infancia en una hacienda oaxaqueña del siglo XIX, los estudios militares en Francia, la amistad con el Duque de Morny, con el círculo íntimo de Napoleón III, el regreso a México en el estado mayor de Maximiliano, las ceremonias y veladas del Imperio, las batallas, el derrumbe, el Cerro de las Campanas, el exilio en París. Nada que no hayan contado otros.⁵²

Sin embargo, al cenar junto con la anciana y con Aura, las fechas se le confunden al joven historiador:

Hay un momento en el cual ya no es posible distinguir el paso de los años: la señora Consuelo, desde hace tiempo, pasó esa frontera. El general no la menciona en lo que llevas leído de las memorias. Pero si el general tenía cuarenta y dos años en el momento de la invasión francesa y murió en 1901, cuarenta años más tarde, habría muerto de ochenta y dos años. Se habría casado con la señora Consuelo después de la derrota de Querétaro y el exilio, pero ella habría sido una niña entonces (...) ⁵³

Este fondo histórico que Aura comparte con Tlactocatzine es sólo un pretexto para contar una historia fantástica. *Aura* muestra cómo la historia es para Fuentes un puente hacia esa realidad virtual que ofrece toda novela.

⁵⁰ *Ibid.*, p.67.

⁵¹ Carlos Fuentes, *Aura*, Era, México, 2003, p. 30.

⁵² *Ibidem*,

⁵³ *Ibid.*, p. 34.

Ibargüengoitia, sin recurrir a la documentación exhaustiva de la historia, se queda sólo con algunos rasgos de la historia mexicana generalmente que forman parte de la historia oficial, para burlarse de ellos y desnudar a las rígidas figuras históricas. Él no niega la historia, ya que se burla de ella. Carlos Fuentes niega la historia porque para él los hechos pasados se repiten y las épocas construyen puentes a través del tiempo porque las acciones de los hombres son las mismas. Mientras que para Fuentes la historia posee la figura de una serpiente emplumada devorándose a sí misma, para Ibargüengoitia el episodio histórico de Maximiliano y Carlota se resume en las siguientes líneas:

Con todo, hay que admitir que a pesar de la fama de guapos, de ser de tan buenas familias, de las crinolinas, de la barba partida, de los landós, de las charreteras, y de los numerosos intentos de volver romántica la historia de Maximiliano y Carlota, si él no hubiera muerto fusilado y ella loca y octogenaria, la pareja, como tema literario, hubiera pasado inadvertida. No son personajes trágicos. Es decir, no son dos que a pesar de su grandeza fracasaron, sino dos que por estar mal informados les fue como les fue.⁵⁴

Ibargüengoitia propone a sus lectores la antiolemonidad de los héroes por medio de la parodia, no solamente para desacralizar la historia oficial, sino también para trastocar los valores a los personajes históricos que conocemos como héroes; eso no significa que degrade los valores nacionales, sino nos permite ver la realidad virtual en la que podemos creer.

Salvador Elizondo, a propósito de *Tiempo mexicano*, define así la circularidad del tiempo en Fuentes:

Fuentes comienza por situarnos ante la paradoja grotesca de la inhibición que en nuestro tiempo actual representa ese pasado ruinoso y humillado de nuestras raíces. Las figuras humanas iluminan a veces los resquicios oscuros de esa historia tan complicada de metafísica política y tan

⁵⁴ Jorge Ibargüengoitia “La historia como canción de cuna”, en *Instrucciones para vivir en México*, Joaquín Mortiz, México, 1990, p. 48.

simplista en su geometría moral. Nuestra historia es un escalonamiento de paradojas que se distinguen unas de otras solamente por el grado de violencia que las conforma. Junto a las evocaciones, a veces nostálgicas, de las cosas que pasaban en México hace tres lustros o cuatro siglos, las etapas de nuestra historia se repiten formando curvas cicloides de figuras míticas, legendarias o históricas que explican el verdadero significado del momento presente: momento en que las presiones históricas parecen llegar a su acmé y en el que los “diferimentos” están por agotarse.⁵⁵

La estructuración de tiempos para dos autores es diferente: Ibarguengoitia lineal, Fuentes circular. Uno recurre al ámbito de la cotidianidad basada en la realidad y el otro, al ámbito mítico y imaginario:

La parodia, el ejercicio desmitificador, exigen de un íntimo contacto con la materia histórica, en una comunión que puede ser nociva. Estableciendo límites, Ibarguengoitia debería ser recordado como un excelente “anecdota” – si el término fuera válido – ya que parte de su labor consiste en volver a contar (en mejor estilo y con extrema agudeza) sucesos antes referidos como pasada retórica.⁵⁶

Para Carlos Fuentes el pasado no sólo es lo único vivo, como lo quería Bertrand Russell: “Sólo el pasado es verdaderamente real; el presente no es más que un penoso nacimiento al ser inmutable de lo que ya no es. Sólo lo muerto existe. Las vidas de los vivos son fragmentarias, inciertas y cambiantes; las de los muertos, completas, libres del yugo del Tiempo, todopoderoso señor del mundo”⁵⁷, sino que también *somos* pasado, de ahí que la frontera entre pasado y presente se desvanezca cuando los personajes sufren de nostalgia, se encuentran en un estado de vigilia o de cierta embriaguez. Dice Fuentes:

⁵⁵ Salvador Elizondo, *Escritos mexicanos*, México, Biblioteca del ISSSTE, 2000, p. 161.

⁵⁶ Alejandro Toledo, “La anécdota contra los mitos”, en *El Semanario Cultural de Novedades*, # 463, 3 de marzo de 1991, p.4.

⁵⁷ Bertrand Russell “Sobre la historia”, *Ensayos filosóficos*, Alianza Madrid, 1980, p. 95.

El *mañana* mexicano no significa aplazar las cosas hasta el día siguiente, sino impedir que el futuro intruya en la sagrada totalidad de *hoy*, del día presente. Cuando un pasado total late en el presente, el tiempo futuro es abstracto y carece de demasiado valor: mañana puede estar vacío, sólo hoy es plenamente seguro. Paradoja final del tiempo mexicano: el instante es retenido y eternizado dentro de su fugacidad.⁵⁸

Ibargüengoitia presenta no sólo personajes ambiguos, personajes redondos que pueden sorprender por su comportamiento final sino también se presentan como personajes tipo, libres de cualquier cambio de carácter que afecte el desarrollo de la trama. La mentira es un elemento constante en sus tramas:

La noción de *falso* es tópico privilegiado en este autor. De hecho, todo parodista paraleliza su texto para vulnerar y desautorizar sistemáticamente la versión que, por una u otra razón, ideológicamente se ha (auto) propuesto como verdadera u oficial (...) El parodista sabe que es convincente porque conoce la eficacia de sus mañas: el volver a contar los mismos hechos que el público ya conoce, pero ahora en su carácter de anécdotas cotidianas, enredos y accidentes grotescos provoca una identificación automática y si a ello se une que esta versión marginal se oponga a la emitida por el núcleo poderoso... el asentimiento está prácticamente garantizado.⁵⁹

La distancia entre los personajes históricos de Fuentes aparece cuando el autor explica de una nueva forma el pasado primigenio, pues considera que los mitos poseen una condición renovable. En *La nueva novela hispanoamericana*, él se refiere a la concepción central en la construcción de la novela:

Ni la nacionalidad ni la clase social, al cabo, definen la diferencia entre Gombrowicz y el posible narrador del mismo mito iniciático en una selva

⁵⁸ Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁹ Alberto Paredes, *Figuras de la letra*, Textos de Difusión Cultural, Serie Diagonal, Dirección de Literatura/UNAM, México, 1990, pp. 91 - 92.

brasileña sino, precisamente, la posibilidad de combinar distintamente el discurso. Sólo a partir de la universalidad de las estructuras lingüísticas pueden admitirse, a posteriori, los datos excéntricos de nacionalidad o clase.⁶⁰

Si el parodista tiene una faceta de moralista, Ibargüengoitia no duda en admitir que la mexicanidad determina inevitablemente. Para él, los mexicanos pueden distinguirse fácilmente entre una multitud y a veinte metros de distancia “por la papada y la tendencia a llevar sacos de Tlaxcala”⁶¹ y en los aeropuertos, la pura vista de la vestimenta de alguien delata su procedencia:

Llevaba una gorra de piel de las que usan los rusos en invierno y un pesado abrigo negro. Esto no daba ninguna pista. Los bigotes finos y bien recortados lo hacían sospechoso, pero lo que precipitó mi conclusión fue que del abrigo negro salían unos pantalones de gabardina azul pavo y, de ellos, unos zapatos amarillos, que es una combinación que sólo se encuentra entre las personas nacidas en los alrededores de Moroleón, estado de Guanajuato.⁶²

El ámbito mítico en el que se mueve la circularidad histórica de Fuentes vence la tiranía de la linealidad del tiempo gracias al lenguaje, pues este lenguaje, el de la novela, es universal, “el lenguaje de la imaginación que desea romper esa fatalidad liberando los espacios simultáneos de lo real.”⁶³

La “antihistoricidad” de Ibargüengoitia, dada por la ambigüedad moral de sus personajes (los villanos son héroes y los héroes son villanos) y la linealidad de las tramas, emparenta con la “historicidad” de Fuentes por la inversión de términos que emplea éste último para reelaborar el pasado conectándolo con el presente. Al especular sobre la alteración de la historia – ¿qué pasaría si la historia la escriben los vencidos (Jerónimo de Aguilar, los hijos criollos de Hernán Cortés...)? –, Carlos Fuentes pone en tela de juicio así la posibilidad de un solo padre, de un solo origen.

⁶⁰ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 2002, p.95.

⁶¹ Jorge Ibargüengoitia “Mexicanos en el extranjero”, *Viajes en la América ignota*, Joaquín Mortiz, 2002, p.95.

⁶² *Ibidem*,

⁶³ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p.58.

Ibargüengoitia acepta el origen, pero se asoma por una cerradura a la trastienda de la historia. Lo que le interesa al escribir es presentar la realidad según la ve, pero la muestra a través del humor (que se analizará en el siguiente capítulo) trastocando la vida de los personajes en una nueva historia.

CAPÍTULO 2

EL SENTIDO DEL HUMOR DE JORGE IBARGÜENGOITIA

2.1 Algunos recursos del humor en la obra de Jorge Ibargüengoitia

Definir el sentido del humor de Jorge Ibargüengoitia resulta aventurado. Las distintas figuras retóricas de las que se valían para retratar a los héroes “en mangas de camisa”, como la característica fundamental de todo humorista según Pirandello, no escapan de cierta amargura.¹ Su lugar en la literatura mexicana tiene un toque paradójico, típico en toda su obra: el supuesto humorista – habrá que poner especial atención al término, porque él rebasa tal condición – nunca se propuso “hacerse el chistoso”.

La ironía, el sarcasmo, la parodia, la sátira y la farsa son características que Ibargüengoitia utiliza en su novela; la risa se bifurca en complejas direcciones no tanto por la variedad de registros que toca sino por su brote involuntario. Esta característica significa para el filósofo francés Henri Bergson una de las formas más eficaces del sentido del humor. La relación escrita por el propio Jorge Ibargüengoitia acerca de

¹ Luigi Pirandello, *El humorismo*. Versión castellana de Enzo Aloisi. Editorial El Libro, Buenos Aires, 1946, p. 49. También citado por: Noé Cárdenas, “Humorismo: el mundo en mangas de camisa. Ibargüengoitia y su desmitificación de discursos”. (Entrevista con Ana Rosa Domenella). *Gaceta UNAM*, 7 de enero, 1988, pp. 20 y 21.

la conferencia dada en el ciclo “Los narradores ante el público”, celebrada el 12 de agosto de 1966, no puede resultar más esclarecedora para este capítulo. Narrada mediante un truco típicamente ibargüengoitiano y habla directamente de sí mismo en tercera persona, invirtiendo así el proceso habitual de sus novelas. Al poner en tela de juicio “el compromiso” de *Los relámpagos de agosto*, su única novela publicada en ese momento, el autor confiesa, después de describir algunos detalles del carácter del personaje central, el general Arroyo:

El supuesto narrador de *Los relámpagos de agosto* es el general de división José Guadalupe Arroyo, que participó en la “revolución del 29” y que se siente vilipendiado, injustamente relegado, mal retribuido y mal interpretado. De su narración se desprende lo siguiente: que el general Arroyo es capaz de participar en una conjura, pero incapaz de comprender cuáles son los fines que persigue dicha conjura, quién la provoca, qué es lo que quieren sus enemigos y, lo que es peor, qué es lo que quieren sus amigos...²

El autor realiza el retrato de un antihéroe. Un general de la Revolución Mexicana cuya capacidad de elaborar estrategias de guerra es inexistente. En realidad, su falta de inteligencia (no sabe que participa en una conjura) es lo que provoca la indignación de su carácter. El autor prepara así el terreno para la sorpresa final del texto, la cual consiste en una confesión abierta sobre la condición de hombre fracasado del propio Ibargüengoitia:

Todas estas características, dijo el conferenciante [es decir, el propio Jorge Ibargüengoitia], él las comparte con su personaje. Él se siente vilipendiado, injustamente relegado, mal retribuido y mal interpretado, es capaz de participar en una conjura, pero incapaz de comprenderla, capaz de planear grandes operaciones, pero incapaz de cuidar los detalles, es respetuoso con los fuertes y despiadado con los débiles, inoportuno en sus explosiones de furor y

² Este párrafo, así como el siguiente, se encuentra en *Material de Lectura. El Cuento Contemporáneo, número 42: Jorge Ibargüengoitia*. Selección y nota de Francisco Blanco Figueroa, Dirección de Literatura, Coordinación de Difusión Cultural/ UNAM, México, 1986, p. 10.

muy torpe para cortejar a la autoridad. Además, el conferenciante confesó que a él también le gustaría tomarse una botella de coñac Martell cada vez que se siente deprimido, resfriado o eufórico. El general Arroyo, concluyó el conferenciante, es una máscara de Jorge Ibargüengoitia.³

Es decir, Jorge Ibargüengoitia emplea el método del retruécano para recalcar el hecho de que el general Arroyo es una versión de él mismo. Como si dijera que todos los hombres ignoran el tipo de conjura en el que están envueltos, y que sirven para fines ignotos. Ello mueve a risa.

El sentido del humor de Jorge Ibargüengoitia parte de las palabras del orden peculiar en el que las dispone. Mediante repeticiones, él emplea un recurso que parece un juego de espejos cóncavos. Él habla de sí mismo, pero mediante el retrato de otro. Repite, además, la palabra clave en ese párrafo: “conjura”, y la expresión “se siente vilipendiado”. A esto se le clasifica dentro de la figura retórica conocida como retruécano o quiasmo, que es, según Helena Beristáin:

Quiasmo (o retruécano, “permutatio,” antimetábola, antimetátesis, antimetalepsis, “praeoccursio”). Figura generalmente considerada de dicción por repetición, pero que en realidad afecta a la sintaxis y al significado. Consiste en repetir expresiones iguales, semejantes o antitéticas, redistribuyendo las palabras, las funciones gramaticales y/o los significados en forma cruzada y simétrica, de manera que, aunque se reconozcan los sonidos como semejantes, o las posiciones sintácticas como equivalencias contrapuestas, ofrezcan una disparidad de significados que resulte antitética, pues el cambio del orden de las palabras influye en el sentido.⁴

El pasaje de la conferencia que hemos citado ejemplifica uno de los recursos más recurrentes de Ibargüengoitia para suscitar una risa; de primera instancia, el retruécano que se convierte en reflejo retorcido del propio autor, y en segundo lugar el

³ *Ibidem*,

⁴ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª edición, 3ª reimpresión, Porrúa, México, 2001, p. 416.

retruécano como la figura retórica ideal y como reflejo de la realidad según Jorge Ibarzüengoitia.

La repetición lacónica de ciertas palabras, de significados contrapuestos y de sustitución de contrarios prefigura la risa en primera persona, abundante en la obra de Ibarzüengoitia, con excepción de dos novelas: *Las muertas* y *Maten al león*.

Dicho aspecto, fundamental para entender los mecanismos del sentido del humor que imperan en su obra, tiene que ver con su paso de la dramaturgia a la narrativa y también con sus marcados gustos literarios. Tanto Graham Greene como Evelyn Waugh y/o Ferdinand Céline, autores admirados por Ibarzüengoitia, fueron novelistas que prefirieron la primera persona para sus novelas. La primera persona en el autor que nos ocupa es también el elemento que sirve de puente para insertarlo como continuador de una de las vertientes más poderosas de la tradición humorística de Occidente: la picaresca.

Durante el siglo XVII, en España, la solemnidad literaria ya no fue la nota predominante. Ello se debe a la novela picaresca, tradición iniciada con *La Celestina* (hacia fin de siglo XV) atribuida al bachiller Fernando de Rojas y el anónimo *Lazarillo de Tormes* (1554), novela que sirvió de modelo para las obras más representativas de tal género en los siglos posteriores.

Aunque ciertos críticos han tratado el influjo notorio que ejercieron estos libros en Europa durante los dos siglos siguientes a su publicación, la sombra tutelar que resulta decisiva es la de Cervantes (1547-1616). De las *Novelas ejemplares* (1613) y *El Quijote*, descienden el *Simplicissimus* (1669) del alemán Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1620-1676) y el *Tom Jones* (1749) de Henry Fielding (1707-1754), que junto con *Pamela o la virtud recompensada* (1740) de Samuel Richardson (1689-1761), comienza la tradición novelística en lengua inglesa. Pero quizá sea el viaje alucinado a ninguna parte del *Tristram Shandy* (1760) de Laurence Sterne (1713-1768), la más sobresaliente herencia de ese involuntario matrimonio de Rabelais (1494?-1553) y Miguel de Cervantes (1547-1616), matrimonio con el que nace la modernidad en la literatura.⁵

En un admirable estudio sobre los síntomas fisiológicos de la risa, Gonzalo Díaz

⁵ Milan Kundera, *El arte de la novela*, Tusquets Editores, 2ª edición, España, 2004, pp. 176 y 177.

Migoyo explora algunas dificultades de conciliar la obra literaria con el sentido del humor. Sin embargo, afirma que muchas obras de la literatura occidental se fundamentan en la risa y su intención de hacer reír al lector, como en el caso de Rabelais y de Quevedo (1580-1645). Pero una vez salvadas las diferencias, Migoyo resalta el doble juego que implica la risa. Dice el estudioso:

Otra inquietante característica de la risa: cuando un autor quiere hacer reír y lo consigue, impide que su intención se pierda en el laberinto de las interpretaciones. Nadie, en efecto, se ríe de la gracia que no comprende: quien se ríe, la comprende; es más, la comprende riéndose. ¿Qué clase de comprensión es entonces la de la risa, que parece lo contrario de ella? Porque la risa no permite contradicción ni cambio alguno, no es discutible, mientras que la comprensión acostumbrada implica la posible y reiterable defensa de su validez. La risa despeja toda incógnita y concluye cualquier argumento. Lo que tiene gracia, hace reír, y cuando no hace reír, es que no tiene gracia.⁶

La obra de Jorge Ibarguengoitia no admite ambigüedades en cuanto a su sentido del humor. Ni tampoco admite los comentarios respecto al propio autor. Nunca quiso hacerse el chistoso, pero su visión del mundo era cómica debido a su observación de la natural condición estúpida del ser humano. Para resaltar dicha visión, fijó su atención en personajes tipo, personajes nacionales. Su sentido del humor, arma crítica que tenía el fin de defender el sentido común, encontró un excelente detonador en los personajes de la historia mexicana.

Si aquí hemos comparado la obra de Jorge Ibarguengoitia con la novela picaresca, se debe a que dicha tradición también tenía el objeto de desnudar, en forma autobiográfica la natural estulticia humana, con la única diferencia que la picaresca poseía además intenciones didácticas, moralizantes.

Según Joseph V. Ricapito, una novela picaresca es una obra de ficción, de carácter satírico, caricaturesco y de mordacidad⁷ para crear una literatura crítica, cuyo

⁶ Gonzalo Díaz Migoyo, "El Quijote muerto de risa, en *Cervantes*": *Bulletin of the Cervantes Society of America*, Fall, Northwestern University California, EUA, 1999, PP. 14 y 15.

⁷ Estudio preliminar de el *Lazarillo de Tormes*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 36.

personaje principal es un individuo cínico y amoral. La novela picaresca narra una serie de incidentes o episodios de la vida del protagonista que se presentan en orden cronológico sin entremezclarse en una trama sólida.⁸

Las hermanas Baladro, en *Las muertas*, son personajes amorales, cínicos, que se burlan de sus fechorías y siempre tienen alguna explicación que parece lógica para justificar asesinatos. La diferencia es que las tramas de Ibargüengoitia son de las más sólidas de la literatura mexicana. Su intención no es didáctica, pero:

La risa es una defensa contra lo intolerable. También es una respuesta al absurdo. Una respuesta no menos absurda. Pues lo verdaderamente cómico es que todo sea como es; la maldad es doblemente terrible porque no tiene pies ni cabeza. Si aceptamos que la realidad es dudosamente real y que, además, es absurda y, por lo tanto, risible, ¿cómo podríamos decir que Serafina es culpable o que Arcángela es criminal?⁹

El absurdo, entonces, es un elemento primordial que se encuentra presente en toda la obra de Jorge Ibargüengoitia. El Negro, protagonista de *Dos crímenes*, poco a poco va descubriendo el absurdo de su maldad después de ser víctima de la policía mexicana. En *Estas ruinas que ves*, la trama descansa en una broma que le provoca angustia a su protagonista. El personaje, Jorge Ibargüengoitia de los cuentos de *La ley de Herodes* es un tipo cínico, pero no amoral, que no tiene más que aceptar estoicamente las desavenencias que le suceden.

Estas ruinas que ves parte precisamente de una confusión surgida de una broma jugada al protagonista, el profesor de literatura medieval Francisco Aldebarán, quien después de algunos años de ausencia regresa a su pueblo natal. Durante su primer día de clases en la universidad se enamora de una alumna, Gloria Revirado, la muchacha más codiciada de Cuévano. Malagón, uno de los profesores de la universidad, le dice a Aldebarán en una reunión, cuando estaba borracho, que Gloria Revirado sufre de una enfermedad cardíaca que le prohíbe tener relaciones sexuales,

⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁹ Octavio Paz, *Generaciones y Semblanzas*, en *México en la obra de Octavio Paz*. Tomo II, FCE, Letras Mexicanas, (Edición de Octavio Paz y Luis Mario Schneider) 1989, p. 164.

pues de lo contrario moriría. El poder alusivo de esta escena guarda uno de los sarcasmos más atractivos de la obra de Jorge Ibargüengoitia:

– Gloria nació con un defecto en una arteria, que hizo que el corazón, al palpar, se esforzara más de la cuenta. De tanto ejercicio, el corazón, que es un músculo como cualquier otro, fue creciendo y ahora Gloria lo tiene tan grande que apenas le cabe en el cuerpo. Es un corazón grande, pero enfermo. Puede reventar en cualquier momento. Sus padres la han llevado a los Estados Unidos, ha estado en los sanatorios más caros, la han examinado los especialistas más famosos. Todos están de acuerdo: gloria no tiene remedio. El día en que ella haga el amor por primera vez y tenga su primer orgasmo, el corazón va a estallar.¹⁰

Sobre este engaño, Ibargüengoitia construye todo el sarcasmo posterior, dado sobre todo en contextos sexuales, como en el capítulo en que los personajes decoran las paredes del Café Valadés, mientras observan las caderas sin pantaletas de la esposa del profesor Espinosa. En la escena final donde Aldebarán finalmente accede al cuerpo de Gloria, mientras ésta corre hacia el interior de la casa diciendo “no me veas así” y desnudándose al mismo tiempo.

Para Martín Grotjahn, el sarcástico es también conocido como “guasón”, y el sarcasmo es una forma superior de la ironía. Toda la trama de esta novela se basa en la atracción que siente todo un pueblo, principalmente hacia Gloria Revirado, la mujer más deseada de Cuévano. Pero la mayoría de los personajes entablan juegos de seducción con otras mujeres. Todos ellos se atraen unos a otros y haciendo caso a las convenciones del cortejo y a todas las reglas de la sociedad de provincia, reprimen sus deseos hasta que puedan.

La figura de Malagón, responsable de la mentira sobre el corazón de Gloria, es el bromista de Martín Grotjahn, pero comparte un rasgo con el sarcástico: es el más reprimido de todos, porque le atraen las esposas de sus compañeros de la universidad (la de Espinoza, la del rector y la propia Gloria). Su agresividad sexual la dirige

¹⁰ Jorge Ibargüengoitia, *Estas ruinas que ves*, Joaquín Mortiz, México, 2003, p. 53.

Malagón precisamente hacia Aldebarán, un virtual rival y la manifiesta mediante la mentira del corazón. Dice Martín Grotjahn:

Como el ‘pinchar’, el mostrarse excesivamente burlón tratando al interlocutor como si fuera un niño, contiene elementos de crueldad. El que así obra, emplea la ventaja de su experiencia, conocimientos o autoridad superiores para asumir una actitud pseudoautoritaria, poderosa y hostil hacia la víctima. La amenaza es supuesta, no realizada.¹¹

Es decir, hay una violencia que Ibargüengoitia se encarga de ir mostrando conforme la trama avanza. Es como si dijera que todo hombre es violento y que eso no lo salva del ridículo. El mal para el autor tiene una fuerte dosis que provoca risa.

2.2 Jorge Ibargüengoitia y la tradición humorística de occidente

La risa, a partir del siglo XIX, provoca numerosas reflexiones que descubren la variedad de registros que puede alcanzar. Jorge Ibargüengoitia, lector voraz del siglo XIX, también se identificaba en buena medida con la literatura inglesa del siglo XX, con Graham Greene, con Evelyn Waugh, con la picaresca o con Molière, es decir, era un lector de intereses claros y vocación universal.¹²

A Jorge Ibargüengoitia se le puede inscribir como el gran heredero de la tradición picaresca, quizá el único durante la explosión del *Boom* latinoamericano. Entre otras causas, él utilizó el Yo como voz protagónica de sus narraciones, la sátira que pide un movimiento constante (pues sus argumentos siempre implican el viaje, el traslado, la huida, el recorrido...) y la ironía como lente para observar el mundo.

Así como Cervantes (1547-1616) escribió una obra que agotó las posibilidades de un género muy en boga por aquel entonces, las novelas españolas de caballerías, teniendo la obra *Amadís de Gaula* (1508) atribuida a Garcí Ordóñez de Montalvo y considerada como una obra maestra por Cervantes, como principal referente, se

¹¹ Martín Grotjahn, *Psicología del humorismo*, Versión española de Joaquín Merino, Ediciones Morata, Madrid, 1966, p. 40.

¹² Así lo demuestra la entrevista a Jorge Ibargüengoitia por Margarita García Flores, *Cartas marcadas*, Textos de Humanidades, UNAM, México, 1979, PP. 190 y 199.

puede decir que seguramente con *Los relámpagos de agosto* y *Los pasos de López*, Ibarquengoitia agotó el género de la novela histórica, concretamente el de la historia de México.¹³

Cervantes hace claras sus intenciones con respecto a las novelas de caballerías que precedieron a *El Quijote* y explica desde el inicio de la novela que Alonso Quijano “perdió el juicio” por la desmesurada lectura de esos libros. Un lector compulsivo, entonces, es el fundador de la modernidad. Milan Kundera ha escrito las mejores palabras al respecto:

Si es cierto que la filosofía y las ciencias han olvidado el ser del hombre, aún más evidente resulta que con Cervantes se ha creado un gran arte europeo que no es otra cosa que la exploración de este ser olvidado (...) Cuando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien del mal y dado un sentido a cada cosa, don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Éste, en ausencia del Juez supremo, apareció de pronto en una dudosa ambigüedad; la única Verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. De este modo nació el mundo de la Edad Moderna y con él la novela, su imagen y modelo (...) ¿Qué quiere decir la gran novela de Cervantes? Hay una abundante literatura a este respecto. Algunos pretenden ver en esta novela la crítica racionalista del idealismo confuso de don Quijote. Otros ven la exaltación de este mismo idealismo. Ambas interpretaciones son erróneas porque quieren encontrar en el fondo de la novela no un interrogante, sino una posición moral.¹⁴

El comienzo de la modernidad ocurre entonces con una novela, y esa novela parte de la parodia de los libros más leídos de su tiempo. Podemos decir que Ibarquengoitia

¹³ Después de Ibarquengoitia se antoja insuficiente la aparición de *otra* novela sobre la Revolución Mexicana o la Independencia de México: tendría que superar las novelas citadas en muchos aspectos pero sobre todo en el de la visión del mundo “en mangas de camisa”, como lo quería Pirandello. Se diría incluso que ya no se puede leer la Revolución Mexicana ni la Independencia sin las gafas del sarcasmo que nace de la parodia o sátira ibarquengoitiana.

¹⁴ Milan Kundera, *El arte de la novela*, Tusquets Editores, 2ª edición, España, 2004, pp. 15-17.

empleó el mismo mecanismo en relación con el género del diario de un general, *Los relámpagos de agosto*.

Esta afirmación puede alcanzar también a *Maten al león*, su comedia del poder o su relato de género de ridiculeces. La ironía que emplea Jorge Ibargüengoitia, además, supera el blanco de los géneros literarios, porque “delinea, de manera extraordinaria, no solamente el ambiente físico de la época en el que se mueven los personajes, sino lo que es más importante aún, el ambiente moral vigente, cargado de temores, de odios personales y de necesidades fútiles.”¹⁵

Hay una correspondencia entre la novela de Ibargüengoitia y la tradición cervantina que se refiere a la manera en que el autor de *Los pasos de López* utiliza esta vez los nombres de sus personajes para dotarlos de consistencia psicológica y la forma en que Cervantes así los utiliza en sus *Novelas ejemplares*.

El crítico Gustavo García ya ha señalado las fuentes literarias picarescas de la obra de Ibargüengoitia:

Puede ser casualidad, pero cualquier tipificación de los recursos técnicos de Ibargüengoitia coincide con la hecha, en 1927, por Américo Castro a las novelas picarescas en un prólogo a la *Historia de la vida del Buscón* : usa la técnica naturalista, el carácter autobiográfico y “gusta la vida con mal sabor de boca”. Naturalismo, autobiografía y desventura sólo pueden funcionar literariamente si se refieren a un pobre diablo (aunque esté en el poder) en un ambiente lo más cercano a la realidad posible, reflejado con una meticulosidad documental.¹⁶

Los nombres de los personajes de Ibargüengoitia suelen reflejar algunos rasgos tanto físicos como de carácter. Quizá en esto tampoco tenga comparación con los autores mexicanos de su generación. Con el puro nombre, él mostraba incluso el futuro de la trama y retrataba a la perfección la naturaleza humana de los personajes.

¹⁵ Verónica Sylvia González de León, *La narrativa de Jorge Ibargüengoitia*, Tesis doctoral, Austin, University of Texas, 1982, p. 105.

¹⁶ Gustavo García, *Jorge Ibargüengoitia: La burla en primera persona*, la *Revista de la Universidad de México*, Volumen XXXII, 12 de agosto de 1978, p. 20.

Al decir “El marqués de la Hedionda”, el lector se imagina un hombre vil, ruin y negativo completamente. Además, alude a su condición de asesino. El nombre es la forma que tiene el autor de burlarse de la naturaleza humana.

En “Rinconete y Cortadillo”, una de las *Novelas ejemplares*, que fueron escritas entre 1590 y 1612, Cervantes utiliza el recurso de caracterización del pobre diablo al adjudicar tales nombres a un tipo más bien taimado y al otro como un tipo de baja estatura, cuyas piernas chuecas parecerían recortadas. En “El licenciado Vidriera” sucede un caso análogo: la narración sobre las aventuras y desventuras amorosas de un intelectual de su tiempo, trastornado por un hechizo amoroso, quien cree que es de vidrio y hace gala de una extraña lucidez e ingenio.

L. Howard Quackenbush proporciona un buen esquema de los nombres y sus significaciones utilizadas en *Los pasos de López*¹⁷ :

Marqués de la Hedionda (El Marqués del “olor a muerte”).

General Cuartana (“hacer cuartos”, – él destruye el ejército de Independencia de Perión)

Obispo Begonia (un clérigo pomposo que siempre sale oliendo a gloria – muy satírico y anticlerical)

Licenciado Manubrio (manivela: asa – tuerce y tira –, sirvió a la odiada Inquisición)

Coronel Bermejillo (“se puso morado”, – lo avergonzaron sus oficiales)

Conde de la Reseca (seco, marchito, tacaño)

Padre Pinole (harina de maíz tostado – mexicano, pero usado por los españoles; él es un traidor y renegado)

Pepe Caramelo (un “dulce” muchacho – “tenía un dedo de frente”)

Presbítero Concha (“delator”; traiciona la causa en confesión; cuando uno acerca el oído a la concha de mar se oyen rumores)

Tambor Mayor Alfaro (hecho de arcilla – “alfarería” –, cuando llegan problemas se disuelve su fuerza de voluntad tal como se disuelve la

¹⁷ L. Howard Quackenbush, *El “López” de Jorge Ibarguengoitia*, CONACULTA/INBA, México, 1992, pp. 21 y 22.

arcilla mezclada en agua)

También proporciona Alfonso González, en su ensayo *Voces de la posmodernidad*¹⁸, los nombres equivalentes fonéticos de los de champanes y de alusión.

Periñón (el champán Dom Perignon, el champán y una referencia satírica a uno de los proyectos de Hidalgo; la industria vinatera)

Matías Chandón (una alusión a otro champán, Moët Chandón)

Corregidor Aquino (un retruécano de aquí no)

Una correspondencia más con la novela picaresca y la obra de Ibarguengoitia es el uso de la primera persona, lo que González de León llamó “sátira dinámica”. Refiriéndose a la *Historia de la vida del Buscón [El Buscón]* de Quevedo, Francisco Rico plantea la característica primordial de toda la picaresca española: la voz autobiográfica, la narración en primera persona. Lo que narra dicha voz es:

Los azares de un sujeto de baja condición y menos dinero, a veces movido por el hambre, capaz de pasar por encima de prejuicios como la honra para convertirse en mendigo ocasional (...) No tiene el pícaro un *status* definido por derechos y deberes, entre los cuales figure la exigencia de “mantener honra”. Por el contrario, en una coyuntura en que la movilidad social es mínima, lo distingue la falta de lazos: nada lo liga duraderamente a un lugar, un señor o una tarea.¹⁹

Parecería que podemos decir lo mismo del protagonista de *Dos crímenes*, apodado el Negro. Su periplo comienza “una noche en que la policía violó la Constitución”. Se queja constantemente de su suerte, por haber nacido “en un rancho perdido”, por haber perdido dinero, por su apodo.

¹⁸ Alfonso González, *Voces de la posmodernidad, seis narradores mexicanos contemporáneos*, Textos de Difusión Cultural, Serie Diagonal, Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Literatura/ UNAM, México, 2000, pp. 140 y 141.

¹⁹ Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral (Biblioteca Breve), Barcelona, 1970, pp. 100 y 101.

Huye de la justicia, decidiendo ocultarse en un lugar apartado mientras pasa el peligro porque ha sido culpado por un delito que no cometió. Aunque su tío, el hombre más rico de la región a cuya casa llega a refugiarse, le ha simpatizado, el Negro, ingeniero minero, no vacila en engañarlo con el cuento de una mina inexistente para conseguir dinero que le permita seguir huyendo – nunca piensa en la posibilidad de aclarar su situación ante la justicia mexicana. Por si esto fuera poco, él engaña a su esposa con su prima y con la hija de su prima.

Ibargüengoitia retrata en *Dos crímenes* un pícaro modernamente que perdió sus valores. Lo despoja de eso que Francisco Rico llama “la falta de lazos”, aunque lo referente a la honra no le importe mucho. El Negro llega huyendo a la casa de su tío Ramón en provincia para darle sablazos al que hace mucho que no ve, y ese es su encuentro con el origen.

González de León advierte que las tramas de Ibargüengoitia poseen un mismo tipo, aquel que se basa en los viajes, las aventuras o andanzas de un personaje, característica de la novela picaresca y lo que ella llama “sátira dinámica”:

En *Los relámpagos de agosto*, su primera novela, vemos un argumento basado en las memorias de un general de la Revolución Mexicana; *Maten al león*, tiene por argumento una isla y su sociedad fantástica, en la que se narra el regreso del hijo pródigo al pueblo; *Estas ruinas que ves* narra la historia de un profesor de literatura que vuelve a su pueblo natal y lo que sucede a su llegada. En cambio *Las muertas* tiene como base una casa de citas con un asunto macabro que enreda las vidas de todo un pueblo y *Dos crímenes* trata de la historia de un hostigado por la autoridad quien va a su pueblo natal a refugiarse.²⁰

La movilidad constante de sus personajes, el viaje o el traslado de un lugar a otro, como disparador de las tramas, la conciencia de que se hace de forma chueca y el cinismo que ello implica son los elementos que hacen de Ibargüengoitia un autor picaresco moderno.

²⁰ Verónica Sylvia González de León, *op. cit.*, p. 42

En el siglo XIX la sátira, un género que a fines del siglo XVIII ya había cobrado mucha importancia de la función ideológica, cede el paso a la crítica abierta y mordaz, solemnizándose poco a poco, hasta que se abandona la parodia.

La literatura cómica se reduce a pocos momentos, teniendo a Alfred Jarry, dramaturgo francés (1873-1907) como uno de sus exponentes fundamentales y quien quizá haya sido el último hijo de Rabelais (1483-1553). El influjo de *Ubu roi*, su primera obra teatral que causó un gran escándalo a la apertura, resulta irresistible incluso para autores modernos, como los integrantes del *Boom*. Dice André Breton, uno de los entusiastas lectores de Jarry:

Decimos que a partir de Jarry, mucho más que de Wilde, la diferenciación durante tanto tiempo considerada necesaria entre el arte y la vida se encontrará contestada, para acabar aniquilada en su principio. A partir de la primera representación de *Ubu roi* se nos dice que Jarry comienza a identificarse, a cualquier precio, con su creación.²¹

¿No decía ya el propio Ibarra Goitia que se identificaba con el general Arroyo de *Los relámpagos de agosto*? ¿No es la escritora Luisa Josefina Hernández el blanco de las sátiras en el cuento de *La ley de Herodes* titulado “La mujer que no”? De carácter lleno de ira, la ironía distinguió aún sus más juiciosos procederes. En *Ubu roi* su primera obra teatral, la risa se transforma en vocación subversiva, convirtiéndose en realidad en una burla desenfrenada por las actitudes burguesas en aquel tiempo y los aspectos grotescos y ridículos del rey Ubu.

En Estados Unidos, Mark Twain (1835-1910) emplea la sátira en varias narraciones, a las que agrupó precisamente con el título de *Narraciones humorísticas*. En su novela *Un yanqui en la corte del rey Arturo*, el autor establece paralelismos entre usos y costumbres medievales con la vida moderna, así como una crítica mordaz hacia la forma de ser de los estadounidenses frente al comportamiento inglés.

Fatalmente imaginamos a Edgar Allan Poe (1809-1849) como un personaje de la novela de Edgar Allan Poe; su imaginación desbordante no se limitó a la lógica

²¹ André Breton, *Antología del humor negro*, Anagrama, Barcelona, 1991, p. 240.

férrea del cuento policial ni al ensueño narcótico del romanticismo. Sus ‘relatos cómicos’ que siempre tienen el ámbito de la irrealidad, encabezados por *El ángel de lo extraño* recurren a la hilaridad mediante el recurso del sueño.

La risa en el siglo XIX provoca estudios exhaustivos desde diversos puntos de vista. Al respecto, el filósofo francés Henri Bergson (1859-1941) en *La risa* emprendió una tipificación de la risa y los mecanismos que la provocan, según determinadas situaciones, que él ejemplifica con imágenes y caracterizaciones verbales. Su teoría central es la del movimiento que provoca la tensión constante que implica una situación cómica, misma teoría que en el siglo XX fue rebatida por Georges Bataille (1897-1962) al estudiar la risa como una experiencia desesperante de la nada. Desde principios del siglo XX también, tenemos *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905) de Sigmund Freud (1856-1939), en donde el médico vienés tipifica la forma de contar chistes y su carácter autorreferencial en la terapia del psicoanálisis.

Admirador de las ideas de Freud e influido fuertemente por el libro mencionado, André Breton (1896-1966) define el humor negro en una selección de autores que consideró ejemplos del mismo:

El humor negro tiene demasiadas fronteras: la tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad... (La enumeración sería larga), pero sobre todo, es el enemigo mortal del sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado – el eterno sentimentalismo sobre fondo azul – y de una cierta fantasía de corto vuelo, que se toma demasiado a menudo por poesía, persiste vanamente en querer someter el espíritu a sus caducos artificios, y que no dispone ya de mucho tiempo para alzar sobre el sol, entre las demás semillas de adormidera, su cabeza de grulla coronada.²²

Pero en cuanto a sentido del humor, la figura literaria moderna más importante es Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), autor inglés de variada escritura de una importante y numerosa obra que así tocaba el género ensayístico y el cuento policial principalmente como la crítica o la biografía literaria.

²² *Ibid.*, p. 13 .

Él nos enseña el camino aparentemente absurdo que toma la verdad. El sentido del humor que se encuentra muy presente en casi la totalidad de su obra de ficción brilla especialmente en las novelas; *El hombre que fue Jueves*, su primera novela *El Napoleón de Notting Hill*, *El club de los negocios raros* y en los cuentos policíacos; su último libro *Las paradojas de Mr. Pond*, *El candor del padre Brown*. La paradoja es el emblema de su humor.

Paradoja (o antilogía o endiasis). *Figura* de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra – razón por la que los franceses suelen describirla como “opinión contraria a la opinión” – pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su *sentido* figurado (...) El efecto de la paradoja es de intenso *extrañamiento* (...) Suele combinarse con la *ironía*, pero en todos los casos la hondura de su sentido proviene de que prefigura la naturaleza paradójica de la vida misma.²³

Chesterton, el gran maestro de la ironía y del juego de la paradoja lógica no nos deja de sorprender por el dominio de los resortes del suspenso, por su lenguaje salpicado del humor que surge de la insinuación aguda, por la inteligencia de sus diálogos rebosantes del sentido común y por lo que le caracterizan el buen humor y la risa franca. En un ensayo titulado “Humorismo”, él apunta:

Como no podemos despreciar a la vez la ironía y la lógica que reina en el resto del mundo, será bueno recordar que el humorismo tiene su origen en el semiinconsciente excéntrico, que es, en parte, una confesión de inconsistencia; (...) De la misma forma que la mayor de las incongruencias es mostrarse serio en todo lo relativo al humorismo, es la más ridícula de las pomposidades mostrarse monótonamente orgulloso del humorismo...²⁴

²³ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª edición, 3ª reimpresión, Porrúa, México, 2001, p. 387.

²⁴ G.K. Chesterton, *Ensayos*, Porrúa / “Sepan Cuantos...”, # 478, México, 1997, pp. 136 y 137.

Ibargüengoitia, como ya se ha citado, no estaba orgulloso de que se le encasillara en el papel de humorista no sólo por el matiz peyorativo que implica ello. Los estudios canónicos sobre la risa, desde los que se fundan en un punto de vista psicológico hasta aquellos destinados al análisis de dicho fenómeno en la literatura y el arte (Bergson, Pirandello, Breton), coinciden en la diferenciación entre risa y sonrisa.

La risa surge de un estímulo exterior y necesita de un receptor. La sonrisa es un fenómeno íntimo. Ibargüengoitia se encontraba mucho más cerca de la risa, aunque como lo señala González de León, ella surgía más de una comunicación personalísima de la realidad.²⁵ Entonces ¿Qué sería de nosotros sin la risa?, en las páginas de la revista *Letras Libres* el poeta estadounidense Charles Simic contesta con su ensayo *Corta la comedia*, “no puedo imaginar una sociedad más horrible que aquella donde la risa y la poesía estén prohibidas.”²⁶

2.3 El chispazo del sentido común

Hasta aquí hemos tratado de rastrear los influjos literarios de Jorge Ibargüengoitia, contextualizándolo en la tradición literaria universal, a partir del hecho de que es un humorista que lo ha negado. Refirámonos ahora a su propia opinión acerca del asunto:

Pero mi interés nunca ha sido hacer reír a la gente, en lo más mínimo. No creo que la risa sea sana ni interesante ni que llene ninguna función literaria. Lo que a mí me interesa es presentar una visión de la realidad como yo la veo. No me siento comprometido con la risa, ni entregado a ella, y no creo ni siquiera que la risa sea buena.²⁷

La realidad según Ibargüengoitia tiene que ver con un sentido del humor crítico de la condición humana, reflejada ésta en figuras sacralizadas e institucionalizadas, tales como los héroes patrios, las costumbres de provincia, el cortejo de los amantes o la

²⁵ Verónica Sylvia González de León, *op. cit.*, p. 43.

²⁶ Charles Simic, “Corta la comedia” en la Revista *Letras Libres*, #59, México, 2003, p. 13.

²⁷ Federico Campbell, “Más que humor involuntario, el chispazo del sentido común” (Entrevista con JI), Revista *Proceso*, número 370, 5 de diciembre de 1983, p. 48.

conducta de los habitantes de la Ciudad de México. El desnudamiento se da a través de la parodia o la sátira de esas figuras:

- Paga tú a los mariachis y yo te pagaré después, que no es bueno que los extranjeros anden pagando mariachis, porque les cobran más. Y yo pagué a los mariachis con veinte pesos que saqué del bolsillo y que no he vuelto a ver.²⁸

El autor de *Los pasos de López* no era un cómico que se propusiera contar chistes para hacer reír. Se trata de un escritor con “sentido del humor”, con un “don” especial para hacer reír que surgía de una asumida individualidad. Él emplea dicho sentido del humor, no por mera casualidad, sino por una perspectiva personal en una forma diferente de ver las cosas. Enfatizaba la etiqueta de “chistoso” que la crítica le había impuesto porque le interesaba sobre todo retratar los lados ridículos de la naturaleza humana, porque la naturaleza humana le interesaba más que hacer reír. Así lo explica en una entrevista con René Delgado:

Este escritor [Bernard Shaw], que en cierto sentido tenía el mismo problema [que yo], decía que a él no le interesaba que la gente se riera, establecía una diferencia entre lo cómico y lo cómico, es decir, lo propio de la comedia. Lo cómico lo identificaba con su padre, decía: mi padre cuando llegaba borracho era muy cómico, era chistoso. ¿Por qué?, porque se le caía el sombrero, se rodaba las escaleras, bueno, le pasaban mil cosas que son ridículas y chistosas, pero lo que a él le interesaba era lo cómico, es decir, un señor que estando borracho y teniendo una dificultad para caminar, pretende hacerse pasar como perfectamente sobrio. Esta imagen que el borracho quiere dar es la que a Shaw le interesaba: una situación interior, humana, que es muy interesante y chistosa, pero no terriblemente chistosa.²⁹

²⁸ Jorge Ibarguengoitia “ Conversaciones con Bloombury ”, en *La ley de Herodes*, Joaquín Mortiz, México, 2003, p. 114.

²⁹ René Delgado, “Jorge Ibarguengoitia: Los historiadores echan a perder la historia”, Revista *Proceso*, edición especial, diciembre de 1981, p. 112.

Evidentemente, la realidad de una situación común humana la exageraba Jorge Ibargüengoitia para que de esa forma el lector entrara en una especie de pacto de no ofensa. Parecería decirle al lector que así como cualquiera es susceptible de ridículo, cualquiera también puede ser más inteligente y permanecer lejos del ridículo mediante su relato distorsionado burlescamente. Su objetivo era profundizar en la psicología de personajes retratando su proceder caricaturescamente.

Su humor entonces se da a partir del retrato de la cotidianidad de la vida diaria. Para dirimir la dificultad de etiquetarlo como un mero contador de chistes, Jaime Castañeda Iturbide lo definió como un “humorista realista”, práctico, en virtud de que Ibargüengoitia se apropiaba de elementos concretos de la realidad para alterarlos y así desnudar la naturaleza humana: “Nos atrevemos a calificar su humorismo como un humor realista, práctico. Es decir, no es un humorismo puro, filosófico o sublime, pero tampoco está en el extremo opuesto, el chiste. Es más bien un punto intermedio entre ambos, un puente.”³⁰

Su humorismo es una convicción escéptica. Recurre a la desmitificación que incumbe a la gran historia (*Los relámpagos de agosto, Maten al león, Los pasos de López*) y alcanza la pequeña historia (*La ley de Herodes, Estas ruinas que ves, Las muertas, Dos crímenes*). Hay una espontaneidad, una naturalidad que esconde la sonrisa de la que hablamos arriba, gracias a cierta alegría formal en su estilo. Sus fuentes literarias provienen de la sociedad misma donde vivimos y de individuos fácilmente identificables, a quienes Ibargüengoitia pondrá en situaciones irónicas, satíricas, paródicas o paradójales.

2.4 Jorge Ibargüengoitia y el desnudamiento de la naturaleza humana

Los modos del humor en Ibargüengoitia se desarrollan en tres niveles: el irónico, el paródico y satírico, confluyendo estos tres en una “intención irrelevante”, usando un término glosado por Lauro Zavala ³¹, pues el autor de *Los relámpagos de agosto* es más un “perceptor de la realidad” que un “manipulador” de la misma, si hacemos caso

³⁰ Jaime Castañeda Iturbide: *El humorismo Desmitificador de Jorge Ibargüengoitia*, Editorial Nuestra Cultura / Gobierno del Estado de Guanajuato, México, 1988, p. 31.

³¹ Lauro Zavala, *Humor, Ironía y Lectura, Las fronteras de la escritura literaria*, Universidad Autónoma Metropolitana (Xochimilco), México, 1993, p 52.

a la ya citada opinión brindada por él mismo en relación con su veta humorística.

La ironía, según Helena Beristáin, es una “figura retórica de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra contraria.”³²

La ironía entonces es la figura retórica que predomina notoriamente, tanto en sus artículos periodísticos que revelan la pequeña historia, como en las novelas y obras en las que aborda las cuestiones trascendentales de la “gran historia”. A través de esa enorme ventana de la ironía, el autor desviste al rey: En *Maten al león* sucede, un dictador temible que se acobarda por cualquier ruido, pensando en un posible atentado en contra de su persona y a quien podemos ver en el mingitorio y no menos en cueros queda su enemigo, un atolondrado joven que pretende derrocarlo mediante una bomba puesta en el baño del palacio de gobierno.

Un líder guerrillero, presentado como el verdadero y astuto manejador de los hilos de una conspiración que, sin embargo, es tan ingenuo que puede confiar en la honestidad de los hombres en *Los pasos de López*.

Un general revolucionario que piensa en obtener el poder resulta muy tonto para darse cuenta de que su voluntad es manejada por sus compañeros de armas en *Los relámpagos de agosto*.

Un hijo pródigo que se reencuentra con un pariente a quien hace creer que tiene buenas intenciones, pero lo engaña y a su vez puede ser engañado por sus otros parientes en *Dos crímenes*.

Ibargüengoitia trastoca la realidad presentando personajes tipo que se conducen por sus más elementales deseos y pasiones, pero que en el teatro universal de la vida y en la versión de la historia oficial son héroes. Entonces en sus novelas se nos presentan, mostrando sus actos despistados que nos hacen provocar la risa.

Los tipos de las formas básicas de la risa que distingue Henri Bergson (1859-1941) en su ensayo titulado *La risa* ³³ son tres: *La caja de sorpresa*, *El títere de hilos* y

³² Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 2001, p. 271.

³³ Henri Bergson, *Introducción a la metafísica*, *La risa* (seguido de *La filosofía de Bergson*, por Manuel García Morente), segunda edición, Porrúa, colección “Sepan Cuantos...”, # 491, México, 1996, p. 78.

La bola de nieve. En la primera, igual que en las dos restantes, la repetición que “es una situación de hechos, que con pequeñas variantes reproduce muchas circunstancias inimaginables” adquiere un matiz insospechado: la repetición de cierto efecto provoca súbitamente la risa con sorpresa.

Bergson se refiere específicamente a una escena recurrente del teatro guiñol en *La caja de sorpresa*: “El comisario se presenta en escena y recibe al instante, como es lógico, un garrotazo que lo hace caer al suelo. Se incorpora y un nuevo garrotazo vuelve a tumbarlo. Se levanta y cae. Reincide, y es castigado como un resorte que rítmicamente se estira y se encoge, cae y se levanta el fantoche mientras la hilaridad de los espectadores va creciendo sin cesar.”³⁴

El títere de hilos se refiere a “las escenas de comedia en que un personaje, conservando todo lo que es esencial a la vida, cree hablar y actuar en libertad y sin embargo, al mirarlo por otro lado, descubrimos en él un simple juguete manejado por alguien que se divierte a su costa.”³⁵ Es decir: El maestro Aldebarán de *Estas ruinas que ves*, cuya principal preocupación surge a raíz de la broma que le jugó su verdugo, Malagón, para su divertimento. El general Guadalupe Arroyo de *Los relámpagos de agosto*, que no sabía la conspiración sin pies ni cabeza que se tejía a su alrededor, siendo él mismo partícipe de ella.

O bien el personaje Jorge Ibargüengoitia como personaje de sí mismo, víctima perpetua de los caprichos y/o la perfidia femenina. O el escritor se aventura en la composición de un guión cinematográfico debido a su irrefrenable deseo por obtener dinero y poder tener un saco visto en la Casa Rionda. Estas historias se pueden leer en los siguientes relatos: “La mujer que no”, “La vela perpetua”, “What became of Pampa Hash”, “Mis embargos”, “El episodio cinematográfico” o cualquier otro relato de *La ley de Herodes* incluidos. De hecho, esta figura del filósofo francés acaso sea la más marcada en toda la obra del autor que nos ocupa.

De *La bola de nieve*, la más compleja de distinguir, debido a su parecido con la repetición, dice el filósofo francés: “He aquí un ejemplo tomado al azar de una *serie de Epinal*: un visitante entra apresuradamente en un salón, empuja a una dama y ésta

³⁴ *Ibid.*, p. 72.

³⁵ *Ibid.*, p. 74.

vierte su taza de té sobre un respetable anciano; el cual, a su vez, resbala contra una vidriera; los cristales se rompen, y caen a la calle, exactamente sobre la cabeza de un agente, que pone en movimiento a toda la policía, etc., etc.”³⁶ Este ensayo basado en el sistema filosófico de experiencia es un estudio sobre los elementos que provocan risa.

Bergson se refiere a ciertas imágenes, metáforas del movimiento, en donde descansa la idea principal de su obra, tales como la hilera de soldaditos de plomo que se desploma cuando el primero de la fila cae encima de los otros, o las fichas de dominó, o la bola de nieve que se agranda conforme rueda hacia el precipicio: Un equívoco sin importancia que poco a poco toma las dimensiones de golpe de estado o conspiración en *Maten al león*, *Los pasos de López* y *Los relámpagos de agosto*. O de una broma que causa la preocupación de un tercero en discordia en *Estas ruinas que ves*, a lo que se llamaría “humor negro”. Es decir, el humor negro en Ibagüengoitia nace de un crimen pasional, que por las dimensiones que adquiere su desarrollo, despierta a risa debido a las confusiones que provoca la situación en *Las muertas*, *Dos crímenes* y los cuentos de *La ley de Herodes*.

La bola de nieve en Ibagüengoitia se da, en las llamadas “novelas históricas”, por la imagen del héroe involuntario y frustrado, cuyo paso a la condición de antihéroe provoca la risa, pues siempre se proponen empresas que cambiarán su destino. En el caso de las otras novelas, parten de una situación abiertamente trágica, triste e incómoda, como el asesinato, el desengaño amoroso o la broma jugada con la intención de provocar un mal rato a la víctima.

La figura clave en el desarrollo de las formas del humor en Jorge Ibagüengoitia es la víctima de las circunstancias. La certeza de sus protagonistas acerca de que llevan a cabo grandes empresas que cambiarán el destino de la humanidad, en este caso de los habitantes de El plan de Abajo y el resto del estado y el plan por extensión de todo México, mueve a risa debido a la desmesura.

Esta desmesura va aumentando conforme el lector va conociendo la trama. La “ignorancia” de su propia ridiculez por parte de los personajes es el mecanismo notorio tanto en la “obra histórica” de Ibagüengoitia como en el resto de las ficciones.

Otra imagen que define la ironía ibargüengoitiana es la figura del rey desnudo ante su pueblo. Dicho tópico aparece constantemente ejemplificado en la fábula del

³⁶ *Ibid.*, p. 75.

rey que es taimado por su sastre. El rey a su paso es vitoreado por las carcajadas de los habitantes de su tierra. En vez de aplaudirlo, se ríen burlándolo. La ironía desviste a los héroes y desprestigia la dignidad de Su Majestad. Ser humano es profundamente ser cómico y ridículo.

Para comprender mejor esta metáfora del rey desnudo, conviene citar la definición de parodia, pues también es uno de los recursos de desnudamiento, al igual que la sátira:

Imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema tratados antes con seriedad. Es de naturaleza *intertextual* (...) El paso del estilo serio al paródico se prepara mediante la introducción, en forma velada (...) de un tono épico o solemne cuya verdadera naturaleza de *habla ajena* (...) se revela después, al pasar a otro lenguaje que es el del autor, en cuya voz los adjetivos con frecuencia juegan un importante papel desenmascarador del habla ajena.³⁷

Resulta muy enriquecedor fijarse en los adjetivos que utiliza Jorge Ibargüengoitia en sus novelas. Funcionan tal como dice Helena Beristáin que funciona la ironía. De ahí que Ibargüengoitia adopta un tono de acuerdo a las buenas maneras. Respetuoso y solemne. Al final del párrafo, coloca un adjetivo que derrumba toda esa corrección. De ese modo no solamente crea sorpresa en la mente del lector. También hace que suelte una carcajada.

Mientras que la sátira, como ya habíamos dicho, se refiere a un género literario, la parodia es una figura retórica que implica una imitación burlesca de cualquier tipo, así como una intertextualidad, misma que se da en Ibargüengoitia mediante la relectura de la historia de México y los géneros literarios surgidos de ella. *Los relámpagos de agosto* y *Los pasos de López* son novelas antihistóricas.

El género policial fue enriquecido mediante su parodia por Chesterton, el escritor preferido de Ibargüengoitia. Dicho influjo, y la de *Nuestro hombre en La Habana* de Graham Greene (1904-1991), dieron como fruto la novela *Dos crímenes*, parodia de la literatura policíaca.

³⁷ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 391.

La novela del dictador es parodiada en *Maten al león*, la literatura costumbrista del siglo XIX en *Estas ruinas que ves*. Algunas piezas de *La ley de Herodes* participan de esta vocación.

La novela-reportaje del *new journalism* de Tom Wolfe, Norman Mailer y Truman Capote, muy en boga durante la mejor época de Jorge Ibarguengoitia como novelista, encuentran su modelo en *Las muertas*.

Pero la “imitación burlesca” de un suceso real resulta más efectiva cuando se juega con los contrastes de la seriedad y el ridículo. De hecho, la parodia obedece a la seriedad y gallardía con la que camina el rey, mientras a su paso es vitoreado por carcajadas de su pueblo, pues ellos sí pueden ver su desnudez. Ésa es la clave de los personajes de Ibarguengoitia: sólo parecen ridículos en la cabeza del lector, pues en su propio universo efectivamente son héroes, efectivamente son conspiradores valerosos y dictadores temibles. Ellos no pueden ver que van desnudos.

2.5 Jorge Ibarguengoitia y la burla de la historia oficial

Siguiendo a Helena Beristáin, la parodia parte de una función intertextual, es decir, la parodia se nutre de otros discursos surgidos de otras obras.

La parodia entonces arranca de la imitación burlesca. Las referencias históricas de las que inicia Ibarguengoitia para comenzar el juego paródico a partir de la intertextualidad, poseen la doble faz del lector voraz y despreocupado, que recurre a la historiografía, pero también a cierto imaginario colectivo, pues el género de las memorias de los generales todavía se hallaba muy en boga:

Ibarguengoitia reelaboró memorias del tipo de *Ocho mil kilómetros en campaña* de Álvaro Obregón o la semblanza de Pancho Villa hecha por Marte R. Gómez para devolver a su ridícula dimensión original los actos de unos caudillos mediana o nulamente ilustrados, que repentinamente se veían en posesión de todo un país, presionados por sus iguales de otros bandos, por quienes esperaban ver cumplidas las promesas por las que se lanzaron a luchar y por Estados Unidos, que daba y quitaba su favor a los grupos a su antojo.³⁸

³⁸ Gustavo García, *op.cit.*, p.20.

La parodia desnuda a la historia oficial, principalmente mediante la implacable primera persona de un narrador personaje que construye el contexto ficcional prescindiendo de la reflexión: narrador y personajes actúan según el primer impulso que experimentan.

En *Los pasos de López*, el recuento de confusiones se halla en un nivel más profundo que en *Los relámpagos de agosto*. El narrador personaje no es el protagonista de la historia, sino el testigo que da cuenta sobre los hechos de López.

Podría decirse, parafraseando a González de León, que “las historias de Ibarregüengoitia nos presentan un espectáculo de lo cotidiano, lleno de autenticidad y crudeza. Aparenta ser objetivo, pero lo que está contando será una crítica subjetiva de México, su historia y los individuos – mas no los héroes – que la protagonizaron”.³⁹ Su parodia ambiciona distorsionar la realidad, pues prescinde de su análisis objetivo para describir vicios y debilidades de los sujetos. Milan Kundera habla al respecto en su ensayo “El telón” donde explica la actitud de Cervantes al hablar de *El Quijote*:

Don Quijote explica a Sancho que Homero y Virgilio no describían a los personajes “como ellos fueron, sino como habían de ser para quedar ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes.” Ahora bien, el propio Don Quijote es cualquier cosa menos un ejemplo a seguir. Los personajes novelescos no piden que se les admire por sus virtudes. Piden que se les comprenda, lo cual es algo totalmente distinto. Los héroes de epopeya vencen o, si son vencidos, conservan hasta el último suspiro su grandeza. Don Quijote ha sido vencido. Y sin grandeza alguna.⁴⁰

Los héroes patrios son rebajados a su condición más terrenal, mediante la parodia, la cual se fundamenta en “la compilación de las minucias de la vida ordinaria con el propósito de resaltar la hipocresía, las apariencias y la estulticia como los cimientos de la sociedad. En la exageración de los elementos realistas está el motor de la sátira.”⁴¹ En estas novelas se burla los héroes desacralizados con sus defectos y sus virtudes.

³⁹ Verónica Sylvia González de León, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁰ Milan Kundera, *El Telón*, Ensayo en Siete Partes, Tusquets Editores, México, Junio, 2005, p.21.

⁴¹ Verónica Silvia González de León, *op. cit.*, p. 46.

2.6 La ironía que desnuda las pasiones

Ana Rosa Domenella apunta que la ironía en la literatura funciona en distintos niveles en su estudio sobre el tema⁴². Primeramente, un texto irónico debe captarse como tal desde el primer vistazo. Un receptor o lector ideal de ironía debe poseer la perspicacia suficiente para que pueda captar el significado correcto que propone la ironía y desechar el significado manifiesto, evidente y erróneo.

La ironía entonces se vale de la proposición de un significado erróneo que oculta la realidad verdadera: “En su vertiente pragmática la ironía siempre tiene una intención de burla, de crítica mordaz; o al menos intenta poner en duda o descalificar situaciones o declaraciones literarias.”⁴³ Incluso, según la autora, la ironía puede representar una nostalgia por el bien y la belleza ausentes: “Por tal razón, los textos irónicos no buscan ser creídos, sino ser comprendidos”.⁴⁴

La ambigüedad es un elemento fundamental para que la ironía pueda darse en un texto literario. El lector deberá escoger cuál significado elegir, si el superficial o el verdadero (el oculto, sólo sugerido mediante la ironía).

De modo que, según Linda Hutcheon, la ironía depende del *ethos* de la obra, la cual “sería la respuesta dominante que es deseada y finalmente realizada por el texto literario. El *ethos* es una reacción buscada, una impresión subjetiva que es motivada, a pesar de todo, por un dato objetivo: el texto”⁴⁵ Tanto en *La ley de Herodes* como en *Estas ruinas que ves*, el contexto situacional que provoca ironía casi siempre es sexual. El cortejo adquiere una mordacidad elocuente, que parece sugerir lo vano que resulta la eventual negativa femenina y el eventual pudor masculino:

La conquisté casi por equivocación. Estábamos en una sala, ella y yo solos, hablando de cosas sin importancia, cuando ella me preguntó: “¿Qué zona postal es tal y tal dirección?” Yo no sabía, pero le dije que consultara el directorio telefónico. Pasó un rato, ella salió del cuarto y la oí que me llamaba;

⁴² Ana Rosa Domenella, “Entre canibalismos y magnicidios”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM (Iztapalapa), México, 1992, pp.85-116.

⁴³ Ana Rosa Domenella, *La ironía es un discurso no asumido*, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁵ Linda Hutcheon, “Ironía, Sátira, Parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, *op. cit.*, p. 180.

fui al lugar en donde estaba el teléfono y la encontré inclinada sobre el directorio: “¿Dónde están las zonas?”, me preguntó. Yo había olvidado la conversación anterior y entendí que me preguntaba por las zonas erógenas. Y le dije dónde estaban.⁴⁶

Ana Rosa Domenella ha profundizado en la ironía de Ibargüengoitia concretamente en *El atentado*. El ironista de dicha obra, “hace que el personaje realice afirmaciones que son desmentidas por los hechos y por lo tanto lo desacredita frente al público y/o lectores”⁴⁷, pues el ironista se encuentra desde un sitio privilegiado, suficientemente distanciado para calcular el efecto irónico y no deja que se pierda el sentido de la realidad humana.

La intención irónica de Ibargüengoitia según Domenella, es la siguiente: “El ironista trasmite, en su mensaje implícito, una versión escéptica y desacralizante del episodio histórico recreado y es cuando puede aplicarse la frase de Marx: en la historia a veces la tragedia regresa como farsa.”⁴⁸

Dos crímenes, como ya se ha dicho, acaso sea la novela de Ibargüengoitia más compleja, puesto que al principio es narrada por Marco González (el Negro). Durante la segunda parte ocurre un cambio de voz, ya no es el Negro, sino un boticario, amigo de su tío Ramón recién fallecido quien aclara las confusiones y descubre al culpable de los dos crímenes.

Quizá el humor de Ibargüengoitia prefiera por sobre otras formas de humor, sobre todo en *Estas ruinas que ves* y en *Dos crímenes*, a la ironía, pues es una forma de tener absoluto control sobre la materia del autor; en este caso la metatextualidad. Según Pirandello (1867-1936), sólo:

El Yo, la sola realidad verdadera, explicaba Hegel, puede sonreír ante la vana apariencia del universo; tal como la considera, puede también anularla; puede no tomar en serio sus propias creaciones. De ahí la ironía; o sea aquella fuerza que, según Tieck, permite al poeta dominar la materia que trata; materia que

⁴⁶ Jorge Ibargüengoitia, “What became of Pampa Hash?”, *La Ley de Herodes*, Joaquín Mortiz, 2003, p.32.

⁴⁷ Ana Rosa Domenella, *Tiranicidio y farsa: El atentado de Jorge Ibargüengoitia*, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 106.

gracias a ella se reduce, según Federico Schlegel, a una perpetua parodia, a una farsa trascendental.⁴⁹

La trascendencia del tema que se parodia en *Dos crímenes* es nada menos que de orden moral: la posibilidad que tiene el hombre de mentir, engañar y estafar. La perpetua parodia de la historia en *Los relámpagos de agosto* y *Los pasos de López* también toca las cuestiones morales.

El Yo de Jorge Ibarguengoitia es tan absoluto que podía enfrentarse a los fantasmas nacionales, todavía en el pedestal oficial de la época.

2.7 La defensa del sentido común

Lauro Zavala cita la tipificación de ironía según el estudioso Wayne Booth (1921-2005) y de éste, él cita el papel fundamental de dicha figura: “Oscureciendo lo que es claro, mostrando el caos donde había orden, liberando por medio de la destrucción del dogma o destruyendo al revelar el inevitable germen de negación que hay en toda afirmación.”⁵⁰ Y también comenta que se distinguen tres tipos básicos de la ironía, que son dos formas de la ironía objetiva y la subjetiva. De las dos formas de la ironía objetiva, una es la accidental y la otra es la intencional. La ironía accidental consiste en una situación percibida como irónica y comprende el resultado de la situación paradójica, y la intencional significa una expresión verbal que manifiesta una situación percibida como irónica o contradictoria. Generalmente se apoya en reglas de verosimilitud (lo real) y de sentido común (lo natural). La ironía subjetiva es estado mental producido por la ironía accidental o intencional.⁵¹

En las novelas de Ibarguengoitia predomina la ironía intencional en su vertiente expresada por la objetiva intencional. Ésta, según Zavala, parte de un nivel de verosimilitud controlado por estereotipos culturales, permitiendo la identificación de lo extraño: “Consiste, en el fondo, en naturalizar lo artificial, como un mecanismo de mitificación. La ironía intencional generalmente se apoya en esta forma del sentido

⁴⁹ Luigi Pirandello, *El humorismo*, (Versión castellana por Enzo Aloisi; pról. de José María Monner Sans), Buenos Aires, Editorial “El libro”, 1946, p. 37.

⁵⁰ Lauro Zavala Alvarado, *Humor, Ironía, Lectura, Las fronteras de la escritura literaria*, UAM (Xochimilco), México, 1992, p35

⁵¹ Lauro Zavala Alvarado, *Manual de análisis narrativa*, Editorial Trillas, México, 2007, pp. 66-68.

común (Al subir a las escaleras decidió no subir ambos pies a la vez) y en sus fórmulas lexicalizadas (Era callado, a pesar de ser italiano).”⁵²

La concepción personal que tenía del mundo Ibargüengoitia no difiere mucho de la de un moralista del siglo XVIII o XIX, como Fernández de Lizardi o Ángel de Campo. Dichos autores, con un alto sentido y de intención moralizante, no vacilaron en retratar y ridiculizar los vicios, injusticias, defectos sociales y el lado esperpéntico del bajo fondo de la vida humana con un toque de hilaridad caricaturesca.

La intención de Ibargüengoitia nunca fue hacer reír al público ni tampoco corregir mediante sus novelas y artículos la conducta del mexicano. Él señalaba con mordacidad implacable los vicios de una sociedad, tratando de los “temas que pueblan nuestra vida diaria, tan cotidianos que casi no se podía dar crédito que estuviesen tratados con tanto ingenio y precisión. Textos impecables que revelaban una envidiable alma de reportero, porque los comentarios, el sarcasmo y la nota fina, no eran otra cosa que el resultado de una observación acuciosa del entorno”⁵³ Sugería indignación ante la ineficacia de los servicios públicos y el proceder de burócratas.

¿Literatura o periodismo? ¿Placer estético, resultado de una serie de lecturas fuertes de la tradición y de ciertos autores como James Thurber y Evelyn Waugh, o compromiso e indignación frente a una situación histórica particular? Guillermo Sheridan, en el prólogo a las *Instrucciones para vivir en México*, señala:

¿Literatura o periodismo? En éste, como en otros casos de valía, la distinción se antoja retórica y timorata. Ya Eliot, en su ensayo sobre Charles Whibley, ha dado cuenta del falso problema alegando que no se puede forzar una diferencia entre el periodismo y la literatura sobre una única escala de valores literarios: una novela segundona, dice, no es periodismo, pero menos aún es literatura. “No se puede alegar que el periodista trabaje un material distinto al de otros escritores, lo que hay que reconocer es que lo hace por un motivo distinto y, quizá, más honorable aún”.⁵⁴

⁵² Lauro Zavala Alvarado, *Humor, Ironía, Lectura, op. cit.*, p. 44.

⁵³ Miguel Ángel Sánchez de Armas, “Los relámpagos de Jorge”, *Revista Mexicana de Comunicación*, enero, 2005, p. 16.

⁵⁴ Guillermo Sheridan, “Nota sobre la selección y la edición”, en *Instrucciones para vivir en México*, Joaquín Mortiz, México, 1990, p. 7.

El sentido común sería el único compromiso verdadero que contrajo Ibargüengoitia: La vocación por desenmascarar la estupidez que alcanza tanto a los héroes patrios como al portero de un edificio del gobierno, la ausencia de inteligencia cotidiana reflejada en modelo cultural de cuño evidentemente mexicano.

Sin embargo, habría que matizar la defensa del sentido común del humorismo de Ibargüengoitia. Se ha hablado ya de sus burlas mordaces, el matiz de amargura y agresividad que puede esconder el sarcasmo. En “Para una teoría de la humorística”, el filósofo argentino Macedonio Fernández (1874-1952), con el humor que lo caracteriza, derrumba las teorías al respecto de Bergson y Freud. Para él, el verdadero sentido del humor proporciona un placer y propone una forma de felicidad:

Aquí se insiste en definir lo cómico por un género de equivocación: un error como ingrediente dominante de todo momento cómico. (De paso observemos que nuestra vida está hecha de tramos de actividad automática que no nos causan risa) Toda equivocación, pero que no haga daño, (el hecho cómico debe resultar inofensivo aunque puede haber habido la posibilidad de mal) y que implique la intención de prudencia y de acierto para un bienestar propio o ajeno y por ello se ejecute con satisfacción actual sentida.⁵⁵

El equívoco es precisamente lo que desenmascara la estupidez humana, y a Jorge Ibargüengoitia le complacía presentar como mentiras aquellas verdades sepultadas por la historia oficial. El equívoco presentado descarnadamente es su forma de presentar el sentido común, aunque se aleja él profundamente de lo que Macedonio Fernández concibe sin ofensa, “sin daño”. Obviamente él tenía toda “la mala leche” para ejemplificar la estupidez.

Debido a que su obra suscita siempre el carácter “levemente convulsivo de la risa”⁵⁶ y que la comicidad es solamente “una de las formas de la percepción de aptitudes para la felicidad”⁵⁷, podemos concluir que la defensa del sentido común del

⁵⁵ Macedonio Fernández, *Teorías. Obras Completas*, Tomo III, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1990, p. 262.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 263.

autor derrumba buena parte de lo que se ha escrito sobre el humorismo.

Jorge Ibarzüengoitia es un humorista "antihumorista", si se me permite el término. El mundo que retrata, aunque nos proporcione placer leerlo, no nos resulta una forma de felicidad. Ibarzüengoitia estaba seguro que el mundo feliz no existía como Voltaire y en pocos momentos de su obra, él presenta situaciones de felicidad, salvo los finales de *Dos crímenes* y *Estas ruinas que ves*. En la segunda, el protagonista, pese a su infortunio a lo largo de la novela, es recompensado por la vida y en esta última, Francisco Aldebarán, el protagonista finalmente accede al cuerpo de Gloria Revirado.

Creo que Ibarzüengoitia, al presentar el lado ridículo de la naturaleza humana y la estupidez que se aprecia en la historia broncínea de los héroes, escondía más bien cierta amargura, pero la enfrentaba con cinismo, igual que el protagonista de *Dos crímenes*.

CAPÍTULO 3

JORGE IBARGÜENGOITIA ANTE LA CRÍTICA

3.1 La crítica devastadora del quehacer teatral

El papel de dramaturgo y comediógrafo ¹ que interpretó Ibargüengoitia sigue siendo polémico. Su figura está rodeada por una segunda voz, la cual se sustenta más en la amargura que en el rigor crítico, según sus detractores.

También lo rodea la maldición que él mismo se echó: la de crítico teatral implacable y radical. No solía gustarle la oferta escénica del momento. Estaba amargado por el poco éxito de sus obras al llevarlas a escena. Acaso su última obra teatral, *El atentado* (1962) ², fue la única exitosa, porque era la diferente a las demás por primera vez basada en un incidente real y abordaba un tema público, que lo hizo cerrar las puertas del teatro y abrir las de la novela. Por esta obra en tres actos, ganó el año siguiente el Premio de Teatro Casa de las Américas de Cuba. Anunciaba además la sátira antiépica y antihistórica de *Los relámpagos de agosto* (1964), la primera de sus novelas y ganadora del Premio de Novela Casa de las Américas.

¹ Para el presente capítulo y el siguiente se utilizarán las ediciones del teatro completo de Jorge Ibargüengoitia, *Teatro I, II y III*, Joaquín Mortiz, Obras de Jorge Ibargüengoitia, 2ª Reimpresión, México, 1998.

² Jorge Ibargüengoitia, “El atentado”, *Teatro III*, Joaquín Mortiz, Obras de Jorge Ibargüengoitia, 2ª Reimpresión, México, 2003, pp. 301-357.

Jorge Ibargüengoitia, en la narrativa, acudía al personal recurso de “lo trivial como manantial que legitima los grandes contenidos”.³ El equívoco y el enredo de argumentos que casi siempre esconden una historia de infidelidad conyugal es lo que prevalece en su producción teatral. De hecho, los motivos que desatan el conflicto de sus comedias son, salvo en *La conspiración vendida* y *El atentado*, motivos sexuales.

El primer encuentro de Jorge Ibargüengoitia con el teatro sucede cuando Salvador Novo dirige *Rosalba y los Llaveros*, de Emilio Carballido, en el Teatro Juárez de Guanajuato. Novo invita al joven Ibargüengoitia a la representación. El joven Ibargüengoitia recuerda así aquella tarde:

No sé si la representación fue excelente o si mi condición anímica era extraordinariamente receptiva. El caso es que ahora sé, y confieso con un poco de vergüenza, que ninguna representación teatral me ha afectado tanto como aquella *Rosalba y los Llaveros* que yo vi en el Teatro Juárez (...) Yo dije: ¡basta de rancho!, y en ese instante dejé de ser agricultor. Tres meses después me inscribí en la Facultad de Filosofía y Letras.⁴

El verdadero encuentro del autor con el teatro es a raíz del estreno de *Susana y los jóvenes*, de 1953, estrenada en 1954 y publicada en la antología *Teatro mexicano contemporáneo* por la editorial Aguilar, en 1955.⁵ Su segunda comedia es de 1955, *Clotilde en su casa*.⁶ En el mismo año el autor escribe *La lucha con el ángel*⁷, inédita hasta su publicación en 1998 por editorial Joaquín Mortiz y que, según avisa la “Nota del Editor”, recibió una mención especial en el Concurso de Teatro Latinoamericano de Buenos Aires en 1956.

Las tres comedias son de tres actos. De algún modo pertenecen a un mismo ciclo, distinguido por argumentos que descansan en el triángulo amoroso. *Susana y los jóvenes* relata una tarde en que la muchacha del título, Susana es visitada por

³ Francisco Blanco Figueroa, “Nota introductoria”, *Material de Lectura, Jorge Ibargüengoitia, El Cuento Contemporáneo #42*, Coordinación de Difusión Cultural/UNAM, México, 1986, p. 4.

⁴ Citado por Ilán Stavans, *Antihéroes: México y su novela policial*, Joaquín Mortiz, México, 1993, p. 172.

⁵ Consignado así en la “Nota del Editor” del *Teatro I*, Joaquín Mortiz, México, 1998, p. 7.

⁶ Jorge Ibargüengoitia, “Clotilde en su casa”, *Teatro I*, Joaquín Mortiz, México, 1998, pp.125-215.

⁷ *Ibid.*, pp. 217-305.

algunos amigos de su hermano, quienes se enamoran de ella; uno es Alfredo, exitoso estudiante de ingeniería, y el otro es Tacubaya, desertor de la misma carrera. Alfredo pide la mano de Susana formalmente y declara el cortejo a sus padres. Tacubaya sólo piropea y provoca a Susana. Alfredo promete un futuro seguro. Tacubaya le ofrece una vida distinta a la de sus padres. Alfredo es aburrido. Tacubaya, divertido. En esta primera obra ya se verá el rasgo definitorio de los triángulos amorosos en el teatro de Ibarguengoitia: el contraste entre el que engaña y el engañado. Los dos son víctimas, al final de la obra, de la mujer deseada, quien casi siempre es una mujer que se rebela ante el esquema familiar tradicional: una mujer rebelde porque no quiere ser igual a su madre ni a sus amigas, acaso cruel y dominadora. En realidad su rebeldía es tan pasajera como su juventud.

En *Clotilde en su casa* se representa al mismo tipo de mujer de la obra anterior, pero ya casada, harta del marido y por ello Clotilde, obligada a engañarlo con el mejor amigo del cónyuge, cosa que le causa culpa. La tensión de esta obra está marcada por dos aspectos: 1) La culpa de los amantes, Clotilde y Antonio, por engañar sistemáticamente al marido, Roberto y 2) La alteración del triángulo mediante la confesión de adulterio por el propio amante a su mejor amigo debido a las crecientes sospechas de éste. Esta obra se estrenó en el Teatro Rotonda en 1955 con el título *Adulterio exquisito* y fue publicada por el Fondo de Cultura Económica en 1956.

En *La lucha con el ángel* el enredo posee tintes un poco trágicos. Esto prelude el tono de novelas como *Las muertas*. La mujer de las dos otras obras se ve en *La lucha con el ángel* en una situación de pobreza extrema, con un día de casada y enamorada de su antiguo amante. El triángulo en esta ocasión se altera por un amigo del marido, quien le profesa cierta atracción sexual. El final de *Susana y los jóvenes* es feliz. Susana se da cuenta de que ninguno de sus dos pretendientes le conviene (y no llega a haber contacto sexual). En cambio, en *Clotilde en su casa* el adulterio se renueva y permanece y guarda un tono más burlesco y pícaro, más abiertamente sexual. En *La lucha con el ángel*, el final no deja de tener una lectura trágica, pues la mujer es sorprendida en el prelude del adulterio. Ella duda, pero se entrega. Cuando es sorprendida, el amante le ofrece la posibilidad de huir con él ante los ojos incrédulos del esposo. Pero ella se niega y se resigna. La escena final transcurre en silencio. En la acotación se puede leer la rutina llena de gestos desalentadores del

matrimonio que se pone la pijama para dormir. Una escena sin pasión sexual entre líneas. Sólo el aburrimiento:

Carmen, ante la mirada de Alberto, empieza a tender la cama para la noche, con mucho desaliento. Luego, Alberto se quita los zapatos sentado en el sofá y Carmen hace lo mismo en la cama; Carmen entra al baño con su camisón en la mano y Alberto se quita la camisa y los pantalones, en calzones bebe un vaso de agua; Carmen sale del baño en camisón y Alberto entra con la pijama en la mano; Carmen enciende la luz de la cabecera de la cama y apaga la del cuarto grande. Cuelga su ropa en el perchero y se acuesta; Alberto sale del baño, cuelga su ropa en el perchero, y entra en la cama, junto a su mujer. Se miran a las caras sin sonreír, y por fin, Alberto levanta un brazo y apaga la luz. La escena queda un momento a oscuras antes de que caiga lento el

Telón Final ⁸

En este primer ciclo teatral, pueden apreciarse mejor las señales de un narrador en cierne. Las acotaciones del dramaturgo se leen como fragmentos de narrativa. Vistas rigurosamente, tal vez resulten confusas para el propio escenógrafo y el director de la obra, pero resultan heterodoxas y eficaces.

Si los lectores atienden sin prejuicios las líneas citadas arriba, podrá percibir una forma de narración que no está lejos de la que Jorge Ibargüengoitia empleará después en su larga trayectoria como narrador. Hay en su prosa una inclinación que no puede ocultarse y una gana cada vez menos ocultable de contar mediante una mirada objetiva, ajena a los propios personajes.

Es importante detenerse en este punto porque en él está una de las claves de la obra de Ibargüengoitia, por más que dote a sus personajes de una independencia perceptible por el lector, no deja de estar presente siempre como un creador que todo lo domina, o mejor dicho: que todo lo mira y que domina por entero el relato, el registro de lo que mira, de lo que va ocurriendo.

El teatro, como bien sabemos, tiene una naturaleza distinta a la que acaba de

⁸ *Ibid.*, pp. 305 y 306.

exponerse. En el teatro, el autor parecería ser un espectador más, y en ese sentido alguien en principio ajeno a lo que sucede sobre el escenario. En el teatro la distancia del autor respecto a los personajes es una condición necesaria, es decir, sin esa distancia no habría texto, no habría obra, no habría representación.

En la narración Ibargüengoitia sigue, de entrada, el mismo camino, al convertirse en un espectador. Pero en la narrativa la presencia del autor, de Jorge Ibargüengoitia, sí se hace del todo captable por el lector. ¿Cómo puede el lector reconocer la presencia del narrador, si éste expresamente está hablando de lo que sucede a otras personas? Precisamente por su voz, la voz de Jorge Ibargüengoitia, que da a toda su narrativa un tono que en el teatro aparece confundido con otros elementos, ajenos al autor de la obra.

No es nada extraño, por tanto, que Ibargüengoitia haya abandonado la práctica teatral a favor de la narrativa. Además de razones personales, de razones biográficas, había claramente razones técnicas, estrictamente literarias, para que tal cambio pudiera o debiera darse.

Jorge Ibargüengoitia visualiza las escenas, más que escucharlas. No hay en su teatro ni el menor rastro del valor de la representación: las obras *cuentan*, parecen concebidas para la imaginación del lector, no para la mirada del espectador.

Creo que el asunto es de mucha importancia. Si pensamos en Ibargüengoitia como en un escritor muy dado a hacer reír a los lectores, mediante la presentación de situaciones definidas por su normalidad, en las que se filtra el humor, también es necesario pensar que esa forma de usar los recursos del humor, para ser plenamente eficaz, requiere de la imaginación del lector, mucho más que de la testificación del espectador teatral.

La narrativa tiene un ritmo que la realización de las obras teatrales no tiene. Por lo general, en el caso de las obras de Ibargüengoitia, el asunto es muy claro. El autor atiende mucho más a la inteligencia de los lectores que a la búsqueda de emociones, en el teatro, querida por los otros autores comunes. Con esto no quiere decirse que no haya obras de teatro que pongan en primer término la inteligencia y que no haya obras narrativas que busquen sobre todo la emoción de los lectores. Quiere decir, simplemente, que la inteligencia de Jorge Ibargüengoitia encontraba un campo mucho más propicio en la narrativa que en la creación de obras teatrales. En

Susana y los jóvenes podemos leer: “A un metro de la ventana, y de espaldas a ella, está el sofá, pasado de moda y muy sobrio, pero muy cómodo.”⁹

En *Clotilde en su casa*: “Los mil cuidados que sus tías tuvieron de su virginidad han desarrollado una sexualidad sin límite, que está presente en el menor de sus movimientos y en su voz, que a veces suena como guitarra destemplada. Es una cursi.”¹⁰ Esta obra fue publicada en 1964 por la Universidad Veracruzana.

En *La lucha con el ángel*: “Carmen, que viste falda de franela gris, sweater azul marino cerrado, y zapatos cafés de tacón bajo, trae un abrigo en el brazo y está despeinada y sin pintar, como después de un viaje largo en un día caluroso. Recoge su maleta y camina hasta media habitación, como quien entra en una iglesia por primera vez; con respeto, mirando hacia arriba”.¹¹

Las obras teatrales siguientes fueron: *Llegó Margó* (1956, publicada por primera vez en 1989), *Ante varias esfinges* (1956, transmitida por Radio Universidad, publicada en la revista *La palabra y el hombre*, número 15, julio-septiembre de 1960) y la trilogía que el autor tituló *Tres piezas en un acto* (1957) – *El loco amor, viene* (primer premio en el concurso de obras teatrales en un acto, convocado por el Ateneo Español de México en 1960 y publicada en el suplemento *México en la Cultura* del diario *Novedades* en 1961), *El tesoro perdido* (publicada en la *Revista de la Universidad de México*, agosto de 1960) y *Dos crímenes* (inédita hasta 1989 y de la que el autor tomó el título para su novela de 1979)¹² – Estas tres obras fueron premiadas por la UNAM en 1963, pero nunca representadas.

La última etapa de su quehacer teatral ostenta obras más evolucionadas, con más recursos técnicos:

El viaje superficial (1959, publicada originalmente en la *Revista Mexicana de Literatura*, correspondiente a junio-septiembre de 1960, y publicada posteriormente en la serie Ficción de la Universidad Veracruzana), comedia en cuatro actos.

Pájaro en mano (1959, publicada en 1964 también en la serie ficción de la Universidad Veracruzana).

⁹ Jorge Ibargüengoitia, “Susana y los jóvenes”, *Ibid.*, p. 12.

¹⁰ “Clotilde en su casa”, *Ibid.*, p. 127.

¹¹ “La lucha con el ángel”, *Ibid.*, p. 221.

¹² La información sobre los años de publicación y representaciones puede cotejarse en la “Nota bibliográfica” del *Teatro II*, Joaquín Mortiz, México, p.6.

Los buenos manejos (1960), comedia inédita hasta 1980, cuya parte musical, según informan los editores, nunca llegó a concretarse y cuyas canciones corrieron a cargo de Tomás Segovia y la música de Joaquín Gutiérrez Heras.

La conspiración vendida (1960), obtenida el Premio de Teatro Ciudad de México, y publicada originalmente en la *Revista de Bellas Artes*, número 3, mayo-junio de 1965 (según la edición de Mortiz, existe otra versión más corta y del mismo tema en la edición de Novaro de *Sálvese quien pueda*,); fue escrita por encargo como conmemoración del Año de la Patria, obra que preludia el tema histórico de *Los pasos de López*, con la diferencia de que la obra es acaso el texto más “serio” del autor.

El atentado (Premio de Teatro Casa de las Américas 1963 y no estrenada hasta 1975), la más compleja de todas por tener proyecciones, oscuros y cuadros en cada uno de sus tres actos.¹³

Mientras Jorge Ibargüengoitia se entregaba a su labor dramaturgica, también ejercía la crítica teatral en la *Revista de la Universidad de México*, dirigida por Jaime García Terrés, de 1960 hasta junio de 1964. En su columna, Ibargüengoitia fue duro y asestaba golpes de alto calibre. Apunta Juan José Reyes: Con frecuencia la [malicia] emprende en contra de sus colegas, sean quienes sean, y con toda apertura (...). Y se dirá que se divierte aun cuando esté del peor humor imaginable.¹⁴ Es así como Jorge Ibargüengoitia muestra de forma clara su forma de pensar mediante la crítica mordaz y agresiva con toda “la mala leche” en lo que él no está de acuerdo como dice Armando Ponce:

Ibargüengoitia fue un crítico implacable. Detrás de la ironía, el sarcasmo, la agilidad humorística, se advertía una mirada cargada de dureza. Sus artículos revelan un observador teatral difícil de agradar: a lo largo de unos treinta artículos nada pareció gustar al escritor guanajuatense.

¹³ Toda esta información proviene de la “Nota del editor” con que abre cada tomo de las obras teatrales publicadas por Joaquín Mortiz, ya citadas, las cuales se distribuyen como sigue: *Teatro II : Llegó Margó, Ante varias esfinges, Tres piezas en un acto (El loco amor, viene, Tesoro perdido, Dos crímenes)*. *Teatro III : El viaje superficial, Pájaro en mano, Los buenos manejos, La conspiración vendida, El atentado*.

¹⁴ Juan José Reyes, *Jorge Ibargüengoitia: La malicia del sentido común*, *Revista de la Universidad de México*, nueva época, # 5 , julio, 2004, p. 22.

Su exigencia con textos, directores, escenógrafos y actores no logra ocultar, y acaso ni se lo propone, un dejo de amargura.¹⁵

Los comentarios que publicó en la *Revista de la Universidad de México* (diciembre, 1962) sobre Luis G. Basurto, por *Escándalo de la verdad* eran de este tenor:

“¡Cuánta soledad! ¡Cuánto silencio!” Dice uno de los personajes del *Escándalo de la verdad* después de tres horas de hablar sin descanso, “todas las palabras maravillosas que no hemos pronunciado... etcétera.” TELÓN FINAL. ¿Será irónico esto? ¿Será Basurto capaz de hacer conscientemente un comentario tan certero de su obra? ¿Habría estado durante seis o siete años tomándole el pelo a todo México, “hablándole en necio”?, ¿o se trata de un caso único de inocencia bien recompensada?.¹⁶

¿Alguien puede imaginar a un personaje de Ibargüengoitia diciendo las palabras que el propio autor cita? Claro que no. La razón es sencilla: Ibargüengoitia estaba del lado opuesto a estas fórmulas de la retórica, mucho más del lado de la declamación que de la naturalidad de la vida misma.

¿Quién dice “cuánta soledad, cuánto silencio”? Ibargüengoitia lo sabía muy bien: los personajes de una (mala) obra de teatro, no las personas comunes y corrientes. Eran las personas comunes y corrientes las que le interesaban a este escritor, las personas que vivían como todas las demás normales y no como si estuvieran representando personajes.

La representación de personajes es una mala señal en una obra literaria, pensaba Ibargüengoitia. Si los personajes actúan como personajes, son personajes falsos, imposibles, o por lo menos muy poco atractivos. Ni siquiera para ridiculizarlos son llamativos. Uno puede imaginar a una señora, por ejemplo, a la que le ha dado por creerse el personaje de un drama familiar. Una de esas señoras que quieren

¹⁵ Armando Ponce, “Jorge Ibargüengoitia: Un crítico teatral exigente, mordaz, implacable”, *Proceso*, número 370, 5 de diciembre de 1983, p. 50.

¹⁶ Jorge Ibargüengoitia: *Teatro, Miércoles de ceniza, ¿jueves de qué?*, citado por Vicente Leñero en su ensayo biográfico *Los pasos de Jorge*, Joaquín Mortiz, México, 1989, p. 75.

pensar que todo lo que ocurre en su casa y en el mundo, ocurre alrededor de ella. Una mujer teatral, pues ese tipo de personas no le atraían a Ibargüengoitia para llevarlas ni al escenario ni a las páginas de sus narraciones.

Lo que le interesaba mucho realmente a este autor estaba al alcance de su mano, al alcance de todos. De ahí que los lectores sean mucho más abundantes que los espectadores, por lo menos en cuanto a su obra misma. Sobre *Fando y Lis*, de Fernando Arrabal, montada por Alexandro Jodorowski, dice él.

Con un tono de subjetivismo dogmático (que según Carballido es la tónica de nuestros cronistas teatrales) voy a decir lo siguiente: para mí, el programa formado por las pantomimas de manos y *Fando y Lis* es el mejor espectáculo que ha montado hasta la fecha el Teatro de Vanguardia. Es primera vez que Alexandro ha dejado esa maldita tendencia que tiene de ir acumulando detalles hasta llegar a un conjunto tan abigarrado que no se puede distinguir nada (diciembre de 1961).¹⁷

En las líneas anteriores Jorge Ibargüengoitia no escatima los elogios, aunque tampoco deja de expresar un reproche por cosas pasadas. Se trata de un reproche revelador: si algo no aceptaba Ibargüengoitia, era la falsa complejidad, la afectación, que le parecía un signo de incapacidad. De claridad.

Si uno tiene presente cada una de las obras del guanajuatense sabrá bien que él nunca traicionó este principio: le daba pavor lo que quitara la necesaria respiración que toda obra debía tener.

¿Qué quiero decir con “respiración”? Es una cosa indispensable para la vida de la obra; Una estructura equilibrada, tanto en la composición total de las obras como en la construcción misma de las frases.

Si hay un escritor en el que el idioma, la forma de expresión parece perder toda su complejidad, tal escritor es Jorge Ibargüengoitia. Si hubiera que definirlo, de acuerdo con estas pocas líneas de elogio a la obra de Jodorowski, habría que pensar en una sola palabra: transparencia.

¹⁷ Citado por Armando Ponce, *op. cit.*, p. 50.

Hay personas que piensan que la farsa es una comedia escrita por un tonto. No es verdad. En este caso, por ejemplo, el personaje de Santa-Anna no es una caricatura torpe. No es cierto que Inclán haya querido hacer una comedia que le salió farsa. Quién sabe qué haya querido hacer, pero le salió una farsa muy mala. Lo que no entiendo es por qué el Departamento Central no se da cuenta de que ese Santa-Anna sí es un insulto a la dignidad nacional, porque un pueblo que eligió Presidente no sé cuántas veces a un señor así, se merece... pues no sé... se merece una obra como la de Inclán, probablemente [sobre *Hoy invita la Güera*, de Federico Shoeder Inclán].¹⁸

La tendencia al uso del humor, facilitada al extremo en el ejercicio de la crítica, medio ideal para ridiculizar al otro, presupone la existencia de una insalvable distancia entre el que usa el humor y lo descrito.

Así como estaba sobre todo interesado en las personas comunes y corrientes, Ibargüengoitia encuentra en el campo de la historia casos perfectos para desplegar su ironía también y antes que en la narrativa y en el terreno teatral.

Su visión de la historia, como se ha visto, es particularmente distinta a la de otros, especialmente a la de autores como Carlos Fuentes y puede verse aquí que descansa también y necesariamente, en su visión misma de la literatura. El autor, en las líneas citadas apareciendo como crítico, cree que la historia tiene valor literario sólo si los personajes históricos se bajan del pedestal (o el cadalso, en el caso de Santa Anna) y puede uno verlos como personas comunes y corrientes.

¡Qué enorme diferencia habría entre el político veracruzano Antonio López de Santa Anna y el señor Santa Anna, lleno de terribles inseguridades, seductor de mujeres y siempre en busca de la seducción del pueblo entero!

El Santa Anna que habría interesado a Jorge Ibargüengoitia, sin ninguna duda, es el segundo personaje, es decir el hombre que antes de ser personaje es hombre común, preso de los deseos, como tantos otros.

A un hombre así se lo puede ver a distancia, porque esa distancia sirve perfectamente para conocerlo, en los términos que interesan, es decir: literariamente.

¹⁸ Citado por Vicente Leñero, *Los pasos de Jorge*, Joaquín Mortiz, México, 1989, p. 75.

Carballido se remontó a la antigüedad clásica para volver a contarnos el mito de *Rosalba y los Llaveros*. En este caso, Rosalba (Teseo), mata a Lázaro (Minotauro), en vez de conquistarlo y aleccionarlo. Rosalba es el personaje amante del aire puro, que abre las ventanas y arranca las costras de las heridas, sin importarle que haya dos o tres personas que mueran de pulmonía o de dolor; Lázaro es el mal informado que vive prisionero en un laberinto de estupidez familiar. Este paralelo no puede llevarse muy lejos, porque de repente resulta confuso. Por ejemplo, son las hermanas del Minotauro las que hablan como Rosalba, es decir, no como mujeres modernas, sino como alumnas de Filosofía y Letras: “Cuando miraste mi vientre, noté en tus ojos un deseo de sumergirte en él, no como un amante, sino como un niño”, o una frase equivalente. Teseo, por su parte, es más *homme de monde* que Rosalba, pues cuando Ariadna le pregunta si hizo el amor con sus compañeras de viaje, le contesta: “Las poseí a las siete” y le explica por qué lo hizo con razones muy convincentes, (sobre *Teseo*, de Emilio Carballido).¹⁹

Nada tan alejado de la obra ibargüengoitiana como la recurrencia a símbolos. Lo que realmente forma parte del mundo de intereses del autor, al contrario, está en el lado opuesto de los símbolos, o mejor dicho: en el lado correspondiente. Llama la atención que Jorge Ibargüengoitia utilice el adjetivo “confuso” al referirse al conducto de la imaginación de la obra de Emilio Carballido.

Aquella nota crítica que nos da Ibargüengoitia expresa un punto de vista que es aplicable tanto a la obra juzgada como a la propia obra en preparación: volver a los clásicos, al empleo de los símbolos, implica riesgos que, bien visto, no tiene por qué correr el autor dramático de nuestro tiempo, en el caso de un autor tan bien dotado de destreza en la construcción de sus obras, como Emilio Carballido (no hay que olvidar que Carballido fue impulsado por Salvador Novo, maestro por excelencia de aquella generación – la de los dramaturgos nacidos en los años veinte –, y que fue el propio Novo quien hizo que Ibargüengoitia viera la representación de aquella pieza).

¿Se trataba de asunto de moda, de estar al corriente de lo que sucedía en el

¹⁹ *Ibid.*, p.76.

teatro del momento, ajeno a los cánones establecidos? Es claro que no: Ibargüengoitia no está ni a favor ni en contra de las modas o de los cánones. Le interesa solamente el buen resultado y la buena factura le interesa como medio eficaz para lograr la reconstrucción de un mundo que está a la vista de quien quiera verlo.

Esta misma nota crítica del trabajo de Emilio Carballido nos sirve, a la vez, para ver por qué Ibargüengoitia habría de encontrar como su campo de expresión literaria natural a la narrativa, mucho más que al teatro; en la narrativa la propia aparición de símbolos ha de apoyarse sin falta en la expresión de actos y en la construcción de personajes que van desarrollándose de acuerdo con una trama atendida sólo a las palabras y a la mirada del autor.

En el teatro, en cambio, la acción ha de necesitar un juego distinto al de la narrativa. El teatro cuenta con recursos de los que la narrativa carece; bien puede afirmarse que tales recursos terminarían estorbando el libre flujo de la expresión para la narrativa del escritor guanajuatense. Sobre *Cuauhtémoc*, de Salvador Novo, él dice que el texto está:

escrito por una persona muy inteligente, muy bien enterada y que no tenía ganas de escribir una obra en esos momentos (...) Cuando Salvador Novo dice que Cuauhtémoc no ha muerto, quiere decir, probablemente, que el indio sigue siendo esclavo, que es precisamente lo que nunca fue Cuauhtémoc. Él tuvo esclavos, y si le hubieran dado tiempo, hubiera sido un déspota como todos sus parientes, pero tuvo la buena suerte de que lo derrotaron joven, de que le quemaron los pies y lo dejaron inútil para cualquier trabajo, y que luego lo colgaron, pasándolo de esta manera a la historia como un héroe impoluto. En cambio, los demás indios, que eran sus esclavos, siguieron siéndolo de los españoles y ahora “de las clases opresoras”. Entonces, ¿Cuál Cuauhtémoc no ha muerto? ²⁰

De nuevo la mirada hacia la historia es una mirada limpia, ajena a santorales o monumentos. El propio Salvador Novo, que era un escritor muy hábil, especialmente

²⁰ *Ibid.*, p. 77.

dotado en los campos de la poesía y la prosa narrativa , en el género de crónica, no pudo librarse de los males que aquejan a quien emprende una obra dentro de los prejuicios de la historia oficial.

Ante Ibargüengoitia el *Cuauhtémoc* de Salvador Novo no es motivo más que de risa involuntaria. Sirve para el humor, pero no por voluntad de hacer daño, sino por sus errores cometidos por broma. Además, si un mundo le era extraño a Jorge Ibargüengoitia éste sería el prehispánico, tan lejano al humor, tan irremediabilmente petrificado y pintado de un color que recuerda al bronce de la historia de la que Jorge Ibargüengoitia huyó con sentido del humor:

Este episodio, que desde 1930 ha venido siendo la tentación de los dramaturgos mexicanos, fue tratado de una manera... no definitiva, porque ningún hecho histórico puede tratarse definitivamente, pero sí respetable, por Rodolfo Usigli en 1943. Dieciocho años después Wilberto Cantón presenta una obra que, siguiendo los pasos de *Corona de sombra*, no sólo “no dice nada nuevo” (como hizo notar el comentarista don Armando de María y Campos), sino que no dice absolutamente nada. (sobre *Tan cerca del cielo*, una obra sobre Carlota y Maximiliano, de Wilberto Cantón).²¹

Abordar un asunto trillado de la historia de un modo tradicional: he aquí lo que más podía espantar a Jorge Ibargüengoitia. No es raro absolutamente que el crítico encontrara que aquella obra no decía nada. Nada podía decirle a él.

Ahora bien, conviene pensar qué es lo que quiere decir aquí Ibargüengoitia por “tradicional”. El guanajuatense, no partidario de vanguardia alguna, no puede admitir tampoco que la creación teatral quede detenida, parada en una especie de inercia. La inercia sólo llevaría a la asfixia o al desplome. ¿Cómo vencerla? Ibargüengoitia propone ver los hechos de la historia y a sus protagonistas de una manera novedosa, y la novedad consiste fundamentalmente en despojar a lo que es propio de la historia y que, a la vez, es contrario a la naturaleza de las personas. No puede pensarse la historia si se le piensa lejos del sentido común.

²¹ *Ibid.*, p.76.

La historia, dice el sentido común está, en el reino de la normalidad, aun cuando surge lo extraordinario en ella. Eso extraordinario puede romper la normalidad de un grupo social, pero no rompe la normalidad de las personas concretas. Los propios héroes de la historia, en el momento de ser personajes verosímiles en obras de teatro realmente modernas, ajenas a la tradición, no pueden desligarse de la normalidad. Son personas que respiran, comen, desean, aman, odian, se ponen nerviosas, se calman. No verlas de este modo significa traicionar al teatro, en cuanto que significa traicionar al sentido común:

Nadie pretende que en 1955 fuera cosa fácil montar a Beckett en México; pero tampoco era fácil verlo y en lo que a mí se refiere debo admitir que esa presentación me dejó tan mala impresión, que hasta la fecha me es imposible leer el texto de *Godot* sin que me venga a la mente el recuerdo de Ancira, Passy, Orea y Dantés, y se me caiga el libro de las manos (mayo de 1963).²²

Así hizo una crítica sobre la puesta en escena de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, llevada a cabo en el Teatro de la Capilla y actuada por Carlos Ancira, Antonio Passy, Guillermo Orea y Alejandro Dantés.

¿Le habrá interesado vivamente Beckett a Ibargüengoitia alguna vez? No es esta tesis lugar para adivinanzas, pero sí es conveniente establecer, en algunos casos, hipótesis. Lo cierto es que Beckett representaba, ya en aquella fecha, la vanguardia más indiscutible. Aquella forma de entender el teatro poco, si no es que nada, tiene que ver con la que puso en práctica Ibargüengoitia. No está a mi alcance analizar el teatro de Beckett, pero sí es clara su diferencia respecto al del autor guanajuatense.

Tal diferencia estriba principalmente (y esto es fundamental) en el aspecto narrativo. Beckett cuenta, relata mucho menos, o de un modo mucho menos fluido, que Ibargüengoitia. Sus personajes teatrales tienen una consistencia mucho menos dada por las palabras que la de los personajes de Ibargüengoitia. Por todo ello, resulta enteramente comprensible que Ibargüengoitia no haya podido ni querido acercarse

²² Citado por Armando Ponce, "Ibargüengoitia, un crítico teatral exigente, mordaz, implacable", Revista *Proceso*, #370, 5 de diciembre de 1983, pp. 50 y 51.

más a las obras teatrales de Beckett.

El fin de estas reseñas no se debe tanto como podría creerse a la crítica demoledora de Carlos Monsiváis a una de las reseñas demoledoras de Jorge Ibargüengoitia, que ha resultado ser la más famosa de su trabajo como crítico teatral.

Con motivo de la puesta en escena de una obra de Alfonso Reyes, *Landrú*, con dirección de Juan José Gurrola, Ibargüengoitia escribe una vez más una crítica mordaz, “El Landrú degeneradón de Alfonso Reyes”, implacable comentario crítico en el que Reyes no sale bien parado:

El espectáculo de la Casa del Lago está formado por dos obras: *La mano del comandante Aranda* y *Landrú*. La primera es una obra extraordinaria, que podría llamarse *Cómo matar de tedio en ocho páginas*, escrita por un señor (Alfonso Reyes) que no tenía nada que decir y que estaba empeñado en escribir ocho páginas. Al final del cuento, el protagonista, que es la mano del comandante Aranda, descubre que después de todo, la mano ha sido pretexto literario infinidad de veces y decide suicidarse, que fue lo que debieron hacer las ocho cuartillas de Alfonso Reyes, desgraciadamente no lo hicieron y se las tiene uno que soplar para fin de ver *Landrú*, dichas lo mejor posible por Claudio Obregón y Martha Verduzco, que tratan de hacer parecer ingenioso un texto que es de una estupidez y una densidad verdaderamente lamentables. El público de la Casa del Lago se ríe cuando se lo mandan, que es cada vez que la mano hace un signo procaz. Esto es más lamentable todavía que la obra, porque ocho cuartillas malas cualquiera las escribe, pero que el público no tenga alientos para protestar ante un fraude, es signo nefasto del tiempo y de la sociedad en que vivimos.²³

Con el afán de polemizar, Carlos Monsiváis, de 26 años, contesta con un artículo también en la *Revista de la Universidad de México*, del mes de junio de 1964, “Landrú o crítica de la crítica humorística o cómo iniciar una polémica sin previo aviso”. Monsiváis desbarata cada uno de los argumentos de Ibargüengoitia y analiza

²³ Citado por Vicente Leñero en *Los pasos de Jorge*, op. cit., p. 84.

cada elemento de la obra en cuestión, alabando en todo momento el texto de Reyes, de quien Monsiváis es declarado lector ferviente. Según Vicente Leñero en su ensayo biográfico sobre Jorge Ibarguengoitia y sus aventuras teatrales, la vida cultural en México entre los años 1961 y 1964 estaba regida por un grupo cultural al que se le conocía como “La mafia”²⁴, encabezado por Fernando Benítez, un hombre de gran inteligencia con sentido crítico independiente y comprometido con la verdad, quien dirigió dos suplementos, los más fuertes quizá: *México en la Cultura* del diario *Novedades*, y luego *La Cultura en México* del semanario *Siempre!* Al lado de dichas publicaciones despuntaba la *Revista de la Universidad de México*, dirigida por Jaime García Terrés, miembro también de dicha “mafia”.

El dato es importante, ya que por aquel entonces el joven promesa Carlos Monsiváis pertenecía a ese grupo. Jorge Ibarguengoitia también, pues había heredado una tribuna en la que, según Vicente Leñero, tenía “la posibilidad de espetar, desde ella, opiniones que merecían ser tomadas como dogmas de la inteligencia nacional”²⁵, además de “introducir la sátira como forma de comentario”²⁶.

Es importante ahora resaltar este punto, porque Leñero supone que Jaime García Terrés acaso se haya ofendido por el comentario tan ácido a uno de las figuras que veneraban los miembros de ese grupo. Por ello, continúa Vicente Leñero, existe la posibilidad que Jaime García Terrés haya encargado un texto en contra de Ibarguengoitia a Monsiváis y así defender la leyenda de Alfonso Reyes. Así lo sugiere el hecho de que hayan salido publicados el mismo número de la *Revista de la Universidad de México* (No. 10, junio de 1964) tanto la crítica a Alfonso Reyes de Ibarguengoitia, como la crítica de Monsiváis a ese artículo.²⁷ El artículo insiste en la invalidez de la crítica que se sustenta sólo en el ingenio verbal:

Si no fuera porque Jorge Ibarguengoitia es uno de nuestros mejores críticos teatrales (y el más agudo y regocijante), sus juicios no me importarían. Y antes de decidir si esta observación revela o no mi solidaridad con la

²⁴ Vicente Leñero, *Ibid.*, pp. 73 y 74.

²⁵ *Ibid.*, p. 74.

²⁶ *Idem*,

²⁷ Toda esta información sobre la crítica de Monsiváis viene en el citado libro de Leñero, *Los pasos de Jorge*, *op. cit.*, p. 85.

estulticia, permítaseme mi defensa. Conviene primero acudir a la campaña de desprestigio por derrumbe que J I desata en relación a *Landrú* y observar la congruencia *aparente* de sus argumentos. Y después, promover no la defensa de quien (“primer hombre de letras de Hispanoamérica”) por sí solo establece su categoría, sino el recuento de los daños que nos causa la crítica o la reseña impresionista. Porque es muy peligroso que lo pintoresco haga las veces del razonamiento y que se pueda, en nombre del sentido del humor, legalizar la arbitrariedad. Desde luego, fundándose en impresiones – muy eficaces algunas –, en honestidad implacable y en chistes de la mejor ley, se pueden obtener notas convincentes y divertidas. Pero estaremos frente a una nueva exaltación del sofisma. Se parte de un chantaje cultural: “el ingenio es elogiado” y se concluye: “luego, el ingenio es verdadero”. Y de allí a convertir cada artículo en picota, linchamiento o paredón, sólo hay un paso.²⁸

El tamaño de la cita es conveniente. El ataque de Monsiváis se dirige sobre todo hacia lo que llama “crítica impresionista”. Aquella crítica que no contempla la severidad, según Monsiváis, pues prescinde del contexto, se burla sólo de fragmentos, lanza chistes y juegos de palabras, emite juicios absolutos y opiniones radicales, todo con el fin de convencer al lector de las ideas propias del reseñista Ibarguengoitia, de hacerlo reír, y no tanto del contenido del objeto criticado. Ibarguengoitia sin preocuparse de este artículo siguió su propio camino.

Para Carlos Monsiváis, Ibarguengoitia es uno de los mejores en el oficio de la crítica teatral gracias a su honestidad y mordacidad. Sin embargo, en ocasiones a Ibarguengoitia se le escapa la totalidad del conjunto, y se fija únicamente en aquello que le exaspera.

A ello hay que agregar la admiración que le profesa Carlos Monsiváis a Alfonso Reyes. Es decir, la crítica teatral de Jorge Ibarguengoitia acerca de *Landrú* es en realidad sofisma: los argumentos que defienden un punto de vista que no tiene nada de verdadero. Pero se puede imaginar que esta crítica hubiera armado en aquel momento un gran escándalo al publicarse.

²⁸ Carlos Monsiváis, “Landrú o crítica de crítica humorística o cómo iniciar una polémica sin previo aviso”, en la *Revista de la Universidad de México*, Volumen XVIII. No. 10, Junio de 1964, p. 28.

El objeto tratado ha sido presa del sarcasmo de Ibargüengoitia, algo que difícilmente podría gustarle a un lector de Reyes como Monsiváis.

El fin de esta polémica que nunca sucedió, pues el autor de *Los relámpagos de agosto* nunca quiso responder a su atacante, es la despedida de Jorge Ibargüengoitia a la crítica teatral que escribía en la *Revista de la Universidad de México*. Ibargüengoitia nunca contestó al artículo de Monsiváis del mes de junio de 1964. Fue hasta el número siguiente (Volumen XVIII, N° 11, julio de 1964) de dicha publicación que nuestro autor publicó su despedida, “Oración fúnebre en honor de Jorge Ibargüengoitia”. La cita, una vez más, es larga, pero vale la pena consignarla:

Escribo este artículo no más para que no digan que me retiré de la crítica porque Monsiváis me puso como Dios al perico (ver el número de junio de esta revista) o porque me corrieron de aquí por mal crítico. No me voy ni arrepentido, ni cesante, ni, mucho menos, a leer las obras completas de Alfonso Reyes. Me voy porque ya me cansé de tener que ir al teatro (actividad que he llegado a detestar), escribir artículos de seis páginas y entregarlos el día veinte de cada mes. Los artículos que escribí, buenos o malos, son los únicos que puedo escribir. Si son ingeniosos (ver Monsiváis, *loc. cit.*) es porque tengo ingenio, si son arbitrarios es porque soy arbitrario, y si son humorísticos es porque así veo las cosas, que esto no es virtud ni defecto, sino peculiaridad. Ni modo. Quien creyó que todo lo que dije fue en serio, es un cándido, y quien creyó que todo fue broma, es un imbécil.

Antes de hacer algún comentario a lo que dijo Monsiváis, quiero advertirle al mismo que no habrá la polémica que creyó iniciar “sin previo aviso”, porque si él quiere que la crítica se haga “(partiendo)... de un respeto elemental hacia lo que se juzga, para concluir, por un proceso orgánico, en la pérdida o en el enriquecimiento de ese respeto”, que lo haga él, porque para mí, el respeto mismo debe tener una base orgánica y en general puedo decir que respeto mucho más al teatro que a las obras que se montan en él y, en particular, que respeto mucho más a Landrú que a Alfonso Reyes.²⁹

²⁹ Citado por Vicente Leñero, *Los pasos de Jorge*, Joaquín Mortiz, México, 1989, p. 87.

¿Tenía sentido hacer crítica teatral si tenía que despojarse de las únicas armas que poseía para hacer aquella crítica? ¿Cómo pedirle a un crítico que se olvide de sí mismo para que lleve a cabo su labor? Es claro que Monsiváis respondería que él no está pidiendo esto, sino sencillamente objetividad pura, frialdad, una visión y una precisión de cirujano. Sobre todo si de una obra de Alfonso Reyes se trataba, Jorge Ibargüengoitia respondió del modo mejor que pudo: se retiró.

La defensa del sentido común a la que nos hemos referido en capítulo anterior de este trabajo es el motivo central que empujó al autor a abandonar su columna de la revista y lo hizo desplegarla en la narrativa. En un artículo publicado años después, cuando ya gozaba de la fama de reconocido novelista, Ibargüengoitia desmenuzaba su poética personal de la crítica:

La gente se pone frente a una obra de arte, de cualquier arte, y cree que lo que vio fue la obra de arte, y que los que no están de acuerdo con lo que ella vio son imbéciles o están viendo visiones. Casi nadie puede entender que lo que está viendo es, en realidad, una interpretación de la obra de arte en cuestión. Interpretación que depende de la inteligencia, de la experiencia, de la instrucción de cada uno, y hasta del estado emocional por el que pasa en ese momento.³⁰

Es decir, la concepción personal de la crítica que tenía Jorge Ibargüengoitia tenía que ver con una defensa de la subjetividad. En este punto puede verse que se trata de una visión por completo contraria a la que defendía Monsiváis para defender a Alfonso Reyes, y a Jaime García Terrés (por haber publicado en su revista algo en contra del gran escritor mexicano).

Ibargüengoitia actuó como si dijera: “Es válido porque así veo las cosas y lo pienso yo.” De ahí que el sentido común se tenga que ejercer desde la primera persona. El autor perseguía un estilo y que los lectores se divirtieran más con sus crónicas que con las obras reseñadas, puesto que la función de la crítica, para él, era banal, ya que sólo existían los siguientes tipos de lectores de críticas: “Los que leen

³⁰ Jorge Ibargüengoitia, “El juego de Juan Piruleo”, *Autopsias rápidas*, Editorial Vuelta, México, 1990, p.14.

críticas para no tener que ver las obras, los que leen la crítica y creen que ya vieron la obra, los que citan críticas para hacer creer que conocen las obras, los que creen que todas las opiniones que no coinciden con la suya están equivocadas y por último, los que no leen críticas, saben que no saben nada y creen que eso es una virtud.”³¹ El crítico debía de ser cruel, mordaz, imaginativo, ya que :

La crítica destructiva no beneficia al criticado (ninguna crítica lo beneficia, el criticado siempre es la víctima), pero el que critica se libera de muchos complejos y se coloca sobre terreno más firme, porque puede tener la seguridad de que no está haciéndole un favor a nadie. Además, si se hace con suficiente ingenio, la conversación se mejora, y los que escuchan, no sólo se divierten, sino que comprenden que más vale no meterse a las patadas con semejante lengua viperina.³²

Esta vocación de Ibargüengoitia, se diría que pugilística, no se ausentó de su obra narrativa y acaso sea uno de los resortes principales de su defensa del sentido común. La mordacidad de Ibargüengoitia lo coloca en el linde del cinismo, de un cinismo lleno de humor como arma y artificio, en primer término porque, con entero sentido común, se dirige a criticar el quehacer que él mismo llevó a cabo durante un buen tiempo.

El sentido del humor de Jorge Ibargüengoitia debe su complejidad a esta doble condición del autor. Luis de Tavira lo define muy bien. El dramaturgo no puede separarse del narrador. El dramaturgo ya anunciaba al novelista. Los temas y los recursos suelen ser los mismos en su teatro y en su ficción. Al fijarse en la vida cotidiana de los mexicanos, Ibargüengoitia aborda el gran tema de la crítica histórica. El tiempo y el concepto de “mexicano” están casi siempre presentes en dicha crítica. Al abandonar el ejercicio teatral, Ibargüengoitia puso minuciosamente en práctica su talento para el diálogo y ganó buena cosecha en la narrativa. Su facilidad para delinear el carácter de sus personajes por sus acciones, sin profundizar en psicologías, también ya la aprendió con mucha atención del quehacer teatral.

³¹ “Dichos de los siete sabios”, *Ibid.*, p. 15.

³² “Defensa de la crítica destructiva”, *Ibid.*, p. 18.

3.2 Recepción crítica de su obra narrativa

Es indudable que la recepción crítica de la narrativa de Ibargüengoitia fue mucho más benévola que los malentendidos que surgieron a raíz de sus reseñas teatrales y el escaso éxito de sus puestas en escena. Aunque algunos críticos, como Jorge Ruffinelli y Hernando Valencia Goelkel (1928-2003), consideraron las novelas del autor como de “risa fácil”³³ y de pura diversión, bien escritas pero muy lejos de las grandes cuestiones que planteaban los autores del *Boom* ³⁴ latinoamericano, la recepción fue exitosa. Ibargüengoitia es un autor cuya gloria, después de muerto, quedó intacta y más bien aumentó. En su momento, críticos como Edmundo Desnoes se maravillaron con la publicación de *Los relámpagos de agosto*:

Una de las funciones de la literatura es revelar la contradicción, presentar sin demagogia nuestra realidad. Jorge Ibargüengoitia ha expuesto uno de los fraudes hispanoamericanos en *Los relámpagos de agosto*. La novela es la historia de los errores políticos y militares del general de división José Guadalupe Arroyo en el último año de la década de los veinte. Los hechos que va narrando el retórico general revelan la inconsciencia y degradación de algunos jefes militares de la revolución mexicana. El caudillismo demagógico de José Miguel Gómez y Menocal en los primeros tiempos de la república, y luego la monstruosidad de Batista, son ejemplos del mismo fenómeno continental. Sólo que en México fue más trágico porque surgió después de una profunda revolución popular.³⁵

Resultaba inevitable y natural, situar a Jorge Ibargüengoitia en el contexto literario latinoamericano. *Los relámpagos de agosto*, *Estas ruinas que ves*, *Dos crímenes*, *Las muertas* y *Los pasos de López* eran novelas que competían al lado de lo mejor de la literatura latinoamericana de los años sesenta y setenta: *Rayuela* (Julio Cortázar), *Cien años de soledad* (Gabriel García Márquez), *La región más transparente* (Carlos

³³ Jorge Ruffinelli, *Risa fácil y efímera*, en *Plural*, junio de 1975, pp. 70 y 71.

³⁴ José Manuel Lozano Fuentes, Elena Madero Herrera, María Angelina Servín de la Mora, *Literatura Mexicana e Hispanoamérica*, Compañía Editorial Continental, México, 1986, pp. 476 y 478.

³⁵ Edmundo Desnoes, “*Los relámpagos de agosto*”, *Casa de las Américas*, # 25, julio-agosto, 1964, p. 96.

Fuentes) o *El astillero* (Juan Carlos Onetti). Incluso podría decirse que, en su momento, a Jorge Ibargüengoitia lo leyeron a la luz de la historia y la política, algo que él detestaba.

Famoso en vida, después de su fracaso teatral, el narrador Jorge Ibargüengoitia fue entrevistado en innumerables ocasiones para todos los periódicos y revistas. De alguna forma, la figura pública en que se convirtió le exigía esclarecer algunas confusiones. Mediante las declaraciones directas, Jorge Ibargüengoitia se despojaba de calificativos que le molestaban mucho. Así lo señala el crítico Juan José Reyes: “Desposeído de la verdad, y dueño de una biografía que a él mismo le despertaba naturales sospechas (a partir de un carácter autocrítico que lo alejó de la autocomplacencia y de la solemnidad), Jorge Ibargüengoitia buscó ser fiel a su memoria entrañable. Públicamente quiso despojarse de un marbete tan limitante como injusto: el de chistoso.”³⁶

Si el sentido del humor del autor, prosigue el crítico, se fundamentaba ante todo en el descubrimiento del sentido común, escondido en la estupidez humana, necesariamente se llega a un calificativo que a algunos les resultaba incómodo: “¿Cinismo? Es posible, a condición de que el cinismo sea entendido positivamente, es decir, como un resultado de la inteligencia, como su expresión y como su condición. Las circunstancias inmediatas marcan los límites del reino de la mentira. Ponen los márgenes de la acción posible, le dan su sentido verdadero.”³⁷ A diez años de su muerte, Ibargüengoitia seguía abriendo el camino para una nueva sensibilidad, ocasionando un buen grupo de imitadores que ahora brillan en el anonimato: “No faltan los que con indisimulada ineptia, y sorprendente arrogancia, quieren imitar el tono del escritor guanajuatense. Es una empresa imposible: si de algo no hay copia es de la naturalidad encauzada inteligentemente.”³⁸

La obra entera, acaso también el teatro, ya era para algunos de las que se catalogan de imprescindibles: “(...) no hay texto suyo que sea malo, en un sentido amplio y profundo, en cualquier seria exigencia. Ibargüengoitia sabía como nadie

³⁶ Juan J. Reyes, “A diez años de la muerte de Jorge Ibargüengoitia. Minuciosas geografías”, en *El Semanario Cultural de Novedades*, #608, 12 de diciembre de 1993, p. 1.

³⁷ *Ibid.*, p. 1.

³⁸ *Ibidem*,

encontrar los diversos caminos que tiene la mentira para construir la verdad.”³⁹

Sin embargo, hay quien ha dicho que Jorge Ibargüengoitia no es un autor de obras maestras. Su obra está marcada por la totalidad en el sentido de que hay una tensión permanente entre el divertimento y la obra “seria”. Afirma Jorge von Ziegler: “Contrariamente a otras obras, la de Ibargüengoitia no conoce cumbres y valles, en ella se debilita la distinción, tan útil para la lectura de otros escritores, entre la obra seria y la obra menor, la gran novela y el divertimento (...) Esta distancia de lo grande y lo menor es cifra de los diversos valores de Ibargüengoitia, que no están en una novela o un volumen de cuentos, sino en una obra.”⁴⁰ Ibargüengoitia era un autor que se encontraba muy lejos de lograr novelas de tesis, aunque en su momento siempre ocasionaba que se le pusiera al lado de obras que exploran la identidad nacional, como *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, o *El perfil del hombre y la cultura en México*, de Samuel Ramos.

Su grandeza radica, sin embargo, en la construcción de la naturalidad a la que se refiere Octavio Paz mediante el relato de un suceso real con las minucias y los detalles sin inventar nada. Lo que cuenta Ibargüengoitia no es solamente verosímil sino también increíble en nuestra vida.

La revalorización de su obra narrativa ha recuperado el interés por su obra teatral, si bien las piezas son muy poco representadas hasta la fecha, pero sí muy comentadas en forma de libro. Además de los juicios y opiniones de los críticos y reseñistas de su obra completa más frecuentes, como Juan José Reyes, José Joaquín Blanco, Ignacio Trejo Fuentes, Gustavo García o Adolfo Castañón, además del trabajo de reunir su obra periodística, llevado a cabo por Guillermo Sheridan, habría que agregar el comentario de Christopher Domínguez Michael en su *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*.

Si bien es cierto que no hay crítica definitiva porque ninguna obra puede criticarse definitivamente, Domínguez Michael sintetiza el sentir general de la crítica a Ibargüengoitia. Sin lugar a dudas, su importancia tanto en la literatura mexicana como en el contexto latinoamericano está fuera de dudas:

³⁹ *Ibidem*,

⁴⁰ Jorge Von Ziegler, “Jorge Ibargüengoitia: Hacer Justicia a la Anécdota”, *El Semanario Cultural de Novedades*, # 214, 25 de mayo de 1986, p.6.

Ibargüengoitia comenzó en el teatro, pero nunca abandonó la farsa histórica. Su fabulación del tiempo es la irreverente burla de algunas tradiciones consagradas como la Novela de la Revolución Mexicana en *Los relámpagos de agosto* (1965), el folletón del dictador latinoamericano en *Maten al león* (1969), la vida provinciana y la nota roja (*Estas ruinas que ves* en 1975 y *Las muertas* en 1977) o la desacralización del Cura Hidalgo en *Los pasos de López* (1982).

Serio como buen humorista, Ibargüengoitia fue un novelista cuidadoso que analizó las porciones más ridículas de la historia mexicana y americana con sus monigotes de cartón, sus chabacanerías morales y la vida inútil de héroes y villanos. Para ello no necesitó de la picaresca. Le bastó con parodiar a Guzmán o a Roa Bastos, o a cualquier memorioso general revolucionario o pacata dama de provincia.⁴¹

Jorge Ibargüengoitia nunca trata de abrir una distancia con su medio inmediato. Pocos escritores mexicanos han estado tan apegados a su circunstancia como él: el mundo es ancho y es propio, no tiene que ser ajeno nunca, porque lo que sucede en Guanajuato (su tierra natal, literalmente apenas transformada) es realmente lo que le importa. Es decir, lo que ocurre en el país es lo que cuenta y no lo que acontece en otros sitios del mundo desconocidos. La razón es sencilla: Ibargüengoitia sólo habla de lo que conoce.

Si hará obras serias y de humor lo hace sin falta desde una base inalterable: los deseos y los empeños de los otros sólo cuentan ante “mi” mirada. No puedo hablar más que de lo que podemos atestiguar. Ibargüengoitia no habla en nombre de todos ni su literatura pretende dejar enseñar alguna. Le bastan, como hemos visto, los recuerdos del humor, es decir los de la mirada a lo próximo, el registro en apariencia distante y desinteresado de los hechos.

Si se aleja de todo gran mensaje Ibargüengoitia, se aleja también de grandes situaciones. O, para decirlo con mayor precisión, él mira en las grandes situaciones sociales, políticos y de la vida cotidiana, el mero centro, lo que hay de humano, de

⁴¹ Christopher Domínguez Michael, Selección, introducciones y notas de *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. Tomo II, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp. 62 y 63.

reconocible, de corriente. En esas circunstancias puede aparecer la parodia: bien vistas, las cosas son mucho más simples de lo que nos quieren decir los autores en busca de trascendencia. Tal simplicidad está en la base misma, en el corazón de toda la obra de Jorge Ibargüengoitia.

3.3. Revalorización de Ibargüengoitia ante la crítica

Como ya se dijo líneas arriba, las obras teatrales de Ibargüengoitia fueron publicadas de forma completa en tres tomos por la editorial Joaquín Mortiz en 1989 y en 1990, lo que podría verse como una revalorización del quehacer teatral del autor. Wilberto Cantón (1923-1979), un gran dramaturgo, da noticia sobre algunas obras que durante mucho tiempo permanecieron sin forma de libro y a las que solamente algunos, como Vicente Leñero y Juan Tovar, les dedicaron buenos comentarios sobre: *Cacahuates japoneses* (ineditada) , *El rey tiene cuernos* (1954), *El peluquero del rey* (1956), *La fuga de Nicanor*(1960) y *No te achicopales, Cacama* (1961).⁴² Una de estas obras y otras nueve piezas sí fueron recopiladas por la editorial Joaquín Mortiz bajo el título de *Piezas y cuentos para niños*.

En la producción teatral de Ibargüengoitia se distingue sobre todo la capacidad de sugerir situaciones y significados. Si el cinismo, el poder de desenmascaramiento y el descubrimiento de la ridiculez humana se da en la narrativa, a través de recursos humorísticos como el retruécano o el juego de palabras, en el teatro se da por el contraste de personajes y títulos y parlamentos que sugieren algo inocente que esconde malicia, como el título de la pieza para niños “El rey tiene cuernos”. Si, como lo quieren los editores, Jorge Ibargüengoitia es uno de los dramaturgos mexicanos más importantes del siglo XX, para Juan Tovar

Esa filosofía y esa actitud cristalizan, además, en juegos de gran precisión y naturalidad, que se permiten la máxima libertad dentro de las convenciones aceptadas o elegidas de antemano; en textos eminentemente representables y disfrutables, arraigados desde la sintaxis en el alma nacional. Aun sin la resonancia de sus novelas, estas obras bastarían, a mi entender, para ubicar a

⁴² Wilberto Cantón, “Situación histórica. El autor y la obra” (*El atentado*), en *Teatro de la Revolución mexicana*, Aguilar, México, 1982, p. 1010.

Ibargüengoitia como un autor de primera línea. Claro está que, de no ser por dicha resonancia, se habrían quedado en el cajón, tan desconocidas como olvidadas.⁴³

Algunas de sus obras más importantes contienen el argumento, embrionariamente, de novelas futuras. *El atentado* anuncia a *Los relámpagos de agosto* y también el tema del dictador y el golpe frustrado de *Maten al león*.

En *Pájaro en mano*, aparece el tema de la familia en espera de la muerte del patriarca para quedarse con la herencia, ambición que se intensifica cuando llega a la familia un primo al que hacía mucho que no veían; incluso se repite la situación clave de *Dos crímenes*: la familia tratando de negociar la parte del que será, seguramente, el heredero absoluto.

La conspiración vendida, con la que se pronostica *Los pasos de López* sin ser tan inclinada a la carcajada como otras obras, es quizá la más ortodoxa y aborda el tema de la Independencia con los nombres verdaderos de los héroes patrios.

Los triángulos amorosos de *El viaje superficial* recuerdan en mucho la crítica a la provincia que emprende en *Estas ruinas que ves*. *Las Tres piezas en un acto – El loco amor, viene, El tesoro perdido, Dos crímenes* – ya contienen el retruécano, la paradoja y la ironía como recursos humorísticos. En *El loco amor, viene* Jorge Ibargüengoitia apunta en las acotaciones que Pedro, el gigante, no tiene nada de gigante y Juan, el héroe, no tiene nada de héroe, es decir, la clave para que el efecto sea de un absurdo hilarante. Luis de Tavira aclara la doble naturaleza del autor:

En todo caso, el dramaturgo y el novelista son el mismo creador. En Ibargüengoitia particularmente tanto su obra dramática como narrativa confluyen en una sola ficción en la que se atrapa una dimensión de la realidad; una realidad que en la obra de este autor resulta particularmente difícil de objetivar: la historia de México y la vida ordinaria de los mexicanos. La aportación de Ibargüengoitia es invaluable para nuestra literatura; su realismo

⁴³ Juan Tovar; "Ibargüengoitia: los años dramáticos", en *La Cultura en México*, 16 de Octubre de 1991, p. II.

dramático libra nuestro teatro del costumbrismo; su visión histórica desbarata la solemnidad de la gesticulación con que nos gusta contemplarnos.⁴⁴

El tiempo circular de la antihistoria y la banalidad cotidiana de la vida en México son como dos coordenadas plenamente realistas, aunque para Juan Tovar esta doble naturaleza de narrador y autor teatral alcanza niveles temáticos:

El teatro de Ibargüengoitia tiene dos modalidades, la realista y la fantástica, que con el tiempo tienden a unificarse en una tercera, pero de entrada se diferencian nítidamente, como lo adulto y lo infantil: la pieza bien hecha y el juego por el juego. La separación no es del todo tajante, como indica a el hecho de que el título de su primera farsa para niños, *El rey tiene cuernos* (de la que sólo eso se conserva, junto con el dato de que se estrenó en 1954), nos haga sospechar que no todo ahí era inocencia. Y su primera obra “seria” preservada, *Susana y los jóvenes* (1953), no trata más que de concepciones ingenuas del amor y de la vida, vistas como desde afuera pero no lo bastante, a fin de cuentas, para trascenderlas; lo cual no es propiamente defecto ni virtud, sino natural inmadurez.⁴⁵

Si bien la doble cabeza de Jorge Ibargüengoitia es más bien un proceso natural de evolución creativa, años después de la muerte del autor, otros dramaturgos como Vicente Leñero y Luis de Tavira se aventuraron en el montaje de algunas obras. De *Ante varias esfinges*, Gabriel Zaid anota:

El humor, el famoso humor de Ibargüengoitia, es casi invisible. No está en el foro, tematizado en una anécdota desde otra perspectiva. En el foro suceden cosas ordinarias y se dicen lugares comunes: desde el mirador construido para el lector o el espectador, la banalidad del mal se vuelve divertida y terrible al mismo tiempo (...)

⁴⁴ Luis de Tavira, “Ibargüengoitia, dramaturgo”, en *La Jornada semanal*, #115, 25 de agosto de 1991, p.46.

⁴⁵ Juan Tovar; “Ibargüengoitia, los años dramáticos”, en *La Cultura en México*, octubre 16, 1991, p.II.

En los artículos, cuentos y novelas no es difícil que los lectores de Ibargüengoitia compartan su visión desde ese mirador invisible. En el teatro, las cosas se complican: hace falta un director y unos actores que construyen desde el foro lo que no puede estar en el foro: ese mirador.⁴⁶

Precisamente, uno de los motivos de Jorge Ibargüengoitia para abandonar la carrera dramática fue no encontrar nunca los actores ni los directores adecuados para dar el tono, la agilidad y la malicia soterrada de los parlamentos. Abandonó el teatro por no encontrar ese mirador.

El mirador al que se refiere Gabriel Zaid pide una distancia para apreciar adecuadamente la defensa del sentido común, el desnudamiento de las bajas pasiones, el desenmascaramiento de la ridiculez humana. En fin: para poder ver al rey que camina desnudo se necesita una distancia, misma que impone el narrador en primera persona de las novelas y así evitar un juicio extremadamente sociológico, como el de David William Foster:

Ibargüengoitia nos da en *Susana y los jóvenes* una obra que podría verse como de una pretensión mucho más importante que solamente la de dar una imagen superficial de cierto tipo de familia mexicana, de cierto tipo de trato personal entre los integrantes de tal familia. Creo que el dramaturgo plantea una burla de las pretensiones de una persona como Susana, para inducir al espectador a ver que el tipo de ansiedades que ella representa, ansiedades de revistas pseudo-intelectuales y pseudo-sofisticadas, son nada más que otro nivel del convencionalismo sociocultural dentro de la cultura mexicana contemporánea.⁴⁷

Habría que decir de las mujeres de Ibargüengoitia que son uno de los vehículos ideales para su burla contra la sociedad mexicana. No estamos ante un autor

⁴⁶ Gabriel Zaid, "Ante varias esfinges", *La Jornada semanal*, #125, 3 de noviembre de 1991, p.3.

⁴⁷ David William Foster, "Intersecciones entre la cultura popular y el teatro. La simplicidad productiva: *Susana y los Jóvenes* de Jorge Ibargüengoitia, en *Estudios sobre teatro mexicano contemporáneo*, N.Y., Peter Lang, 1984, pp. 94 y 95.

misógino, sino ante como un autor misántropo al que le gustara burlarse de la humanidad o especialmente de las mujeres. Si la mujer aparece, en el teatro, como el emblema de ambiciones banales y de una forma de vida estereotipada, marcada por el éxito social, aunque esté disfrazada de “intelectualidad”, el hombre generalmente aparece como un ser más tonto. Manipulable, el héroe de las comedias de Jorge Ibargüengoitia, desde el galán Tacubaya de *Susana y los jóvenes* hasta el temeroso corregidor de Querétaro en *La conspiración vendida*, necesita del consejo femenino para salir de sus conflictos.

En la mayor parte de los casos, los personajes masculinos de estas obras son los directamente responsables de los desfiguros, los estropicios, los tropiezos que ante el sentido común cometen. Los personajes femeninos no son vistos con una mirada indulgente, pero tampoco con una acusatoria. En todo caso, las mujeres son corresponsables, con los hombres, de las desdichas a las que llegan los personajes en su libre tránsito por la vida de todos los días. Esta ausencia total de maniqueísmo da a las obras de Ibargüengoitia un auténtico poder de crítica. No se trata, ni siquiera en los casos de temas históricos, de denunciar nada con voces estentóreas o actitudes fuera del curso normal de las cosas.

Todo sucede, para mujeres y para hombres por igual, con completa normalidad, a pesar de que lo que suceda, como en *Las muertas*, por gran ejemplo, sea espeluznante. No hace falta ver que la mantenida normalidad en situaciones extremas es una fórmula humorística, que Ibargüengoitia empleó con toda destreza.

Desde la publicación de su primera novela, *Los relámpagos de agosto*, fue recibida con un éxito mayor, si comparamos la recepción de su trabajo dramático. Sin duda alguna, Ibargüengoitia fue un escritor famoso en vida, aunque hubo quien, Hernando Valencia Goelkel, afirmó que *Los relámpagos de agosto* era una novela menor. Sin embargo, la constante producción narrativa del escritor muy pronto le hizo justicia.

CAPÍTULO 4

DEL TEATRO A LA NOVELA: SEGUNDO ACERCAMIENTO CRÍTICO

4.1 Los motivos de Jorge Ibargüengoitia (I): poética personal del teatro

Luis de Tavira ha sentado una base de la poética que del teatro tenía Ibargüengoitia: “Si Breton había dicho ‘México es surrealista’, las obras de Ibargüengoitia, hijas del realismo mexicano fundado por Usigli, parecen demostrar que no, México no es surrealista, es aberrante”.¹ Hay una constante en el teatro de Ibargüengoitia común a su narrativa: los personajes fracasan inevitablemente y muestran su conducta con toda la ambigüedad de la naturaleza humana.

Los lados grotescos – hasta la caricatura – del mexicano por su visión de la sociedad y de las actitudes del ser humano que tienen ante la vida o la realidad, llegan a su más alto grado de humorismo en la narrativa por las posibilidades que ofrece el género novelístico (manipulación de varios planos temporales, más variedad de personajes, la posibilidad de trazar una psicología más profunda de los mismos, la introducción de un narrador en primera persona, etcétera). Como se verá, los motivos de la despedida del ejercicio teatral de Ibargüengoitia, tanto de creador cuanto de crítico, parecen calcar un personaje típico de sus obras.

¹ Luis de Tavira, “Ibargüengoitia, dramaturgo”, *La Jornada semanal*, #115, 25 de agosto de 1991, p.46.

Es con *Susana y los jóvenes* que se inicia un universo que continuará en las novelas. Apunta Vicente Leñero:

La comedia de Ibarguengoitia anunciaba ya las características que serían constantes en su literatura posterior, no sólo dramática sino narrativa también: una dominante ironía, una aparente simpleza de conflicto y una soterrada amargura en sus personajes derivada de sentimientos de frustración que lo mismo podían ser sexuales que económicos o artísticos. A partir de *Susana y los jóvenes*, Ibarguengoitia aporta al teatro y a la narrativa mexicana una galería de seres frustrados, casi siempre en lo sexual, que él describe con inaudita sencillez.²

Si el narrador es inseparable del dramaturgo como citamos anteriormente, ya que “tanto su obra dramática como narrativa confluyen en una sola ficción en la que se atrapa una dimensión de la realidad; una realidad que en la obra de este autor resulta particularmente difícil de objetivar: la historia de México y la vida ordinaria de los mexicanos”³. La visión histórica, la visión del tiempo, es el germen de la poética personal del dramaturgo. De *Susana y los jóvenes* (1953) a *El atentado* (1962), su última obra teatral, acaso la mejor lograda y más ambiciosa y también el trampolín a la novela, hay nueve años de experimentación constante. Dicha experimentación es un salto del realismo costumbrista al realismo histórico, siempre con intenciones paródicas. “Farsa dentro de la farsa”, dice Luis de Tavira⁴.

En la última obra teatral, *El atentado*, donde obtuvo el Premio de teatro de Casa de las Américas, ya está uno de los “leitmotivos” de Ibarguengoitia: los héroes están cansados. Los héroes no existen, salvo para ilustrar los billetes. El asesino del general Borges de dicha obra no es presentado como un despiadado homicida, sino como un hombre con conciencia de su heroísmo y del derramamiento de sangre que ello implica. Es más bien un tipo atrabancado que quiere hacerse el héroe para ser

² Vicente Leñero, *Los pasos de Jorge*, Joaquín Mortiz, México, 1989, pp. 15 y 16.

³ Luis de Tavira, “Ibarguengoitia, dramaturgo”, *op. cit.*, p. 46.

⁴ Luis de Tavira, “Ibarguengoitia, *El atentado* a la solemnidad de la historia”, *La Jornada semanal*, #117, 08 de septiembre de 1991, p. 45.

admirado. Su acto no llega a consumarse, entonces queda ante el espectador con una condición moral ambigua y mueve a risa porque es ridículo. Es producto de intereses ajenos a su persona y Juan Valdivia no es más que una marioneta.

El realismo heredado de su maestro Rodolfo Usigli es la causa de la concepción lineal del tiempo que se estudió en el capítulo primero de esta tesis. Sin embargo, el propio autor opinaba al respecto: “Explicarle mi concepción de la historia de México es imposible, porque no sé cuál es.”⁵ Las últimas dos obras (*La conspiración vendida* y *El atentado*) del autor pertenecen al ciclo histórico y anuncian los grandes temas de la Revolución Mexicana, la guerra de Independencia y el dictador en novelas como *Los relámpagos de agosto*, *Los pasos de López* y *Maten al león*. Así como el tema de la Revolución Mexicana es el pilar de la primera novela mencionada, la figura de Obregón en *El atentado* ya anuncia al esperpéntico mariscal de campo Belaunzarán, tirano de la imaginaria república de Arepa. Pepe Cussirat, su ejecutor frustrado, un júnior más bien tonto, remite a Juan Valdivia, el asesino frustrado de Borges que es manipulado por las ambiciones de los otros.

La figura del dictador latinoamericano y la figura del caudillo de la revolución institucionalizada se tocan. Estos personajes son bajados del pedestal de la historia oficial y despojados de su condición épica. Una vez más, Ibargüengoitia emplea la parodia; en este caso la parodia del género épico (para algunos, como Vicente Leñero y Juan Tovar, es natural la metamorfosis narrativa de Ibargüengoitia, ya que desde siempre la épica es conocida como uno de los estados embrionarios de la novela): “La estructura narrativa de la obra está tramada en la articulación progresiva de escenas autónomas que van construyendo la complejidad objetiva del acontecimiento, según los modelos de la epicidad brechtiana.”⁶

El cruce de lo directamente verificable gracias a la historiografía y la ficcionalización de la historia emplea además recursos innovadores para el teatro mexicano de los años setenta, como letreros y proyecciones documentales de la época en que transcurre la acción (en la Ciudad de México, en 1928). Surge así uno de los

⁵ Margarita García Flores “¡Yo no soy humorista!”, *Cartas marcadas* de textos de humanidades, UNAM, México, 1979, p.191.

⁶ Luis de Tavira, “Ibargüengoitia, *El atentado* a la solemnidad de la historia”, *La Jornada semanal*, #117, 08 de septiembre de 1991, p. 45.

efectos más buscados por el autor a lo largo de toda su obra teatral (también la narrativa y la periodística):

La mezcla entre los elementos teatrales denunciados como tales, para distanciar la escena y los materiales documentales del suceso tal como ya pasó, produce un efecto irónico y doblemente distanciador, desapasionado, sintético. El cambio de los nombres reales por ficticios contiene un doble comentario: ridiculiza las reglas del crucigrama político de la ficción histórica puesta de moda por Martín Luis Guzmán, al tiempo que convierte a los personajes y comportamientos del acontecimiento identificado en constantes de la historia del sistema político.⁷

El asunto es verdaderamente central: en el fondo, si todos los nombres tienen una importancia inmanente, aun cuando pueda ser la de servir para la burla del propio personaje y de su entorno, en el campo de la historia tal importancia desaparece, o más precisamente: Se difumina. Unos son los nombres de las personas vivas, las aludidas clara o semiveladamente en las obras literarias, y otros son los nombres que adquieren en tales obras. ¿Por qué? No porque el nombre sea lo de menos, sino porque lo que sucede en la historia es fácilmente identificable, más allá de los nombres que reciban los “héroes” o “antihéroes”, más allá de las grandes gestas, las guerras y las intrigas.

La realidad entera o mejor debería decirse: la convivencia entera es lo que le interesa a Ibarguengoitia. En tal sentido, él no halla más que una diferencia de fondo entre lo que sucede en el acontecer cotidiano de la gente común y corriente y lo que ocurre supuestamente en los altos planos de la historia y la vida de los “grandes” personajes. Esa diferencia está precisamente en un asunto de cantidad: cuanto “mayores” son los personajes de la historia, más grande será el ridículo en que incurren. Paralelamente, cuanto más importantes sean las situaciones que enfrenten aquellos “grandes” personajes, mayores serán los fracasos en los que desembocarán.

La otra obra histórica es *La conspiración vendida*, Premio de Teatro Ciudad de

⁷ *Ibidem*,

México, escrita por encargo en 1960 para conmemorar el Año de la Patria. Acaso la más solemne de todas sus obras, se apega en todo momento a los acontecimientos verificables en la historia sobre las intrigas que dieron pie al inicio de la guerra de Independencia. Como fue un encargo, en *La conspiración vendida* puede notarse por primera vez, una ausencia de burla y sátira. Parecería que el contexto de la composición de esta obra es una ficción más del autor de *Los pasos de López*. Él mismo da noticia de sus motivos:

La dramaturgia subvencionada fue, en época no muy lejana, aunque esporádicamente, refugio de escritores indigentes, lo cual es, si no una justificación, cuando menos un mérito, como se puede ver claramente en la historia que voy a contar, que es verídica.

Esto empieza en octubre o noviembre de 1959. Yo estaba en una de las temporadas más desesperantes de mi vida profesional. Como escritor dramático, que era lo que yo era entonces, era entre desconocido y olvidado, tenía cuatro obras sin estrenar, no tenía ingresos de ninguna especie, deudas que entonces parecían enormes, y urgencia de pagar aunque fuera réditos vencidos. Estas circunstancias me llevaron a dar un paso que ahora me parece inexplicable: se me ocurrió ir al Departamento de Teatro de Bellas Artes a pedirles dos o tres mil pesos *como anticipo sobre regalías futuras*.⁸

Salvador Novo era el director de dicho departamento y también fue el dramaturgo que provocó al joven estudiante de ingeniería, Jorge Ibargüengoitia, para que huyera de su pueblo natal para estudiar otra carrera, letras dramáticas en la Facultad de Filosofía y Letras (que entonces estaba ubicada en la calla de Mascarones con el nombre de Escuela de Filosofía y Letras). Parecería que con Novo comenzó y terminó la carrera de un dramaturgo excelente, ignorado en su tiempo y poco después reconocido novelista.

En el citado artículo, Ibargüengoitia retrata la forma en que escribió *La conspiración vendida*. De esas líneas puede aventurarse un elemento más para su

⁸ Jorge Ibargüengoitia, “Dos aventuras de la dramaturgia subvencionada”, *Autopsias rápidas*, La reflexión, Editorial Vuelta, México, 1990, p. 56.

poética personal del teatro. Su gusto por parodiar la historia en sus novela ya se anunciaba aun en esta obra escrita por encargo:

Cuando imagino la puesta decido que nada se puede lograr de bueno con un actor disfrazado de Hidalgo y una actriz disfrazada de la Corregidora sueltos en el escenario. Son dos figuras que, pase lo que pase, tienden a parecer billetes. Entonces se me ha ocurrido sustituir esos personajes por dos estatuas de *papier maché*, que entren en andas y digan sus parlamentos cantados. Pero esto no tiene importancia porque la obra nunca será puesta, ya que otra de las características del teatro subvencionado, que ya casi se me olvidaba decir, consiste en que, aparte del que la escribió y la tiene guardada en el cajón, en el momento en que cesa la subvención, la obra no le interesa a nadie.⁹

¿Por qué tienden a “parecer billetes” los héroes y heroínas cuando son tratados, en la dramaturgia, de un modo oficial? Es claro que a Ibarguengoitia el Cura Hidalgo y doña Josefa Ortiz de Domínguez le parecerían falsos si fueran tratados de una manera convencional y solemne. Lo que le interesa a él no son el Cura de Dolores ni la Corregidora, sino el hombre y la mujer que traman una conspiración, que tienen que entenderse en secreto que hacen la revolución (de independencia) en un ámbito determinado, ante agobios y apuros muy diversos y muy comunes y corrientes. Su versión en “billetes” puede interesarle a los políticos, no al dramaturgo ni al público.

La parodia de la guerra de Independencia se concreta en la novela *Los pasos de López*. Aquí sí el autor critica la historia oficial mediante la caricaturización de los héroes patrios. No utiliza nombres. Se burla de los clichés al uso. Se apodera del héroe que “adorna billetes” y sólo caracteriza los detalles caricaturables. Los nombres verdaderos son sustituidos por su parodia onomatopéyica.

Las “estatuas de *papier maché*” a las que se refiere el autor no son otros que los personajes de *Los buenos manejos* (1960), comedia musical que nunca llegó a estrenarse hasta 1980. Ambientada en tiempos de la Colonia, *Los buenos manejos* no parte de ningún hecho histórico, pero escoge el pasado remoto para crear el

⁹ Jorge Ibarguengoitia, *Ibid.*, p. 59.

distanciamiento del que habla Tavira: al satirizar una sociedad con los vicios y corrupciones de la época moderna en un escenario del pasado remoto, Ibargüengoitia no sólo sugiere la posibilidad de que el hombre es un animal que nunca cambia, sino que provoca en el espectador el efecto de la sorpresa. Es sorprendente que en el siglo XVIII la sociedad mexicana sea tan hipócrita y corrupta como en el siglo XX, al verla en las piezas del autor. La construcción de la naturalidad a la que se refiere Octavio Paz al comentar *Las muertas*, surge en la obra de teatro hiperbólicamente gracias a que los personajes cantan.

Aunque la insuperable sombra de *El atentado* opaca casi toda su producción teatral, Ibargüengoitia destaca como un gran caricaturizador de las costumbres mexicanas. En su teatro resulta notable la alegoría crítica de la sociedad. Se diría que de toda su producción, es en el teatro donde mayormente surge la crítica al mundo antes que la defensa del sentido común. Es lo más “ideológico” de Ibargüengoitia, aunque sospecho que estaría profundamente molesto con tal afirmación. La otra gran rama de su quehacer teatral no es la fantástica, como lo quiere Juan Tovar, sino la parodia costumbrista.

El ciclo teatral de Ibargüengoitia es igual al ciclo narrativo. De hecho, su poética de la novela es la misma que su poética teatral. El tránsito de la crítica a las costumbres nacionales a la burla de la historia oficial es un paso tan natural como el abandono de los escenarios por el ejercicio narrativo. Digamos para concluir que lo primordial en su teatro es la posibilidad de divertir, objetivo que nunca se propuso en las novelas excepto *Dos crímenes* :

Y esto es lo que hacen [divertir], primordialmente, las obras dramáticas de Jorge Ibargüengoitia, realistas o fantásticas o todo lo contrario. Merecen una lectura detenida y la recompensan con generosidad. Tras ellas se perfila, no tanto el joven fervoroso y despistado que de repente acierta, como el escritor nato que por azares del destino ingresa a las letras por el camino del teatro y juega ese juego a fondo, con esa peculiar sinceridad, hecha de candor y de ironía, que sus adeptos no dejarán de reconocer.¹⁰

¹⁰ Juan Tovar, “Ibargüengoitia, los años dramáticos”, en *La Cultura en México, Siempre!*, 16 de octubre de 1991, p. IV.

Sin embargo no debe olvidarse de que aquí el verbo “divertir” no tiene sólo el sentido que corrientemente se le da. Las obras de Ibargüengoitia son, en efecto “divertidas” en cuanto que son amenas, provocan la risa, alegran por su malicia y su gana burlona. Pero lo son también por un elemento que va más allá y que es el que literalmente tiene la palabra “divertir”: hace que la atención del espectador bifurque sus miras, abra caminos, hace que el espectador imagine una realidad distinta a la que, comúnmente, se toma como la realidad única.

En tal sentido, y de manera no explícita, Ibargüengoitia en sus obras de teatro, y en su narrativa al hacer piezas “divertidas” provoca que el espectador, o el lector, se enfrente con la realidad desde perspectivas diferentes a las que suelen tenerse. Por ello mismo, si Ibargüengoitia no alcanzó nunca un gran éxito como autor teatral, habrá que pensar que el propio público, la crítica misma, la realidad reinante en suma, no supieron ver, también en un sentido literal, una mirada que pone en crisis los valores dominantes, los valores al uso, no necesariamente para rechazarlos, pero sin duda para verlos de otra manera. Habría que ver esos valores mucho menos firmes de lo que su apariencia indicaría.

4.2 El papel del maestro: Rodolfo Usigli

Los años posteriores a la Revolución Mexicana, ya con el partido de la revolución institucionalizada en el poder, fueron marcados por el nacionalismo. La literatura se enfrascó en la novela de la Revolución Mexicana (Martín Luis Guzmán, Mariano Azuela, Mauricio Magdaleno, Rafael F. Muñoz). La pintura en el muralismo y la escuela mexicana de pintura fue organizada por Siqueiros, Orozco, Rivera. Lo mismo sucedía con la música.

Este punto merece una consideración especial. La Revolución Mexicana significó sin ninguna duda una transformación auténtica de la vida del país. Esto parecería una redundancia, pero lo cierto es que no todas las llamadas “revoluciones” inciden tan grave considerablemente en la actividad de una nación.

México cambió en el orden político, en el social y en el económico. No podía suceder otra cosa en el plano cultural. Los intelectuales y creadores mexicanos de las primeras décadas del siglo XX enfrentan un pasado que es nuevo ante sus ojos. Tal “novedad del pasado” consiste siempre en una nueva forma de ver ese pretérito, una

forma distinta de comprenderlo, de valorarlo. Esto sucede en planos muy diversos. Los intelectuales mexicanos, después de la Revolución, enfrentaran, por ejemplo, un tema que durante un largo tiempo había quedado oculto, latente, en una especie de caja secreta de la historia: el de México indígena.

¿Qué es México y cuáles son sus raíces?: Éstas son las dos grandes preguntas del nacionalismo cultural. Existe un México que para muchos, quedó enterrado bajo el dominio español y que no pudo forjar su futuro a lo largo de todo el siglo XIX, debido a las constantes luchas internas y a las intervenciones extranjeras. Era necesario encontrar la raíz y el sentido de ese México, ya supuestamente liberado de gobiernos oligarcas, de grandes desigualdades, ya un país abierto a la democracia. México tendría que afanarse por ver su imagen en el espejo de la historia, con otros ojos y de acuerdo con nuevas y enormes posibilidades.

No está dentro de los alcances del presente trabajo analizar lo que ocurrió luego con el desarrollo de aquellas búsquedas. Lo cierto dentro del campo que nos interesa en esta tesis, es que el florecimiento cultural que se da en diversos campos tiene una notable excepción. Posiblemente por razones económicas como locales, sostenimiento de compañías, costo de producción y montaje en el teatro mexicano existía un hueco dentro de la ola nacionalista. El diplomático, novelista y dramaturgo Rodolfo Usigli (1905-1979) se propuso llenar ese hueco.

Autor de obras como *El niño y la niebla* (1936), *El gesticulador* (1937), *Medio tono* (1937), *Corona de sombra* (1943), *Jano es una muchacha* (1952), *Corona de fuego* (1960) y *Corona de luz* (1964), fue también catedrático de Letras dramáticas y autor de libros históricos y teóricos sobre teatro: *México en el teatro* (1932), *Itinerario del autor dramático* (1940) y *Anatomía del teatro* (1966). Para Luis de Tavira, Usigli pretendía llenar el vacío nacionalista del teatro mexicano mediante la creación de:

Un movimiento de nuevos dramaturgos que, aplicando la preceptiva del naturalismo y realismo moderno, respondiera a la interrogante crucial de la cultura mexicana postrevolucionaria; la pregunta por el mexicano. Esta preocupación suscitó dos tendencias dominantes en la nueva dramaturgia: el costumbrismo y el drama histórico. O'Neill y Shaw las influencias más notables.

La generación emanada de las enseñanzas de Usigli fue brillante y fecunda y superó con creces al maestro; en ella destacan Sergio Magaña, Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Héctor Mendoza y Jorge Ibargüengoitia (...) De todos ellos [Ibargüengoitia] es el que resulta más desconcertante y original en su visión de lo mexicano.¹¹

En nuestros días tal vez no resulta fácil comprender la importancia que tuvo en su momento la obra entera de Usigli, y de modo especial *El gesticulador*. Más allá de sus audacias formales (que no eran muchas, pero que correspondían por entero al momento), en aquella obra se encuentra su atractivo precisamente en su visión dramática de la historia, junto al registro del modo de ser del mexicano. Al respecto, es conveniente recordar que Samuel Ramos da a conocer sistemáticamente sus ideas tres años antes, en 1934.

En *El gesticulador* quedan claros los irrompibles vínculos del mexicano con la historia, salen a la luz vicios, inercias, reflejos de una manera de ser limitada y puesta sin falta en un plano de inferioridad. Las trampas y la violencia mexicanas son consecuencia de sus limitaciones, de insuficiencias que es necesario superar para cambiar la historia. En este punto, en las insuficiencias de los personajes, sus vicios y sus complejos, puestos delante del fracaso repetido en el paso de la historia, está la atención dramática de fondo.

Usigli se da cuenta, como su discípulo Ibargüengoitia, de que los “grandes” personajes de la historia son falsos en el plano literario. Por eso Usigli prefiere las situaciones y los ejemplos: la historia encarna en personajes verdaderos, pero verosímiles, comunes, auténticamente dramáticos, y no le atractivo nada para Ibargüengoitia, ya que él no cree en los grandes dramas tanto como en las grandes frases. La historia para él, siempre será una historia menor, para que tenga todo su sentido propio y verdadero.

Queda claro que si desde el título mismo *El gesticulador*, la gran obra de Usigli alude a la falsedad, a una especie de simulación y autoencubrimiento, en cambio en

¹¹ Luis de Tavira, “Ibargüengoitia, de la dramática a la épica”, *La Jornada semanal*, #116, 01 de septiembre de 1991, p.45.

sus obras de teatro Ibargüengoitia prefiere que la simulación y la trampa discurran naturalmente, sin grandes tensiones como ocurren todos los días.

Ibargüengoitia fue el discípulo preferido del profesor Usigli. La relación de Ibargüengoitia con Usigli duró diez años y a pesar de que se trataba del alumno a quien le fuera heredada la cátedra universitaria debido al trabajo diplomático del maestro, la relación se fue tensando cada vez más debido a las discrepancias del maestro con lo que consideraba vulgaridades de su alumno. En *Los pasos de Jorge*, Vicente Leñero recoge parte de la correspondencia entre Jorge Ibargüengoitia y el autor de *El gesticulador*.

Siempre llenas de consejos, las cartas de Usigli revelan a un maestro comprensivo, pero encerrado en su propia concepción del teatro, muy conservadora, aunque en su momento era algo revolucionaria. Las cartas de Ibargüengoitia al principio, revelan a un alumno atento, pero inconforme con los consejos de su maestro, hasta que en una de las últimas pueda apreciarse al autor de *Dos crímenes* cometiendo “parricidio”. La muerte total de la influencia de Usigli ocurre años después, cuando éste se refiere en excelentes términos a sus alumnos Raúl Moncada, Sánchez Mayáns y Luisa Josefina Hernández, sin mencionar a Ibargüengoitia. Ello bastó para que el autor de *Susana y los jóvenes* enfureciera y asestara un satírico mandoble a su maestro.

Una carta de Usigli fechada el 30 de diciembre de 1953 da cuenta de su opinión sobre dicha obra:

Me agrada, sin embargo, que no aborde usted temas literarios superiores a su experiencia humana, y tengo la impresión de que ha descubierto una veta y tocado una cuerda nueva en la historia de nuestra metafísica comedia (...) Su mayor deficiencia hasta ahora – aparte del elíptico descuido en el lenguaje, que no siempre da la nota viva – radica en que, por su facilidad para el diálogo superficial, logra usted que sus comedias, siendo cortas, parezcan largas (...)

No sé siquiera por qué, rompiendo con una ya vieja costumbre, le escribo esta carta – a máquina para que usted pueda leerla. Quizá para decirle: Busque usted bien sus límites, no intente obras superiores a su capacidad; pero tampoco se cree el sistema de persistir en comedias inferiores a su capacidad. El

límite de la capacidad es la experiencia humana, y los de ésta son la sensibilidad y el talento.¹²

Como puede apreciarse, la ironía, Ibargüengoitia tampoco estaba lejos de Usigli; sin embargo lo realmente importante es saber qué tan certeras son sus palabras en relación con las obras y los alcances de su alumno. El hecho es verdaderamente notable, ya que no es improbable que Ibargüengoitia, enojado o no haya olvidado las palabras del maestro.

Aquí “el no olvido” no significa guardar pasivamente un mensaje, sino tenerlo presente, tenerlo en cuenta. Ibargüengoitia cualquiera que haya sido el caso, atendió con puntualidad las indicaciones de Usigli: no intentaría ir más allá de su propia capacidad y tampoco recurriría a niveles inferiores a esa misma capacidad.

Hay además un concepto muy importante en las palabras que Usigli le dirige: el concepto de “experiencia humana”. No hay duda de que Ibargüengoitia trataría en todos los casos de no rebasar su propia “experiencia humana”. No es que él haya incurrido en tales o cuales conductas o actitudes, sino que las observó, las asumió y las registró. Si el mundo literario que crea en sus obras tiene una perceptible carga autobiográfica, a la vez los vicios, las sensibilidades y las actitudes de sus personajes no necesariamente le corresponden, sino que corresponden precisamente a aquella “experiencia humana”.

Con aquella desavenencia con su maestro, empieza la enorme cadena de infortunios para el autor Ibargüengoitia. Luego del rotundo fracaso del estreno de *Susana y los jóvenes*, el alumno recurre al consejo del maestro quien no contesta. Sin ninguna clase de atención ni éxito se estrenan *Clotilde en su casa* y *La lucha con el ángel*. Ibargüengoitia prosigue con *Llegó Margó* y con las *Tres piezas en un acto*, mismas que envía a Usigli. Al fin, el autor logra lo que él mismo considera su mejor trabajo teatral, *Ante varias esfinges*, misma que manda enseguida a su maestro. El silencio persiste. Un año después de ser enviada dicha obra, en 1957 Usigli contesta no sin un largo prolegómeno en donde explica su situación en Beirut, donde trabajaba como embajador. Después de una pausa consignada en la propia carta, Usigli entra en

¹² Citado por Vicente Leñero, “*Los pasos de Jorge*”, Joaquín Mortiz, México, 1989, pp. 20 y 21.

materia. No le acaba de gustar el universo teatral de su alumno. Lo considera vulgar y superficial, sin oficio:

Ante todo, el lenguaje: cada vez más descuidado y escueto, hasta ser casi esquemático; poco justo en los símiles y en las formas coloquiales o figuradas; y de mal gusto en general. Yo fui el primero que rompió el tabú de las malas palabras, pero no me permitiría jamás privar al público de la satisfacción de calificar al hermanito adúltero: es un h-ch, en efecto, pero decírselo a sí mismo me parece un robo, aparte de la completa *inutilidad* escénica de la frase. Y no sólo describe usted en el más desdeñoso descuido, sino que ahora incurre en cantidad de anglicismos de composición al grado de que en momentos parece que está uno leyendo una muy mala traducción de Tennessee Williams . (...) En cuanto al tema, me parece simplemente desagradable. Le recomiendo que no se asolane, que tenga paciencia y que madure bien sus ideas antes de sentarse a escribirlas y, en fin, que cuide su lenguaje no sólo en lo que hace a la exactitud, corrección y limpieza que deben subyacer en las fórmulas *aparentemente* coloquiales, sino en lo que se refiere a diferenciar a sus personajes, pues cada vez hablan más parecido todos.¹³

La respuesta de Usigli muestra a un dramaturgo muy afincado en sus propias ideas. Su observación sobre las mal llamadas “malas palabras” se antoja por demás arcaica, aún para los pudibundos y mexicanos de los años 50 del siglo XX. La concepción del teatro de Usigli todavía prefería el artificio de lo correcto, aún en las formas coloquiales. Para Ibargüengoitia, la veta humorística seguía siendo lo que guiaba sus pasos. Usigli ya no sonrío ante el tema juvenil de *Susana y los jóvenes*, inédito en México hasta el arribo de nuestro autor a la historia literaria (una sensibilidad afincada en las tribulaciones de la adolescencia que en los años sesenta explotarían muy bien José Agustín y Gustavo Sainz). Usigli se molesta, sin escandalizarse, ante la vulgaridad del tema de *Ante varias esfinges*: el adulterio. Con respeto a la respuesta obtenida de Rodolfo Usigli, comenta Alejandro Ortiz Bullé:

¹³ *Ibid.*, p. 57.

El mismo Rodolfo Usigli, después de leer la obra, que su discípulo le había enviado por correo a Líbano con el fin de recibir la aprobación del maestro, le envió una carta de respuesta en donde le hace ver que *Ante varias esfinges* no resultó de su agrado, entre otras razones y cosas, porque el manejo del lenguaje y su tono en el diálogo (...).

Es una lástima que Usigli no le haya expuesto al que presuntamente era su dilecto alumno, los argumentos con que sostiene sus observaciones, pero es claro que le cayeron como balde de agua fría al joven dramaturgo, que si ya comenzaba a tener asco del ambiente teatral, con esos comentarios del mentor, sus rencores se incrementaron.¹⁴

Ibargüengoitia tardó seis meses en responder a su maestro. Ya no se trasluce en esta respuesta ningún tipo de respeto al padre original. El autor de *Ante varias esfinges* por fin ha encontrado su voz y su estilo. Ha decidido guardar en un cajón los consejos del maestro y seguir escribiendo teatro. Ya se anuncia la ambiciosa tarea de *El atentado*, la cual es presentada por su autor ante el asesinado maestro como una obra ortodoxa:

Estoy planeando una obra muy seria que trata de la muerte de Obregón, que me entusiasma mucho y salen patitas y manitas cada vez que pienso en el asunto. Sería un honor terminar de un mal modo por una obra que uno escriba.

Juntando mucho material que tengo, descubrí una comedia muy ortodoxa que será lo próximo que escriba “Por vous faire plaisir” y se la dedicaré a usted. Si no le gusta más que la “Susana” es que tiene ideas fijas (...)

Cuídese de las balas, regrese, y saludeme a su numerosa familia muy cariñosamente.¹⁵

Al superar el influjo del maestro, Ibargüengoitia descubre un estilo propio que lo conducirá a la indagación histórica mediante la parodia en los vastos terrenos de la

¹⁴ Alejandro Ortiz Bullé Goyri, “La política teatral del joven dramaturgo Jorge Ibargüengoitia”, *Signos Literarios y Lingüísticos* 11 (ene -jun 2004) 43-53, UAM– Azcapotzalco, p.48.

¹⁵ Vicente Leñero, *Ibid.*, p.62.

novela. Ésa fue la última ocasión que el autor se comunicó con Usigli, quien tampoco volvió a escribirle. Años después, como lo mencioné en la página anterior, Usigli es entrevistado acerca del teatro mexicano. Sólo menciona a Luisa Josefina Hernández, Raúl Moncada, Emilio Carballido y Fernando Sánchez Mayans. Ibargüengoitia publica un artículo titulado “Sublime alarido del ex alumno herido”, publicado el 17 de septiembre de 1961 en el *México en la Cultura*, el suplemento de *Novedades*. La queja del autor no puede ser más directa. Antes de insertar una breve pieza dramática en el mencionado artículo, donde satiriza el prejuicio de Usigli, Ibargüengoitia explica su indignación:

¿Por qué no me menciona a mí? Yo también quiero estar en la constelación. Quiero ser santo y estar en el calendario. No es posible que se le haya olvidado que existo, porque el otro día estuvimos tomando copas en el Bamer. Es verdad que no estoy tan seriamente entregado como Luisa Josefina, ni tengo tantas posibilidades como Sánchez Mayáns, pero si habla de Moncada porque está trabajando en un Cuauhtémoc, yo tengo derecho a que hable de mí porque estoy trabajando en una obra que voy a tener el gusto de insertar a continuación para que conste que se me ha hecho una injusticia.¹⁶

Con motivo de la muerte de Rodolfo Usigli en 1979, Ibargüengoitia escribe una semblanza del maestro sin posibilidad para el arrepentimiento. Cuenta que lo ha visto por última vez en 1974, en Buenos Aires. Apenas se dirigieron la palabra en esa ocasión. Es necesario preguntarse sin falta, en este dilatado intercambio de pareceres de contrapropuestas, por qué Ibargüengoitia estaba tan interesado en las palabras de Usigli. Es lógico que Usigli observe y califique el curso que sigue su discípulo, pero no es tan claro por qué éste rechaza las observaciones al tiempo en que parece quedar obsesionado en ellas.

Ibargüengoitia ha ido unos pasos más allá que Usigli, si pensamos en el ritmo de los tiempos: es más provocador, más audaz, más libre. Pero hay algo que no es y

¹⁶ Jorge Ibargüengoitia, “Sublime alarido del exalumno herido”, *México en la Cultura*, *Novedades*, 17 de septiembre de 1961, p.7 .

que él mismo sabe que no es un hombre de teatro de la estirpe del maestro; no conoce tanto ni es tan avezado y diestro en cuestiones formales, de técnica. Usigli puede parecerle un conservador en lo relativo a ciertos usos (de las palabras groseras, del tema desagradable y de las imprecaciones inclusive) pero Ibargüengoitia no puede olvidar que Usigli conoce todo el teatro, al revés y al derecho y que es capaz de mostrarlo en piezas de perfecta factura.

El comienzo de la nota necrológica que escribió Ibargüengoitia no puede ser más frío y certero:

Rodolfo Usigli fue mi maestro, a él debo en parte ser escritor y por su culpa, en parte, fui escritor de teatro diez años. Digo que fue mi maestro en el sentido más llano de la palabra: él se sentaba en una silla y daba clase y yo me sentaba en otra y lo oía, haciendo de vez en cuando algún apunte en mi libreta – cosas como “Farquhar no respeta las unidades”, etc. – Esto ocurrió durante dos horas de dos tardes de cada semana de los tres años que seguí su curso en Filosofía y Letras. Sin la clase de Usigli mis estudios en esa institución hubieran sido completamente banales y probablemente no me hubiera tomado el trabajo de terminarlos.¹⁷

Pero hay más que banalidad. Usigli le da a Ibargüengoitia los elementos literarios no solamente útiles para la creación de las obras teatrales, sino para todos los géneros. Por ejemplo Usigli en *El gesticulador* no olvida una condición esencial de la obra que después Ibargüengoitia desplegará con maestría: no dice tanto el qué de las cosas, sino el cómo.

Toda la dramática puesta en escena acerca de las condiciones esenciales del ser del mexicano discurre mostrando tales condiciones, no definiéndolas. Usigli está absolutamente lejos del discurso.

Esto Ibargüengoitia lo supo apreciar indudablemente. Quiso aplicarlo en el teatro y en la prosa narrativa. En sus obras teatrales encontró una gran diferencia de planteamiento con respecto a lo que hizo Usigli: sus temas eran distintos.

¹⁷ Jorge Ibargüengoitia, “Recuerdo de Rodolfo Usigli”, *Autopsias rápidas*, Editorial Vuelta, Mexico, 1990, pp. 67 y 68.

Mientras para el maestro contaban los grandes asuntos, para Ibargüengoitia la propia idea de “grandeza” estaba naturalmente rechazada. Lo que para Usigli es el modo de ser del mexicano, para Ibargüengoitia es el modo de ser de fulano de tal primo de zutano.

En ambos casos se trata de abstracciones (estamos en mundos imaginarios, no hay que olvidarlo), de criaturas inventadas, pero en el caso de Usigli, además de existencias mismas, lo que entra en juego son conceptos. No los define, pero sí hace que encarnen en los personajes y sus situaciones. En el caso de Ibargüengoitia no hay concepto, aun cuando la historia aparezca como referencia. Hay sólo la recreación de vidas, situaciones, hechos concretos que nacen y terminan en sí mismos, sin más trascendencia que la que pueda tener o no, la vida misma de cualquier persona. Ambos autores muestran los vicios. Pero Ibargüengoitia lo hace sin rencor y sin odio.

4.3 Invención de un escenario: reconstrucción de la provincia

A diferencia de como aparecen en sus novelas, los escenarios teatrales del autor no suelen situarse en algún lugar del estado imaginario de El plan de abajo. Las acciones transcurren en un apartamento o una casa, casi siempre en la ciudad de México, o en “una ciudad del centro de la República”. Incluso una de las *Tres piezas en un acto*, “El tesoro perdido”, transcurre en “un burdel de Pekín y un río en el Sur”. La época puede ser indefinida, la actual (el siglo XX), el remoto septiembre de 1810 o bien el aún más remoto siglo XVIII.

La necesidad de un universo propio es una de las influencias más asimiladas de Ibargüengoitia. Como cualquiera de sus contemporáneos, fue un lector ferviente de William Faulkner. Y Jorge Ibargüengoitia también tuvo que inventar una región novelística, semejante al imaginario municipio Yoknapatawpha, de Faulkner. El plan de abajo, cuya capital es Cuévano, cumple la misma función, como otros escritores que el Macondo del colombiano Gabriel García Márquez, la Comala del mexicano Juan Rulfo, la Santa María del uruguayo Juan Carlos Onetti. Mientras que las novelas de Ibargüengoitia reflejan la bastedad de un país o provincia, en sus obras de teatro se limitó al espacio minúsculo de un departamento o a la vulgar suntuosidad de las casas de la clase media mexicana. La novela necesita un universo, lo suficientemente grande como para albergar ancestros.

El teatro quiere mostrar el interior de la condición humana en un escenario, para lo cual necesita del espacio que da la cotidianidad: un departamento, una casa, un bar, un restaurante, la banca de un parque, una oficina del Estado, el cuarto de un hotel, el jardín de una casa, la plaza de una gran ciudad.

En la novela imaginamos todos estos lugares, pero también podemos abarcar su contexto: la ciudad entera en la que se encuentra el restaurante, la banca del parque o la oficina del Estado.

Atendiendo a las obras cuyo tema no es histórico, como *Susana y los jóvenes*, *Clotilde en su casa*, *La lucha con el ángel*, *Ante varias esfinges*, *Llegó Margó*, *El viaje superficial* o *Pájaro en mano*, existe la intención de mostrar a los personajes según su clase social, como mandan los cánones del realismo usigliano. Ibarguengoitia se preocupaba por el espectador, por lo que el escenario tenía que coincidir con el momento cultural de la época. Sobre las coincidencias entre referentes culturales en el Teatro de la Revolución Mexicana, se ha dicho que:

Si algún mérito puede abonarse a un género, en la perspectiva histórica es el haber estereotipado ciertos personajes que han llegado a ser clásicos dentro de la imaginería popular mexicana: la borrachita de barrio, el policía tonto y abusivo, el “pelado” cínico e ingenioso, el diputado verborreico y el huero de ideas, el indio ladino, el payo ingenuo recién llegado a la capital, el militar violento y de pocos alcances mentales, la “gata” rezongona y enamorada.¹⁸

El escenario ibargüengoitiano, en las obras donde no hay una imitación histórica, se ajusta a la mimesis de la clase media mexicana. El autor buscaba el efecto del extrañamiento y se refería a un público ideal. Un público inteligente que viera el reflejo grotesco de la clase media a la que pertenecía.

Como ya se ha dicho, el autor, en su quehacer teatral, buscaba divertir, pero su concepto de la diversión, del sentido del humor, perseguía el develamiento del sentido común. Sus héroes, suelen descubrir una inteligencia natural ante el público,

¹⁸ Wilberto Cantón, Introducción al *Teatro de la Revolución mexicana*, Aguilar, México, 1982, p.19.

inteligencia que sirve para distinguirlos de los otros personajes que los rodean, caracterizados generalmente por su poca o nula inteligencia, como el gigante de la pieza en un acto *El loco amor, viene*.

Podría decirse que al teatro de Ibargüengoitia le sucedió lo mismo que a cierto tipo de teatro subversivo que se escenificaba poco después de la Revolución Mexicana. Lo subversivo en nuestro autor está en el hecho de la burla que ejercía, tanto en el campo de la crítica como en el de la dramaturgia, vocación plenamente asumida en la narrativa. El público, el cual abarca también a directores, actores y productores con los que trató Ibargüengoitia, seguramente se sentía ofendido. Hay pues una ruptura entre el público al que van dirigidas las obras y las ideas del autor que pretende plasmar en ellas.

Ningún ensayo, por completo que sea, ni siquiera el último que debe realizarse con todos los elementos exteriores (escenografía, utilería, luces, vestuario), alcanza a ser un hecho teatral, porque le falta un elemento indispensable: el público que da credulidad o la niega a lo que acontece en escena; el público que, con su presencia, logra integrar todos los elementos antes aislados y provisionales (desde el texto, susceptible de modificaciones, hasta la tramoya, igualmente transformable) en un todo único y definitivo.¹⁹

Ibargüengoitia entonces partía de una concepción muy clara del público al que iban dirigidas sus obras teatrales. Si la defensa del sentido común es una de sus principales ambiciones, el público que necesitaba era inteligente, pues satirizaba ciertos usos y costumbres propios de la clase media. El destinatario ideal de las obras de Ibargüengoitia es alguien capaz de apreciar la verdad que encierra un chiste (en el teatro nuestro autor sí se propuso divertir, a diferencia de las novelas). El destinatario potencial eran los propios personajes satirizados de Ibargüengoitia, la gran familia mexicana que se incomodaba al verse reflejada a modo de caricatura en el escenario. Eso tal vez explique el poco éxito que tuvieron sus puestas en escena y tal vez ya no quiera incomodarse al ir a ver la obra.

¹⁹ *Ibid.*, p.23.

El mejor modelo sigue siendo su primera obra, *Susana y los jóvenes*. La heroína en cuestión aparece con todo el candor de su juventud: su rebeldía nace de no querer ser como su mamá. Su preocupación por ser distinta es tal que el personaje termina por convertirse en alguien tan ridículo como la mamá preocupada por el qué dirán las visitas. Ibargüengoitia retrata en *Susana* los afanes pseudointelectuales y la aparente malicia que en realidad esconde una forma muy cursi de ver la vida. Ella es prototipo de la muchacha de clase media, educada y con cierta libertad de los padres y a Ibargüengoitia le gustan los contrastes entre actitudes. Para ello necesita un espacio tan cerrado como los prejuicios que critica, en este caso, la sala de una casa:

Desde un punto de vista, *Susana y los jóvenes* (1954) se presta a una lectura estrictamente contenidista. En este sentido el drama no pasaría de ser un cuadro de costumbres bastante humorístico (el humor es uno de los caracteres principales que sustentan la textura de las obras de Ibargüengoitia) en cuanto a la vida de cierta clase social en México, una clase que sintetiza una serie de preocupaciones frente a valores culturales y formas de vida. En ese sentido la obra no tendría mucho más interés que un programa de televisión, no llegaría a ser nada más que una diversión y cualquier importancia que pudiera representar la obra estaría en la frialdad con la cual el autor recrea un espectro de personajes, un tipo de hablar y la sugerencia de algunas de las tensiones o preocupaciones de la familia de clase media en México.²⁰

Se diría que el autor buscaba una especie de diversión comprometida. Ibargüengoitia, al igual que en las novelas, esconde grandes verdades mediante lo natural y sencillo. Según David William Foster, su teatro es de lo más comprometido ideológicamente.

El principal problema para establecer una poética teatral del autor es que su concepción misma del teatro rompe con la tipificación genérica. No hay en su producción teatral intenciones didácticas ni moralejas. Sin embargo, subyace una implacable crítica a la sociedad del momento y a sus instituciones gestadas desde el

²⁰ David William Foster, "Intersecciones entre la cultura popular y el teatro, La simplicidad productiva: "Susana y los jóvenes", en *Estudios sobre teatro mexicano contemporáneo*, N. Y., Peter Lang, 1984, p.84.

pasado histórico. No hay tampoco una *catarsis* en el sentido canónico del término: la *catarsis* es “el momento en que el espectador siente simultáneamente terror y compasión.”²¹ Aunque la *catarsis* es una condición del drama, Ibargüengoitia trastoca su mecanismo: su espectador ideal se reirá ante lo ridículo de la naturaleza humana.

La mayoría de su producción teatral, afincada en la intención de divertir, ostentó el subtítulo de “comedia”: *Susana y los jóvenes*, *Clotilde en su casa*, *Llegó Margó*, *El viaje superficial*, *Pájaro en mano* y *Los buenos manejos*. Algunas ostentan el subtítulo de “pieza”: como las piezas breves en un acto *El loco amor, viene*, *El tesoro perdido* y *Dos crímenes*. Pieza es también la obra por encargo *La conspiración vendida*. Su producción infantil se subtitula como sigue: *Rigoberto entre las ranas* (farsa en un acto), *Farsa del valiente Nicolás* (teatro popular) y *La fuga de Nicanor* (farsa para niños).²² Su última obra mejor lograda *El atentado*, ostenta el subtítulo de “obra”, pero toma elementos tanto de la comedia como de la farsa y acaso aun del drama.

Para Claudia Cecilia Alatorre, la comedia “hace la apología de los valores que garantizan el bienestar social, o cuando menos, lo que la burguesía entiende como tal cosa.”²³ El personaje cómico, canónicamente, evidencia su mal proceder mediante la ridiculización. No hay *catarsis* en la comedia, pues “la energía se libera en la risa y porque el asunto no da para tanto, cuando mucho el ridículo da pena ajena y éste es un sentimiento que no puede producir *catarsis*.”²⁴

Si algo defendió Ibargüengoitia en estas comedias no fueron “los valores que garantizan el bienestar social”, sino todo lo contrario. El autor ridiculizaba los valores institucionales del momento, precisamente algo como la seguridad social y defendía en realidad el sentido común adormecido por los esquemas familiares y sociales.

Ibargüengoitia partía de una concepción más libre de la comedia. Se diría que toda su obra teatral cabe bajo el rubro de “farsa cómica”. Escogió un punto medio entre su objeto criticado y el público ideal en el que pensaba. Lo que evidenciaba en las comedias era el sentido común obnubilado por los prejuicios ancestrales de la

²¹ Claudia Cecilia Alatorre, *Análisis del drama*, Grupo Editorial Gaceta, México, 1994, p.45.

²² Jorge Ibargüengoitia, *Piezas y Cuentos para Niños*, Joaquín Mortiz, México, 1989.

²³ Claudia Cecilia Alatorre, *op. cit.*, p. 67.

²⁴ *Ibid.*, 67 y 68.

tradición. Por ello tomó elementos del drama, como el hecho de que sus personajes se sobreponen con todas sus fuerzas, a las dificultades que ellos mismos se han creado. Pero su victoria ante los embates de la suerte es muy relativa. Podemos recordar la escena final de *La lucha con el ángel*: Carmen se sacrifica por Alberto. Ella decide quedarse al lado de su marido en lugar de escapar con Pepe. Las situaciones que los precedían fueron “chistosas”: el tipo de situaciones en las que se ven quienes emprenden el juego del adulterio. Todo triángulo amoroso encierra una trivialización del sexo, parecería decir Ibargüengoitia.

En esta obra, el autor se burla de quienes cometen el adulterio y de las víctimas de la infidelidad. Esta obra parece copiar los mecanismos del realismo, que no son otros que los principios del teatro usigliano: mostrar todos los matices de la condición humana. Alberto quiere a Carmen, por ello se ha casado con ella, pero es un tipo poco audaz y aburrido, permanentemente atribulado por prejuicios familiares contra Carmen. Por otro lado, Carmen está enamorada de Pepe, pero decide no seguirlo por la poca “seguridad” que le puede ofrecer. Señalada por su familia por contraer matrimonio sin avisar, Carmen también se hace notar por su rebeldía, pero su vocación subversiva se suspende al término de la obra. Entonces aparece como una mujer sumisa y temerosa que se sacrifica por su marido.

La anécdota de *Llegó Margó* es, esencialmente, poco divertida. Una mujer decide regresar con sus hermanas después de años de no verlas. Su familia la había olvidado porque Margó se marchó con un hombre sin casarse, a quien además mantenía. Después de un tiempo, Margó se ha desengañado y por eso busca a su familia. La familia se comporta ingratamente, no quieren tenerla en casa porque se avergüenzan de ella (la consideran de menor *status*) pero no se pueden atrever a despedirla, porque saben que si lo hacen, no sería bien visto ni sería un proceder correcto. Ibargüengoitia da el tono de comedia a una anécdota nada divertida. Su técnica es evidenciar por medio de el diálogo lo hipócrita que son las hermanas de Margó. Ridiculizando los usos y costumbres de la sociedad, Ibargüengoitia trivializa la gravedad de su tema.

La farsa humorística es entonces el mejor género que podemos adjudicarle al quehacer teatral de nuestro autor. Para Claudia Cecilia Alatorre, la farsa no es un género propiamente dicho, sino un “proceso de simbolización”:

Tanto el carácter como la anécdota y el lenguaje fársicos, van a aglutinar una gran cantidad de datos que serán captados, en una primera etapa, por el subconsciente para después ser traducidos y desglosados por la conciencia hasta que queda conformada una visión de conjunto que le “denuncia” la realidad. Si el realismo establece una relación de carácter general con la realidad; y el *no* realismo sólo la alude, la farsa por su lado desenmascara a la realidad, la desnuda.

El proceso de simbolización o acción fársica, supone una tarea de sustitución de la realidad; esta sustitución se hace a través de los elementos estructurales del drama, aunque no necesariamente los tres deberán presentar sustitución de la realidad, basta con que cualquiera de ellos reciba el proceso de simbolización, para que podamos hablar de una farsa.²⁵

¿Qué sucede con la realidad en las obras teatrales de Ibargüengoitia? A todas luces es sustituida, en tanto que es representada y es filtrada por el autor tanto en la trama, el curso argumental como en la mente de los espectadores. Esta labor de filtración – un termino que me parece adecuado para definir un proceso indudable y de difícil percepción – ocurre de un modo semejante a como ocurren los hechos de la realidad misma de todos los días.

¿Puede decir alguien que es plenamente consciente de lo que sucede a su alrededor, y que lo afecta, en toda circunstancia? La pregunta es pertinente porque en el teatro Ibargüengoitia se hace dueño ya de un recurso que después iría a emplear del modo más eficaz en su narrativa: el sujeto actuante, es decir: el personaje, desenvuelve su conducta muchas veces de acuerdo con supuestos controles, que en realidad son falsos o no del todo eficaces. Es muy posible de esta manera imaginar al escritor Ibargüengoitia sonriendo al imaginar y recrear historias en las que los personajes están dispuestos, sin remedio, no sólo al juicio de los demás, sino al choque con los proyectos de los demás. Por eso la vida misma va tramándose, va haciéndose poco a poco. Nadie actúa en forma solitaria y la realidad se infiltra en regiones nuevas gracias a las acciones de los personajes.

²⁵ *Ibid.*, pp. 111 y 112.

El dramaturgo ha de saber cómo se entrecruzan aquellas acciones y cómo se pueden percibir de una manera fiel por parte del espectador. Para que funcionen plenamente, las obras teatrales de Jorge Ibarzüengoitia, han de contar con el reconocimiento del público. Esto, que parece obvio en todos los casos y no sólo en el del teatro del escritor, sino en el de la narrativa, adquiere aquí un sentido especial: el público se reconoce o reconoce su entorno gracias a claras propuestas meramente teatrales, es decir: formales.

Ibarzüengoitia no aspira a reemplazar la realidad en la que vive. Requiere por eso, como se apuntó líneas atrás, de espectadores inteligentes que la comprendan. Hace explícito el hecho de que lo que está frente al espectador es meramente una representación teatral y artificial. Pone claras las reglas del juego. Tal vez aquí esté una de las grandes diferencias de fondo en una concepción del teatro, respecto a la de su maestro Usigli.

El apego, el respeto estricto de las normas de la representación, aun cuando se den en un contexto de vanguardia, de completa novedad, implica en un grado importante, una impostura. Usigli no está dispuesto a poner en claro ese carácter natural del juego dramático. Ibarzüengoitia sí lo está.

Hay en su obra una clara intención de romper con la distancia entre el autor y los personajes, de disolver la impostura o de hacerla francamente abierta. Lo que ha aprendido es que todo lo que procede de la distancia son aquellos “billetes” falsos que representarían a los héroes.

Los héroes no son sólo los de la historia oficial, sino también, sobre todo los de las historias de todos los días. El teatro, para Ibarzüengoitia, ha de acudir a la realidad, y cuando no puede hacerlo por una vía directa, ha de tomar una alterna: el teatro entonces ha de mostrarse como hecho en sí mismo, como la realidad a la que se enfrenta el autor.

Por eso la historia oficial no puede matar las intenciones del autor: Ibarzüengoitia se las ingenia para decirle al espectador que aquello que tendría que decir no puede ser dicho, porque es falso. Entonces, la acción teatral cambia su núcleo. El general revolucionario, por ejemplo, deja de ser el general revolucionario para convertirse en un motivo teatral, dicho sin velos, abiertamente. Es su propia caricatura que dice que es nada más una caricatura.

El proceso de simbolización se da de igual forma en todas las obras de nuestro autor. En *Clotilde en su casa*, el tema nuevamente es el adulterio. El lente bajo el cual nos presenta Ibargüengoitia los enredos surgidos del engaño es implacable.

Vemos el adulterio de Clotilde, pero también vemos cómo se desmorona por la culpa ya que ella es más inteligente que su marido, Roberto. Comprendemos el adulterio porque Roberto es presentado no sólo como alguien cuyo “mal gusto natural, excitado por un prurito de singularizarse, lo hace vestirse increíblemente mal”²⁶, sino también muy tonto y egoísta. A Antonio quien es el mejor amigo de Roberto, lo vemos como un farsante, a quien se le da la mentira fácilmente; y sin embargo nos presenta un lado “noble” porque confiesa su adulterio al amigo; el trastocamiento de dicha nobleza se da al final, cuando vemos que reincide en su engaño. Se diría que el autor, al exagerar las tareas de cada uno de los miembros del triángulo amoroso, afirma la imposibilidad del amor.

La visión de conjunto que denuncia *El tesoro perdido* (1957) en un solo acto, una de las piezas más humorísticas, publicada en 1960 y que nunca estrenó, es una vez más, la estulticia masculina y al mismo tiempo, para descargo de las feministas, una apología de la defensa de la mujer. La prostituta, que es rescatada del burdel, es traicionada por su salvador, quien la vende a un cacique. Al final, ella revela que tiene en su poder un tesoro de las perlas que vale más de dos mil onzas, que hubiera hecho más rico al estudiante que la salvó. La anécdota es trágica, pero dada la lejanía del escenario (Pekín) la obra adquiere un tono cómico, y dado el torpe proceder de los personajes, dan la impresión de ser títeres.

4.4 Los motivos de Jorge Ibargüengoitia (II): despedida de los escenarios teatrales

Jorge Ibargüengoitia buscaba divertir a los espectadores con sus obras teatrales. Es decir, se preocupaba por los destinatarios de su discurso. Esta preocupación no lo abandonó ni cuando se concentró exclusivamente en la novela. Sin embargo, uno de los factores más importantes que lo empujó a abandonar el teatro fue la libertad que brinda la soledad del narrador.

²⁶ Jorge Ibargüengoitia, *Teatro I*, 3ra. reimpresión, Joaquín Mortiz, México, 1998, p.127.

Uno de sus mejores argumentos a favor de su deserción dramática se encuentra en la conferencia que impartió dentro del ciclo “Los narradores ante el público” el 12 de agosto de 1966 en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México:

El señor que está sentado en un sillón leyendo una novela es un personaje muy diferente al señor que está en un teatro viendo una representación. El primero está propenso a abandonar la lectura en cualquier momento y por razones tales como: que se aburra del libro, que se quede dormido, que oiga un ruido sospechoso en la azotea, que llegue un visitante inoportuno, que le dé hambre y tenga que ir a la cocina a preparar algo de comer, etcétera. Es decir, el escritor no sabe en qué condiciones va a ser leído su libro. El lector está en libertad de leerlo de principio a fin o suspendiendo la lectura doscientas veces en los momentos más inapropiados. El señor que está en el teatro, en cambio, es un personaje que quiere llegar al final del acto, para salir a fumar un cigarrillo, y de la obra, para ir a su casa a cenar, a beber o a hacer el amor. La diferencia de las circunstancias en que se encuentran el lector y el espectador, es la causa de que existan novelas de ochocientas páginas y de que ningún autor sensato escriba una obra teatral que dure más de dos horas y media (...)

El novelista nunca ve el monstruo que su obra está formando en el cerebro del lector, mientras que el dramaturgo tiene que ver, a su pesar, el monstruo que su obra ha formado en el cerebro del director escénico.²⁷

¿Qué es lo que sucede aquí?. ¿Qué es lo que sucede en el mundo del teatro? Ibargüengoitia sabe distinguir los dos campos que le interesan, y aunque parece hablar en broma, lo cierto es que sus palabras son muy serias, o encubren algo que le importa al autor centralmente.

En el teatro la distancia que debe existir entre el autor y el público desaparece o por lo menos aparece de un modo especial. El autor teatral da la impresión de estar diciendo una y otra vez algo así como: Vean. He inventado esto; he anotado en el texto

²⁷ *Jorge Ibargüengoitia por Jorge Ibargüengoitia*, (selección y nota de Francisco Blanco Figueroa). *Material de Lectura # 42*, colección El Cuento Contemporáneo, UNAM, Coordinación, México, 1986, pp. 8 y 9.

de la obra, que el actor que representa al personaje Fulano debe sonreír, poner cara mustia, hacer ver que oye lo que aparentemente no le interesa, etcétera.

El autor teatral se acerca a la imaginación de cada espectador por un camino que es a la vez directo e indirecto. Es directo por lo que hemos señalado líneas arriba: los personajes tienen una consistencia concreta, pueden ser vistos, deseados, pueden provocar simpatía o antipatía por tener ciertos rasgos físicos y lo mismo ocurre con la escenografía y la iluminación.

Lo que en una narración es una mesa gris y pobre que entristece más aún a quien come en ella, en el teatro es esta mesa gris y pobre, concreta y la tristeza de alguien que está sentado delante de ella se manifiesta en una cabeza semiagachada, en ojos en lagrimas, en voz entrecortada o apenas audible.

Ibargüengoitia sabe bien que el autor teatral no actúa solo y siempre está en compañía. No sólo cuenta con la colaboración de los espectadores, sino también con la colaboración muy concreta e indispensable, de los actores, los escenógrafos, tramoyistas, iluminadores, etcétera.

Se puede decir que en el caso del teatro, hay claramente dos niveles. Uno es el de la representación que es el que incluye la colaboración aludida en las líneas anteriores. El otro nivel es el del texto mismo. Se puede decir, en consecuencia, que lo que realmente le importaba a Ibargüengoitia es el del texto mismo. Sin embargo, no es difícil darse cuenta de que ese propio texto no depende en poco del otro nivel, es decir: de la colaboración, la intervención de otros, de trabajos accesorios. Si la libertad de un escritor no desaparece nunca, es decir: en ninguno de los géneros que cultive, es claro que hay géneros donde tal libertad es más fácilmente desarrollable.

Ya en alguno de sus artículos autobiográficos ²⁸, el autor declaraba que sus crónicas sobre teatro fueron más leídas y apreciadas que sus propias obras y mucha gente prefería leer al crítico Ibargüengoitia antes de acudir al teatro. También satirizó el futuro del dramaturgo que nunca llegó a ser ²⁹, es decir, un dramaturgo famoso y con éxito. Dicho personaje llegaría a una edad avanzada, desilusionado, sin talento

²⁸ Jorge Ibargüengoitia, "El juego de Juan Pirulero", en *Autopsias rápidas*, Editorial Vuelta, México, 1990, pp. 13-19.

²⁹ Jorge Ibargüengoitia, "Good bye to all that", *Ibid.*, pp. 61-66.

ya, y atribulado por haber sido siempre un títere de los intereses de empresarios y productores y los caprichos de directores y actores.

Uno de los golpes definitivos fue la “crítica de la crítica” que le asestó Carlos Monsiváis en junio de 1964. Aunque el propio autor declara que el golpe de Monsiváis no lo empujó definitivamente a la deserción de la crítica, sí acepta que fue la gota que colmó el vaso.

Antes de concluir este capítulo conviene establecer por qué en la crítica Ibargüengoitia se puede sentir a sus anchas. La respuesta no es difícil de explicar: en la crítica teatral, Ibargüengoitia no pone en juego sólo sus vastos conocimientos de la materia de su interés, sino que también puede desplegar lo mejor de su ingenio, del poder de su mirada capaz de atrapar lo más oculto y más importante de las intenciones de los otros.

No olvidemos, en este caso que Ibargüengoitia ha concebido la narración como esa fuente de revelación de intenciones ocultas de los personajes. Pues bien, al ejercer la crítica, tales intenciones están en las obras sometidas a crítica, y tales personajes son nada menos que los autores de aquellas obras.

A Ibargüengoitia lo sedujo entrar en este juego de espejos: por un lado, él mismo era un personaje de la obra colectiva que podría llamarse, en aquel momento el “nuevo teatro mexicano”; por otro lado sus dotes verbales (mal entendidas por Usigli, por lo demás) le permiten ir escribiendo una nueva obra, inesperada y de factura especial, acerca de aquella primera obra colectiva. Desde luego, los resultados de esto tenían que ser efectivos y no siempre positivos para Ibargüengoitia. Entró en un escenario a ganarse la enemistad de varios de sus colegas, que no aguantaron ser también sus caricaturas.

Para resumir, habría que decir que los motivos externos que hicieron que Ibargüengoitia se despidiera definitivamente de los escenarios teatrales fueron: el poco éxito de sus puestas en escena, los enemigos que se crearon por la crítica devastadora que ejerció, el estar siempre sujeto a detalles de producción que entorpecían y traicionaban la voluntad del autor teatral y el franco desdén que le profesó su maestro Rodolfo Usigli.

Pero quizá lo que principalmente motivó su cambio de camiseta fue el descubrimiento de las posibilidades que ofrecía la narrativa para llevar a cabo sus

más apreciados objetivos que son la defensa del sentido común, la crítica a la institucionalización de las costumbres y el pasado histórico. Así lo expresó al referirse a *El atentado*, la última de sus obras teatrales:

El atentado me dejó dos beneficios: me cerró las puertas del teatro y me abrió las de la novela. Al documentarme para escribir esta obra encontré un material que me hizo concebir la idea de escribir una novela sobre la última parte de la revolución mexicana basándome en una forma que fue común en esa época en México: las memorias de general revolucionario.³⁰

El teatro de Ibarguengoitia ha sido justamente revalorado por la crítica. Las dificultades escénicas que presentaban obras complejas, como la mencionada arriba o *Los buenos manejos*, han sido superadas por la época. En realidad, el poco éxito de las obras del autor es circunstancial; fue un largo camino de preparación y búsqueda de un estilo. La construcción de la naturalidad puede expresarse mejor con los recursos narrativos del punto de vista en primera persona, algo imposible de realizar en el teatro. La concepción lineal del tiempo, en escena, no puede apreciarse debido a que todo ocurre en “tiempo real”, mientras que en la novela tenemos la posibilidad de recurrir a varios tiempos verbales que brindan la ilusión de que el pasado no existe puesto que el lado caricatural de la condición humana sobrevive al tiempo.

Su paso a la narrativa tiene que ver también con una complejización del sentido del humor, como si con la narrativa Ibarguengoitia abandonara las convenciones propias del vodevil, que no son otras que las de la comedia, para extender su defensa del sentido común. Al prescindir de la identificación de un público, el narrador se individualiza y rompe con la tiranía del fenómeno cultural.

³⁰ Citado por Vicente Leñero, *Los pasos de Jorge*, Joaquín Mortiz, Mexico, 1989, p. 73.

CAPÍTULO 5

CRÍTICA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS Y CRÍTICA DE LOS GRANDES TEMAS.

5.1 *Los relámpagos de agosto* o los héroes tienen sueño (I)

Un parodista busca sus modelos en las instituciones. La defensa del sentido común de Ibargüengoitia surge del enfrentamiento de los valores tradicionales afincados en la familia o la historia nacional y los usos y costumbres que pretenden romper con los esquemas, como Susana – una muchacha que no quiere casarse y convertirse en una mujer como su madre – en *Susana y los jóvenes*. Un personaje típico de Jorge Ibargüengoitia es aquel que vive en la contradicción: el narrador de “La mujer que no” – quizá el mejor cuento del conjunto de *La ley de Herodes* – salvando las dificultades provincianas del cortejo a una muchacha de la facultad de filosofía y letras.

“Una noche en que la policía violó la Constitución”, un hombre, apodado el Negro, es acusado injustamente de un crimen, por lo que huye a su pueblo natal, en El plan de Abajo, donde es implicado en otras intrigas en torno a una herencia (*Dos crímenes*). *Estas ruinas que ves* retrata a un profesor universitario de provincia que cae en la trampa de una broma que hace su colega.

Ya habíamos dicho que a grandes rasgos podemos dividir en dos partes temáticas la obra narrativa de Ibargüengoitia (división que también sirve para su

teatro): la histórica y la costumbrista. O mejor dicho: antiépica y anticostumbrista. Ello se debe a que los modelos que toma para ejercer la parodia – arma fundamental para su defensa del sentido común – son el hombre común de la provincia y la ciudad de México o el héroe patrio. Ambos modelos paródicos suelen ser víctimas, convirtiéndose así en su contrario, un antihéroe en el caso de *Los pasos de López* y de *Los relámpagos de agosto*, riéndose de la guerra de Independencia y la Revolución Mexicana en una medida inesperada.

El general Arroyo de *Los relámpagos de agosto* parecería esconder la queja decimonónica Thomas Carlyle (1795-1881) sobre el derrumbamiento del culto a los héroes, cuando el ensayista inglés explica los ideales de libertad e igualdad surgidos de la Revolución Francesa, los cuales le resultaron naturales cuando surgieron, pero insertos en el ámbito de la ficción y completamente fuera de lugar durante la primera mitad del siglo XIX: “El Culto de los Héroes, la reverencia rendida a *tales* Autoridades, ha resultado falsa, falsedad en sí; ¡abandonémosla! Ya hemos padecido bastantes *falsificaciones* y no nos fiamos de nada. Como fueron tantas las monedas contrahechas que pasaron por nuestras manos, creemos que las de oro no existen; además, podemos vivir muy bien sin oro.”¹

A pesar de surgir de una revuelta popular, los héroes de la Revolución Mexicana habían nacido con osamenta broncea. Invencibles, omnipotentes y hasta ubicuos, los héroes nacionales han servido para construir una identidad nacional. Ese rostro, durante la publicación de *Los relámpagos de agosto*, había alcanzado la categoría de mito. La retórica actual, dado el momento político de México, ha cambiado, pues los héroes de la Revolución Mexicana ya no son políticamente correctos ni creíbles.

En una conferencia, Carlos Herrejón Peredo rastrea la evolución mítica de la figura de Miguel Hidalgo a partir de los primeros discursos oficiales que ensalzaban sus glorias. Dice Herrejón que:

Los elementos históricos del mito están supeditados a su objetivo que es

¹ Thomas Carlyle, *De los héroes el culto de los héroes y lo heroico de la historia*, en Carlyle Emerson, *De los héroes, Hombres representativos*. Traducciones y estudio preliminar por Jorge Luis Borges, Editorial Cumbre México, 1982, p. 183.

configurar la identidad original de un pueblo, sus ideales, sus frustraciones, esperanzas y desengaños. Funciona como un credo al que se atiene un pueblo para afianzarse en unas raíces (...) La conveniencia y la necesidad de una identidad nacional y de una epopeya primordial han asumido elementos históricos de la vida de Hidalgo y del proceso de la independencia, pero al mismo tiempo los han transformado, recortando y añadiendo con imaginación y voluntad que rebasa o contradice testimonios fidedignos. ²

Los relámpagos de agosto, significativamente, es la primera novela del autor, señala su paso natural del género teatral al más ambicioso de la narrativa y escoge no a Villa ni a Zapata ni a Carranza, héroes de la Revolución, tampoco a Calles o a Obregón, hijos de ésta que se encargaron de institucionalizarla, sino un género literario parodiable: Las memorias de un general. Por medio del dominio de las memorias y su parodia de dicho género literario, muy en boga dentro de la literatura de la Revolución, Ibarguengoitia muestra y logra mejores resultados de las raíces ridículas de la Revolución. Además, la característica del dominio de la primera persona logró el mejor resultado en la novela.

El azaroso período histórico de la Revolución Mexicana (1910-1920) y los siguientes años hasta 1929 fueron una larga cadena de levantamientos. Se producían caudillos y generales rápidamente. Los sobrevivientes de estas rebeliones relataban sus experiencias, en la mayoría de las ocasiones predominaba la visión subjetiva, poética, y no tanto el distanciamiento del cronista.

Además de escoger el género memorialístico para sus fines paródicos, el autor no olvidó el influjo de la novela canónica de la Revolución Mexicana, *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán, además de su correlato histórico. La novela de Guzmán es un argumento preciso que retrata las maquinaciones maquiavélicas de la política mexicana. El hecho histórico que escoge Guzmán efectivamente sucedió. Pero en palabras del propio Ibarguengoitia, la idea de *Los relámpagos de agosto* surgió de la siguiente manera:

² Carlos Herreron Peredo, "Construcción del mito de Hidalgo", en Federico Navarrete y Guilhem Oliver, *El héroe entre el mito y la historia*, UNAM / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, 2000, p. 235.

Esto ocurrió hace cerca de veinte años, las librerías entonces solían tener una mesa con un letrero que decía “Revolución Mexicana”, en la que había libros escritos veinte años antes, por gente que sentía que había participado en la historia pero que su actuación no había sido entendida, que no tenía oficio de escritor, pero que escribía libros para justificarse y pagaba la edición (...) Entre ellos encontré las memorias de un general revolucionario que fue jefe de la policía en tiempos de la banda del automóvil gris(...) Allí estaba también el libro del general Juan Gualberto Amaya, para mi gusto el príncipe de los memorialistas de aquella época(...) En *La tragedia de Huitzilac y mi escapatoria célebre*, el licenciado Santamaría narra cómo escapó del fusilamiento. (...) Obregón, por su parte, cuenta en *Ocho mil kilómetros en campaña* [cantidad de episodios de la Revolución]. El resultado de estas lecturas y muchas más fue que yo concibiera un día una novela de generales.³

A diferencia de *Los pasos de López*, en donde los personajes son fácilmente identificables en la historia nacional, *Los relámpagos de agosto* evade el objeto concreto y se dirige fundamentalmente a ese objeto que busca definir una identidad nacional, no a partir de una anécdota que ha evolucionado a la categoría de mito, sino a partir de ciertas fuentes librescas. De esos libros tomó el tono y el género. Resulta significativo que esta novela haya tenido un antecedente – temático – en su última obra teatral, *El atentado*, en donde es fácilmente identificable la figura de Álvaro Obregón con la del general Borges.

Crítica de la historia y crítica de los géneros literarios, al darle la vuelta a las convenciones de un género literario canónico (cosa que, como se verá más adelante, sucede también con *Dos crímenes* en relación con la novela policial y las piezas cortas de *La ley de Herodes* en relación con el cuento) Jorge Ibarguengoitia deja al descubierto su concepción de la historia. Como ya se dijo en el capítulo 1, despoja de las virtudes impuestas por la historia oficial a esos personajes supuestamente imolutos, que no son más que títeres caricaturescos que el autor retrata en su intimidad más bochornosa. Marta Traba define muy bien este rasgo tan característico

³ Jorge Ibarguengoitia, *Memorias de Novelas*, revista *Vuelta*, #29, abril de 1979, p. 32.

de Ibargüengoitia. Es como si uno de los principales resortes de su antiepopéya se encontrara en las instantáneas de los héroes en pleno *spleen*, quienes han decidido marcharse de la literatura mexicana porque ya nadie les cree. Así recuerda Marta Traba al autor de *Las muertas*:

En México, los juegos están hechos. Son juegos cerrados, pues comparto la tesis de Jorge Ibargüengoitia quien me explicaba con su rara, irónica y despaciosa inteligencia (“soy de arranque lentísimo”, dice calmadamente), que la historia de México no es un “desenvolverse” partiendo de las experiencias pasadas y superándolas, sino una suma de cortes, de decapitaciones (¿de traiciones?). Los aztecas liquidan a sus antecesores. Los españoles seccionan la cultura azteca. La revolución hace tabla rasa con lo anterior. La revolución burguesa guillotina la revolución popular.

¿Y ahora?

Y ahora – dice Jorge Ibargüengoitia – ahora nos estamos repitiendo, estereotipando. Estamos llegando al límite de la revolución burguesa. Vuelvo a tener la sensación de que los héroes están fatigados.⁴

La tragicomedia de Arroyo encierra la antiepopéya nacional. El acto cotidiano y personal sugiere la verdadera historia. Ya no se trata de un general victorioso que logra superar sus dificultades. Es un general derrotado que se nos presenta en mangas de camisa. Refiriéndose a los personajes de *Los pasos de López*, Ana Rosa Domenella también proporciona luces sobre la vida del general revolucionario José Guadalupe Arroyo: “Los personajes no son los próceres de los textos escolares ni de las exégesis historiográficas, aunque sus modelos extratextuales sean los héroes de la Independencia mexicana. No tienen pedestal, son personajes dramática y risueñamente cotidianos porque, como decía Pirandello, el humorista ve al mundo no precisamente desnudo, sino en mangas de camisa.”⁵ La investigadora, Ana Rosa

⁴ Marta Traba, “Crónica de México”, *Eco, Revista de la Cultura de Occidente*, 3 de enero de 1965, p. 243.

⁵ Noé Cárdenas, “Humorismo: el mundo en mangas de camisa. Ibargüengoitia y su desmitificación de discursos”(nota sobre la conferencia de Ana Rosa Domenella sobre el autor), en *Gaceta UNAM*, 7 de enero de 1988, p. 21.

Domenella también aclara que el título de la novela procede de un dicho guanajuatense: “Viene como los relámpagos de agosto, pendejeando por el sur”.⁶ La confusión permanente de los personajes de la obra de Ibargüengoitia a la que se aludía líneas arriba, proviene de su estado en permanente distracción. Incluso cuando proceden de forma deshonesto, como el Negro de *Dos crímenes*, que intenta engañar para conseguir dinero a su tío con un negocio de minas inexistentes, conservan cierto candor que va adquiriendo tonos caricaturales.

Mientras que para Martín Luis Guzmán el triunfo de los generales carrancistas del norte del país había creado un sistema capaz de asesinar a quien se interpusiera en su camino, para Ibargüengoitia era una cuestión de equívocos y de personajes despistados. El correlato histórico de la novela de Guzmán es el siguiente:

El episodio presentado en la novela en sí mismo es representativo del momento histórico por el cual pasaba el país. México comenzaba a adquirir cierto grado de estabilidad con la creación y control de un ejército nacional, y avanzaba hacia la creación del sistema político bajo el cual aún vive hoy en día. El episodio en cuestión contribuyó a establecer algunas de las fronteras políticas que iban a permitirse y la manera en que se castigaría a los transgresores. La rebelión de Adolfo de la Huerta y Francisco Serrano en contra de la designación aprobada de Calles como sucesor de Obregón no podía tolerarse. Se optó por eliminar al opositor. Obregón y Calles lograron sofocar a Francisco Serrano, pero Adolfo de la Huerta huyó a Estados Unidos, donde intentó durante algún tiempo, infructuosamente, regresar a tomar el poder.⁷

Hay un punto de unión entre ambos autores que debe señalarse. Tanto en *La sombra del caudillo*, como en *Los relámpagos de agosto*, la designación de un candidato oficial con la aprobación y apoyo del presidente y la insubordinación de otro grupo, que también defiende el derecho de apoyar a otro hombre para el más alto puesto

⁶ Ana Rosa Domenella, “ Jorge Ibargüengoitia y la historia de México entre la fascinación y la farsa”, *Signos literarios y lingüísticos 11*, (enero-junio), 13-27, UAM Iztapalapa, 2004, p.24.

⁷ Adriana Sandoval, *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana. 1851-1978*, UNAM, México, 1989, p. 69.

político, es la anécdota nuclear. De hecho como concluye Adriana Sandoval, “el sistema permanece incólume: se preservarán los mismos papeles, con un mero cambio de actores.”⁸

En el caso de Ibargüengoitia es imposible separar la forma del fondo. Una y otra se alimentan para conformar la apología del sentido común. El autor se propuso presentar una historia sin oropel ni épica sobre un asunto que siempre se presenta épicamente y con oropel. Para ello necesitaba el más convencional de los géneros, las memorias de un general y parodiar el estilo de eufemismo afectado tan característico de la tradición decimonónica hispanoamericana, al hablar de la realidad. Hay algo de hipocresía en las frases rimbombantes, llenas de adjetivos. Un crítico de la época, al reseñar *Los relámpagos de agosto* como novedad editorial, concluye diciendo que Ibargüengoitia cayó en la tentación de esa tradición de la que se burlaba. Sin embargo, el mismo crítico logra advertir la importancia de esta novela en la tradición novelística de Hispanoamérica. Forma y fondo no pueden dissociarse:

Los relámpagos de agosto es, desde luego, una novela humorística. Todo está pintado utilizando la retórica como la línea grotesca de una caricatura, aunque sin la intensidad goyesca de Posada. Es innegable que existe una fuerte trabazón entre la retórica y la hipocresía. El estilo de la novela, cada lugar común, es un ataque a la palabrería de las “democracias representativas”. En Cuba la revolución ha cambiado no sólo el fondo, sino también las formas (...) Pero la cosa no queda ahí. [Los relámpagos de agosto] De paso también roza la retórica de numerosas novelas hispanoamericanas. Ibargüengoitia se burla también del estilo palabrero del siglo XIX (...). La superficialidad se esconde muchas veces detrás de las grandes frases: especialmente cuando no están colocadas con rigor (...) En la narrativa hispanoamericana están utilizadas con irresponsable soltura.⁹

Esta obra es un libro alegre basado en el dominio de las convenciones del tono

⁸ *Ibid.*, p.73.

⁹ Edmundo Desnoes, “*Los relámpagos de agosto*”, *Casa de las Américas*, # 25, julio-agosto, 1964, p. 97.

autobiográfico y la memoria; lo cual no quiere decir que sea insustancial. En efecto, el autor ha querido desplegar su visión histórica con su sentido paródico. El estilo con que narra el autor y los objetivos son casi destructivos. Entre todos los elementos institucionales y familiares que el escritor Ibargüengoitia vio y escogió, los defectos son blancos de su parodia, porque esconden una misma virtud, la del sentido común constantemente relegada incluso en términos de géneros literarios.

5.2 *Maten al león o el dictador latinoamericano*

La somnolencia de los generalotes de *Los relámpagos de agosto* (1964) no se queda en el estado de El Plan de Abajo. *Maten al león* (1969), la segunda novela del autor, continúa con dicho tema, esta vez escogiendo la figura de un dictador. De paso, Ibargüengoitia se inserta en la gran tradición hispanoamericana de la novela del dictador. El autor ya había proseguido con la narrativa, abandonando el teatro definitivamente con *La ley de Herodes* (1967). Su evolución narrativa en esas pequeñas piezas autobiográficas es notable. Pero el gran salto que representa *Maten al león* lo coloca como uno de los grandes exponentes del género, una larga tradición que comienza con *Tirano Banderas*, de Valle Inclán y encuentra su más reciente exponente en Mario Vargas Llosa y su *Fiesta del chivo* (2000).

La gestación de *Maten al león* fue azarosa. El autor quizá nunca se propuso seguir tal o cual tradición literaria, aunque la conocía muy bien. Esta novela, la única no situada en El Plan de Abajo, ya anuncia el mejor momento de Ibargüengoitia: *Las muertas*. Como casi siempre, el propio autor explica el origen de esta novela:

En 1968 alguien quiso hacer una película basada en *El atentado* y me pidió una adaptación que no nos fuera a prohibir la censura. El primer paso parece lógico: para que nadie diga que estamos faltando al respeto a los héroes y ofendiendo a los católicos, vamos a situar la acción en un país imaginario y a convertir a los católicos, en una clase alta en peligro de ser despojada. En vez del convento de la abadesa, imaginé el salón de una señora guapetona, dominante y muy rica. Al hacer estos movimientos de adaptación, decidí aprovechar una serie de elementos de la anécdota real que habían quedado excluidos en *El atentado*, (...)

Inventé una isla redonda, que se llama Arepa, un mariscal de campo que la gobierna, es Héroe Niño de la guerra de independencia, y en vez de dar el Grito cada año desde el balcón del palacio se echa al mar con un machete y, seguido de los indios de Paso de Cabras, nada hasta el fuerte de Pedernal en donde muchos años antes tuvo su victoria decisiva contra el ejército español (...) Es un gobernante popular y demagógico, que amenaza constantemente quitarles a los ricos lo que tienen para dárselo a los pobres. La clase alta, por supuesto, lo aborrece y forma un partido político “Moderado” que trata de defender el *statu quo*. Inventé también a Pepe Cussirat, “el primer arepano civilizado” que llega a la isla con la intención de matar a su Presidente, en el primer avión que se ha visto en ese lugar. La acción se desarrolla en 1929 [la misma época de *Los relámpagos de agosto*].

Una vez establecidas las concordancias hice algo que nunca había hecho antes ni he vuelto a hacer: en unas hojas amarillas, rayadas, escribí un “orden de las escenas” del que rara vez tuve que apartarme. ¿Por qué esto, que había sido concebido como guión cinematográfico acabó siendo novela? Porque cuando me senté frente a la máquina no pude escribir el guión y tuve que escribir la novela. En vez de los veinte días de trabajo que había calculado para escribir el guión, tardé cinco meses en escribir la novela. Valió la pena, porque la película, tal como se había ideado al principio, nunca se hizo.¹⁰

El cambio de guión cinematográfico a novela histórica se traduce en la misma intención que aparecía en *Los relámpagos de agosto* (1964): desnudar a los personajes históricos. *Maten al león* (1969) sigue siendo una parodia de la historia oficial. El deseo del autor es desolemnizar a los protagonistas de una historia que se nos ha siempre presentado, institucionalmente, protagonizada por semidioses heroicos, valerosos y sin tachas morales. Jorge Ibarzüngoitia trastoca la verdad oficial. No son héroes patrios, nos dice, sino héroes en mangas de camisa. El prototipo de dictador latinoamericano es el protagonista de esta historia. Es presentado caricaturalmente. Se le adivina maldad, pero sus gestos son esperpéntico y quienes

¹⁰ Jorge Ibarzüngoitia, “Memorias de novelas”, revista *Vuelta*, #29, abril de 1979, pp. 32 y 33.

desean derrocarlo para así liberarse del yugo de sus injusticias son presentados como personajes patéticos es decir, atolondrados, inseguros, ambiciosos, miedosos, acaso con las mismas tachas morales del dictador. Opressor y oprimidos participan en la misma comedia. No hay buenos ni malos.

En la novela se presenta un joven protagonista Pepe Cussirat, atolondrado y miedoso que quiere asesinar al dictador ejerciendo un poder soberano. Según Cathy Fourez en su ensayo “esta oscilación entre la cobardía practicada y la conciencia misma de esta falla y de su insignificancia, hacen al protagonista imprevisible y ambivalente y por lo tanto más humano que un James Bond. Paradójicamente, al parodiar a este personaje propio del género policíaco, el novelista mexicano le insufla más veracidad y realismo”.¹¹ Entonces el personaje de la obra del autor es más real que de la policíaca. La galería de personajes que hasta este momento, 1969, ha compuesto el autor, se distingue por el lado estúpido de la naturaleza humana, que dé tan idiota, nos mueve a risa.

Los temas de Jorge Ibargüengoitia hasta ahora 1969, ya han quedado establecidos. Primero, la desacralización de la historia oficial, sea mexicana o no; luego, la crítica a la clase media urbana y de provincia y finalmente, la defensa del sentido común mediante el descubrimiento de la estupidez de la naturaleza humana. Ya se le puede ver como un autor de complejidades insospechadas. Aunque lo negara, efectivamente le interesaba divertir al lector. Su arma era la crítica tanto de los géneros literarios como del poder. Había una crítica que rozaba la preocupación social, pero que se reducía a una preocupación fundamentalmente estética. El yo del autor no quedaba de lado, pues su propia experiencia vital lo hacía burlarse de lo oficialmente visto como nacional, patrio, novela de la revolución, novela policial. Al revisar la literatura de los años 70, José Joaquín Blanco destaca la defensa del sentido común de Ibargüengoitia, recalcando además cierta ambigüedad ideológica que deja al descubierto su talento literario:

Con el recurso de un humor a menudo brutal y eficazísimo, [Jorge Ibargüengoitia] representa la crítica a la narrativa de adulación y mentira que

¹¹ Cathy Fourez, “Pepe Cussirat, un James sin Bond: subversión de la novela de espionaje en *Maten al león*”, université des arts. Lettres et sciences humaines - Charles De Gaulle - Lille3, 2006, pp.5 y 6.

el poder y el dinero propiciaron en la literatura mexicana. *Los relámpagos de agosto* (1964) es uno de los libros más necesarios del México contemporáneo: la parodia de la oficialista “novela de la Revolución”, que usa ese movimiento social y todos sus prestigios populares para encumbrar a caudillitos corruptos y mezquinos, cursis y oportunistas. Ibargüengoitia es una de las más eficaces respuestas que el poder ha recibido de parte de la novela crítica en México. En *Maten al león* (1969) y en la obra teatral *El atentado* (1962) el poder sigue siendo el tema obsesivo, y el autor es el francotirador furibundo, que a golpes de inteligencia destruye los pastelazos de la falsa historia mexicana; aunque nunca quede muy clara la perspectiva ideológica desde la cual se la ridiculiza y desenmascara, si bien pocas veces quedan dudas de su talento literario. Parecería a veces, que esa perspectiva es apenas un fatalismo anarquizante que más que ver una estructura histórica y social, una mecánica de hechos y causas, se detiene en los factores accidentales, en rasgos de suyo ridículos o estúpidos comparados con una convención hipotética de lo que los hombres y los hechos *deberían* ser, pero que desde luego tienen su explicación integral dentro de realidades específicas – y esa explicación es eludida en las obras de Ibargüengoitia –. La historia del poder en México podría ser ese conjunto chusco de zarzuelas y muecas, pero también es un conjunto eficaz (tan eficaz, que ha conservado y multiplicado durante décadas sus dominios) y dentro de su propia lógica, inteligente. ¿O de qué otra manera explicar que los poderosos hayan triunfado, y prevalecido tan colosalmente?¹²

El devenir de Cuévano (Guanajuato) y el estado de El Plan de Abajo (el Bajío) queda pendiente. Solamente hasta las siguientes novelas, *Estas ruinas que ves* (1975), *Las muertas* (1977), *Dos crímenes* (1979) y *Los pasos de López* (1980), Ibargüengoitia se asomará a esas regiones. En *Maten al león* la acción está contada por un observador objetivo, tercera persona. Por ahora ha creado otro universo imaginario que parodia cualquier país latinoamericano: Arepa, que tiene la particularidad de ser dominado por un dictador: Manuel Belaunzarán. El nombre del país, Arepa, es “el equivalente de

¹² José Joaquín Blanco, “Múltiples caminos de la nueva narrativa mexicana”. en *Crónica literaria: Un siglo de escritores mexicanos*, Cal y Arena, México, 1996, p. 500.

‘tortilla’ en algunos países caribeños y es una referencia burlesca al tamaño e importancia de la isla”.¹³ El *conjunto chusco de zarzuelas* se enmarca en una comedia muy común en Latinoamérica y que ha originado una tradición literaria: la novela del dictador. La ambigüedad ideológica a la que alude José Joaquín Blanco, en esta ocasión, queda suspendida. A Jorge Ibargüengoitia lo mueve escribir lo horroroso de una situación verificable en la realidad: un pueblo sometido, cuyas víctimas resultan tan humanamente sanguinarias, ambiciosas o crueles como el dictador.

En lugar de retratar el asesinato de un general revolucionario de México, como sucede en la obra teatral de *El atentado*, Ibargüengoitia, en *Maten al león* teje la trama en torno al derrocamiento de un dictador a manos de unos ciudadanos ineptos que anuncian los equívocos de la trama de *Los pasos de López*.

Con *Maten al león*, Ibargüengoitia se inserta en la escuela de la novela del dictador, que tiene sus exponentes en Miguel Ángel Asturias y *El señor presidente* (1946), Alejo Carpentier y *El recurso del método* (1974), Gabriel García Márquez y *El Otoño del Patriarca* (1975) y, la insuperable *La fiesta del chivo* (2000), de Mario Vargas Llosa, en la que el autor peruano construye un complejo universo en torno al asesinato del dictador Leónidas Trujillo de República Dominicana. Parecería que después de retratar la torpeza de unos generales revolucionarios mexicanos, el siguiente paso era parodiar esa otra figura marmórea de la historia, que suele repetirse en Latinoamérica, la de un dictador, un caudillo. No se trata de mero plagio, sino de un antecedente inevitable.

Todas estas novelas tienen su primer origen en la gran obra *Tirano Banderas*, de Ramón del Valle Inclán: “Aunque Valle Inclán me parece un estupendo escritor con un gran sentido del humor y que un tiempo leí mucho, no creo que lo esté copiando. Mire, en un continente en donde abundan los tiranos, en donde casi cada señor en su casa se porta como tal, es muy lógico que a la gente se le ocurra escribir libros sobre tiranos; que los escritores tomen de vez en cuando como tema de una novela la vida de un dictador”.¹⁴ Pero las intenciones de Ibargüengoitia y Valle-Inclán para escribir

¹³ Alfonso González, *Voces de la posmodernidad, seis narradores mexicanos contemporáneos*, Textos de Difusión Cultural, Serie Diagonal, Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Literatura, UNAM, México, 2000, p. 149.

¹⁴ Margarita García Flores, “¡JI i yo no soy humorista!”, *Cartas marcadas*, Textos de Humanidades, UNAM, México, 1979, p. 6.

sus novelas del dictador son distintas, pues para Ibarregüengoitia lo primordial es mostrar a los héroes comunes y ridículos mientras para Valle-Inclán es denunciar la dictadura como expresa Arturo Souto; “Una función importante del intelectual es velar, ser la conciencia *crítica* de un gobierno, de un pueblo inclusive mediante su única posesión y única fuerza: la palabra. Valle-Inclán, como Unamuno, aunque de modo menos austero y profético, hizo lo más posible por picar el régimen de Primo y en general atacar a la monarquía”.¹⁵

La corriente de la novela de la Revolución coincide con la tradicional novela del dictador latinoamericano en la denuncia de las injusticias. Pretende ser un ámbito que nace de la historia, donde se recurre, en cambio, a la ficción para resaltar los vicios de una sociedad. Los rasgos maléficos del caudillo aparecen exagerados, para resaltar su baja condición. En la novela de la Revolución aparece una crítica al caudillo del ejército que termina por caer en aquello que ataca. Existe un parentesco entre los personajes de *Los relámpagos de agosto* y *El atentado* y el protagonista de *Maten al León*. Estos personajes tienen su origen mexicano en la figura retratada por Martín Luis Guzmán en *La sombra del caudillo*:

El Caudillo está modelado en el general Álvaro Obregón incluyendo su apariencia física – jefe del gobierno de 1920 a 1924, si bien también hay algunos elementos de Plutarco Elías Calles.

El Caudillo es, a un nivel, el principal personaje de la novela de Guzmán, en lo que respecta a la determinación de los hechos, aun cuando sólo aparece dos veces, y muy brevemente. Pero su presencia determinante se siente tras bambalinas como el supremo organizador y controlador: la política en la novela se lleva a cabo a favor o en contra del Caudillo, para detener o preservar su favor para combatirlo; de ahí el expresivo título *La sombra del caudillo*. Así, Guzmán, como Asturias después que él, subraya la dinámica de la personalidad del dictador, su poder y rasgos.¹⁶

¹⁵ Arturo Souto, “Introducción” a *Tirano Banderas*, Novela de Tierra Caliente de Ramón del Valle-Inclán, México, Porrúa, “Sepan Cuantos ...” Núm. 287, 2000, p.XII.

¹⁶ Adriana Sandoval, *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana 1851-1978*, UNAM, 1989, p. 67.

Durante las primeras apariciones de Belaunzarán, Jorge Ibargüengoitia utiliza el mismo método que Martín Luis Guzmán para crear una tensión en el lector. El dictador o caudillo se presenta tras bambalinas, únicamente deja ver algunos rasgos de su fisonomía y se reviste de un aire maléfico. Cuando ambos autores descubren totalmente la naturaleza de su protagonista, el recuerdo de la primera impresión se va desvaneciendo hasta percatarnos de que nos encontramos en frente de un ser ridículamente bajo. Detrás de las fachadas, mera escenografía, de ese conjunto de desmesurados títeres (esperpentos), mitad Evelyn Waugh y mitad Latinoamérica, sólo existe el vacío y la mezquindad. Este escepticismo fundamental se radicaliza en el final de la novela que podría resumirse en una desolada afirmación: los hombres cambian, pero los métodos continúan. “La prosa de *Maten al león* no es nada sorprendente en gran parte porque esto no es necesario. La historia que el autor nos cuenta es tan sencilla como es actual”¹⁷

5.3 *La ley de Herodes o la desconfianza ante la pasión*

Los once cuentos reunidos en *La ley de Herodes* publicada en 1967, representan la única incursión del autor en el género cuentístico, aunque en sus *Piezas y cuentos para niños* encontremos algunos trabajos semejantes. *La ley de Herodes* consiste en por un lado crónicas detalladas de la vida capitalina con un carácter autobiográfico, una educación sentimental que parodia los años juveniles del autor en la Facultad de Filosofía y Letras y también una crítica al género literario del cuento breve.

Antes de abordar la cuestión de la educación sentimental que se lee en este libro, primero tendríamos que revisar alguna definición de cuento. Si bien cada cuentista tiene su propia poética al respecto, casi todos coinciden en que un cuento es una narración que muestra un pedazo oculto de la existencia y que por medio de una revelación poética el lector llega a este conocimiento. En palabras de Edmundo Valadés (1915-1994), el arte del cuento se reduce a “Lo que ocurra, tendrá que ser irrefutable: el arte del cuentista es convertir en verosímil lo dudoso, lo increíble, lo imposible, lo fantástico. Con la mentira, crear seres o mundos verdaderos.”¹⁸

¹⁷ René López Villamar, categorías: Ibargüengoitia, literatura, reseñas y un comentario, 2007, p. 3.

¹⁸ Silvia Molina, “24 cuentistas opinan sobre teoría y práctica del cuento”, en *Teorías del cuento III*, Textos de Difusión Cultural, Serie El Estudio, UNAM/UAM-X, México, 1996, p. 82.

Con estas once narraciones, Ibargüengoitia pone en práctica su propia poética, basada en las crónicas detalladas de la vida capitalina. Sigue el proceso de Valadés, pero a su manera, ya que en vez de utilizar la mentira para crear seres o mundos verdaderos, parte de lo verídico para dar verosimilitud a lo que cotidianamente aparece como trágicamente esencial a la verdad. El propio autor define el arte de contar en los siguientes términos:

Los cuentos llamados infantiles siempre me han parecido detestables. Cuando era chico, una mujer, que estaba encargada de entretenerme, me contaba con bastante frecuencia el de la Caperucita. Ella lo terminaba de esta manera:

– ¡Son para comerte mejor! – y diciendo esto, el lobo saltó de la cama, se abalanzó sobre Caperucita, y ya se la iba a comer cuando llegó un cazador y lo mató. Colorín colorado...

¿Cómo que llegó un cazador y lo mató? Si no había cazadores en ese cuento. ¿Como va a aparecer uno de ellos en el momento culminante para salvar a Caperucita? Esto, que yo percibía con mucha claridad cuando era chico, es lo que se llama “plumero” en jerga guionística. Un elemento que aparece al final y arregla todo, generalmente de manera insatisfactoria.¹⁹

En la *La ley de Herodes*, lo que salta a la vista es la habilidad del autor para contarnos algo que efectivamente pasó y que por ello debe dejarse un testimonio. Para ello aplica la anterior concepción del cuento. No existe un solo “plumero” en los once cuentos. Todos ellos se dirigen hacia una misma preocupación: contar las desventuras de un mismo personaje: el joven Jorge Ibargüengoitia. Entre líneas, se aprecian momentos clave de su vida: los compañeros de la Facultad que poco después serían escritores famosos al igual que él, la juventud en Guanajuato, lo que debe hacer un escritor para sobrevivir. El meollo del asunto está en la cuestión amorosa, presentada siempre con el tema de los celos y la infidelidad de por medio. De aquí que la desconfianza ante la pasión que se lee en *La ley de Herodes*, pretenda ser una

¹⁹ Lauro Zavala, *Jorge Ibargüengoitia*, “Cuentos edificantes”, en *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*. Textos de Difusión Cultural, Serie El Estudio, UNAM/UAM-X, México, 1996, p. 151.

educación sentimental del autor. Todas las historias incluyendo personajes y lugares que aparecen en los cuentos, es decir en las crónicas minuciosas de su vida en la Ciudad de México son verídicas. El desamor y la vida doméstica construyen la biografía sentimental de Jorge Ibargüengoitia:

Los cuentos de este libro tienen dos perfiles temáticos principales: la vida doméstica y los desamores.

En el primer caso, el escritor hace de la cotidianidad su herramienta dramática base. Cuenta los líos para hacerse de una casa, para mantenerla, para vivir en ella; hace lo que a muchos nos podría parecer anodino toda una suerte de epopeya: consigue que el robo de un canario o de unas pinzas cobre dimensiones trágicas, o que la visita cotidiana de un mendigo adquiera niveles de conflicto existencial para el visitado (él, Jorge). Y todo, claro, se cuenta bajo la luz eternamente deslumbrante del humor.

En el otro perfil, el de los desamores, es necesario decir lo sorprendente que resulta la colección de romances infructuosos o truncos o catastróficos que relata Ibargüengoitia: la mayor parte de los relatos tiene que ver con experiencias de ese tipo, sobresaliendo “La vela perpetua”, en el cual refiere su larga e intrincada relación con una escritora, que fue amor y pasión, pero quizá, ante todo, un simple boceto del amor y de la pasión.²⁰

Lo cotidiano visto como una tragedia, el triángulo amoroso y los celos serán temas recurrentes en subsecuentes obras: *Las muertas*, *Estas ruinas que ves* y *Dos crímenes*, sobre todo. Es como si en once pequeñas historias, Ibargüengoitia hubiera depurado su universo narrativo. El ejercicio de asimilación de temas, ambientes y lecturas seguirá entrenándolo en sus artículos periodísticos, donde los hechos de todos los días, como las filas en el supermercado, los taxistas, las oficinas burocráticas o la calle serán vistos con este lente de la tragicomedia. También se puede apreciar el ojo turístico que ve Latinoamérica como un reflejo exacto de México, o viceversa. *La*

²⁰ Ignacio Trejo Fuentes, *Lagrimas y risas (la narrativa de Jorge Ibargüengoitia)*. Textos de Difusión Cultural, Serie El Estudio, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, México, 1997, pp. 91 y 92.

ley de Herodes son las páginas más divertidas de Jorge Ibargüengoitia y en ellas se encuentran cifradas la totalidad de las obsesiones que revestirán su obra posterior, incluyendo sus novelas más ambiciosas.

5.4 *Las muertas o El diablo en El Plan de Abajo*

Las muertas, cuarta novela de Jorge Ibargüengoitia, se publicó en 1977. Ésta es su novela más compleja y tal vez fue la más famosa. El proceso recorrido en la narrativa del autor aparece ya claramente definido. Al principio parecía que la ficción histórica y el fresco costumbrista serían los temas que, de tan recurrentes, predominarían en su poética personal de la obra sin salirse de estas dos líneas. Con *Las muertas*, Jorge Ibargüengoitia conjunta ambos tópicos, reduciéndolos hasta una expresión de brillante talento narrativo, utilizando varias técnicas más complicadas. La defensa del sentido común comienza por el género literario que se escoja para llevar a cabo el ejercicio paródico.

La gran historia nacional ya no es protagonizada por “héroes en mangas de camisa”, sino en el plano de la cotidianidad, un caso de la nota roja que en su momento fue muy sonado.

La formación teatral de Jorge Ibargüengoitia había comenzado por la crítica a la clase media mexicana, sin grandes innovaciones en el aspecto dramático. Desde los cuadros costumbristas ambientados en el Bajío mexicano, hasta la intriga política de la Revolución Mexicana en que terminó su etapa teatral, el autor había mostrado más el lado caricatural de la naturaleza humana con observaciones sutiles al lado sórdido y brutal.

No es hasta *El atentado*, obra teatral que anuncia la anécdota central de su segunda novela, *Maten al león* (1969), cuando Jorge Ibargüengoitia se encara con un hecho sangriento. El tema histórico, abordado ya en la obra, *La conspiración vendida* (que a su vez anuncia su última novela, *Los pasos de López*), mostraba fusilamientos y asesinatos. Al igual que en *Los relámpagos de agosto* (1964), su primera novela, los crímenes de guerra movían a risa por el proceder atolondrado de unos despistados que traman una conjura y que finalmente se convierten en las víctimas, no sólo de la ambición sino también de sus propias torpezas. Suele ser natural la barbarie que se encierra en la historia de Latinoamérica, pero la barbarie llama la atención más

vigorosamente cuando se observa en el hombre común y no en el héroe histórico, aunque éste se nos presente humanizado.

En *Las muertas* surge por primera vez la reconstrucción natural de una cadena de crímenes que se eslabonaban, nuevamente, por la torpeza de unos atolondrados. Debido a dicha naturalidad, el efecto de esta novela es por ello más interesante, ya que los crímenes que suscitaban otros crímenes muestran también una conducta estúpida. Jorge Ibargüengoitia tomó el caso de las Poquianchis, hermanas que reclutaban mujeres mediante engaños para lupanares del Bajío y que fueron protagonistas de la nota roja entre 1964 y 1966, debido a los cadáveres que comenzaron a exhumar por varias zonas del estado de Guanajuato. Se descubrió que las muchachas al servicio de las Poquianchis eran esclavizadas y torturadas. El autor rebautiza a las dos mujeres como las hermanas Baladro, Arcángela y Serafina, que gracias al cohecho y el chantaje han cobrado mucho poder en la región.

Aunque documentó el hecho de la prensa, cosa fácil pues era una noticia de atención, el autor manipula sus personajes dotándolos de tal profundidad psicológica, que *Las muertas* es su mejor muestra de humor negro. Acaso ahí radica la fama inmediata que cobró su cuarta novela:

Con una prosa de tono hablado, pero muy ceñida y sobria, la novela *crece* en los poderes de la narración, puede ser confiadamente leída como una novela ni más ni menos, una ficción que no exige ser abordada como “antinovela”, “crítica de la novela” o intento de “destrucción de la estructura y las formas novelísticas”. Tal “humildad” – tal soberana humildad – es de agradecer en nuestros días en que se nos obliga a ser lectores profesionales, técnicos de la lectura de novelas. Lo cual no implica que la técnica del libro sea ingenua, ni inocente. Por lo contrario, supone una cuidadosa atención a la estructura y al lenguaje, un conocimiento y una práctica, tal vez irónica, de las fórmulas narrativas modernas.²¹

Experto en el manejo de la primera persona, Jorge Ibargüengoitia introduce ahora el

²¹ José de la Colina, “Las muertas”, Revista *Vuelta*, núm. 12 noviembre de 1977, p. 40.

testimonio judicial, la nota periodística, el reporte forense y la confesión. La narración se torna así más compleja. Ya no es un narrador que es partícipe de la acción, sino un narrador con varios puntos de vista que nos va descubriendo las mentiras de las hermanas Baladro. Remedios que son en realidad peores que la enfermedad que pretenden curar, celos y promiscuidad, comportamientos determinados por impulsos elementales y equívocos surgidos de la estulticia son puestos al servicio de una defensa del sentido común. Al quedar descubiertos los motivos de un asesinato, la naturalidad con la que se nos cuenta provoca azoro y risa. Octavio Paz reseñó *Las muertas* en su momento, y su lectura de esta novela acaso ilumine el alcance de toda la obra de Jorge Ibarguengoitia:

Las muertas (...) es un ejemplo más de que el artificio supremo consiste en conquistar la naturalidad. Pero naturalidad no quiere decir superficialidad (...) El lector no tiene la sensación de que el autor lo guía sino de que ambos, autor y lector, están frente a algo que poco a poco se despliega hasta dibujar unas figuras irreconocibles y abominables pero que, al final, no hay más remedio que aceptar que son las de la realidad misma. Al acabar el libro, respiramos y, no sin hipocresía, nos decimos ¡parece mentira! ²²

Es decir, en el mundo de Jorge Ibarguengoitia, el humor sirve para reflexionar sobre los grandes temas. Un asunto en principio macabro, como el asesinato de unas prostitutas, es presentado de tal forma que mueve a risa. El método que sigue es la observación de aquellos rasgos típicamente humanos que resultan también típicamente “mexicanos”. La impuntualidad de los pistoleros de las hermanas Baladro, los artilugios de Serafina y Arcángela para reclutar mujeres que sirvan en el lupanar, su poder económico y político en El Plan de Abajo, la caballerosidad burdelera de los clientes, la brutal “cura” que llevan a cabo las mujeres con una muchacha enferma, a la que le aplican una plancha caliente y termina por morir. Algunos de los acontecimientos que se narran son reales, como dice el autor. Se trata de un mundo en donde el color local funciona como recurso humanizador de la

²² Octavio Paz, “Una novela de Jorge Ibarguengoitia”, *México en la obra de Octavio Paz*, Promexa, México, 1979, p. 334

realidad, en este caso de la realidad mexicana. En *Las muertas*, Jorge Ibargüengoitia llevó a su máxima expresión su vocación de presentar algo que de tan estúpido resulta cómico. Algo que de tan truculento se torna carnavalesco.

Con *Las muertas*, el arte narrativo de Jorge Ibargüengoitia llegó a niveles más complejos. El tratamiento de la narración se bifurca en varias subhistorias y por primera vez desaparece la narración en primera persona para darle la voz a un narrador distante, impersonal. También se juega con el testimonio policial de implicados y testigos, y declaraciones en periódicos. Ésta es la forma utilizada para tratar un hecho no de la gran historia oficial, como había sido la Revolución Mexicana en *Los relámpagos de agosto*, sino un capítulo de la truculenta vida diaria ocurrido en un pequeño pueblo mexicano que aparentemente no ofrecía este tipo de sucesos. El propio Jorge Ibargüengoitia recalcó su condición de *no humorista*. Una vez más aclaró que lo estúpidamente cómico, lo macabramente chistoso, está en la realidad de todos los días de México. Vale la pena citar largamente un fragmento de la entrevista donde habla sobre ello:

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

Se trataba, desde luego, de personas muy tontas: la clase de gente a la que le da una pulmonía y quiere curarla con té de orégano. Pero por otro lado la sociedad que las rodea es una sociedad podrida, que funciona para impedir que las cosas se arreglen. Estas personas se encuentran de pronto fuera de la Ley y tienen que huir de Jalisco. Se esconden en Guanajuato, en una casa que había sido un burdel, a la que se entraba por la casa de al lado porque había sido clausurada. Se meten en ese lugar con no sé cuántas prostitutas y dejan de existir, no tienen vida cívica. Y de pronto se muere una de ellas. Normalmente,

uno llama al médico, el médico extiende un certificado de defunción y uno entierra al muerto. Pero si uno está viviendo en una casa clausurada no puede llamar al médico, no puede tener el certificado, no puede enterrar al muerto en el panteón. Entonces, ¿qué hace? Lo entierra en el corral, porque tiene corral y no puede hacer otra cosa. Las leyes y las barreras burocráticas no dejan otra salida, porque las leyes están mal y la moral de la sociedad es idiota. ¿Por qué se cerraron los burdeles en Guanajuato? Porque el gobernador quería quedar bien con los ricos de León, que son los que pagan impuestos. Y creó un problema socioeconómico de treinta mil personas, que son las que vivían de los burdeles.

Todo esto es horrible, pero por otro lado es fascinante, como una enfermedad.²³

En *Las muertas* el mecanismo de las acciones humanas queda al descubierto. Se presenta la estupidez para construir personajes patéticos que mueven a risa y el autor logra que el lector comprenda el proceder truculento, las causas sociales que determinan dicho comportamiento. Además en la página final de la novela, aparece una foto de las mujeres en la cual ninguna de ellas tiene rostro, porque puede ser cualquiera de nosotros. En este sentido a Ibargüengoitia no le importaría mencionar los nombres reales ni los rostros verdaderos. “la mera irrisión o la burla darían al traste con la neutralidad requerida por el género policíaco para presentar los hechos en la reconstrucción detectivesca de acontecimientos basados en la nota roja como es el caso de *Las muertas* o en los esquemas persecutorios de jóvenes inocentes en *Dos crímenes*.”²⁴. La fascinación de Jorge Ibargüengoitia por los lados oscuros de la naturaleza humana proviene de la vocación de trastocar el mundo. Al trastocarlo, surge una crítica. Se presenta lo bajo de tal forma que la natural repulsión que despierta detone los resortes del sentido común.

²³ Aurelio Asiain y Juan García Oteyza, “Entrevista con Jorge Ibargüengoitia”, en la revista *Vuelta*, núm. 100, marzo de 1985, p. 50. Citado por Ignacio Trejo Fuentes en : *Lagrimas y risas (la narrativa de Jorge Ibargüengoitia)*. Textos de Difusión Cultural, Serie El Estudio, Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Literatura/ UNAM, México, 1997, pp. 82 y 83

²⁴ Georgina García Gutiérrez, “Replanteamiento del género policíaco en Jorge Ibargüengoitia”, *Signos Literarios y Lingüísticos 11* (enero-junio, 2004), 29 - 41, UNAM, p. 32.

La prosa narrativa mexicana de esos años (finales de los años setenta), repetía las preocupaciones de los autores que publicaron sus obras durante los años cincuenta, encabezados por la narrativa de Agustín Yáñez, Juan Rulfo y José Revueltas y los ensayos de Octavio Paz.

Ya en la década de los años sesenta se tomó en cuenta como literatura incluso a aquellos escritores que dedicaban sus intereses a la historia, el periodismo o la antropología, pero que por la calidad de su lenguaje y la originalidad de sus reflexiones se ubicaron como autores fundamentales: Ricardo Pozas Horcasitas y su *Juan Pérez Jolote* (1952); Luis González y González y su estudio fundador de la micro historia, *Pueblo en vilo* (1968); muchas páginas de Daniel Cosío Villegas, pero sobre todo, su *El estilo personal de gobernar* (1974); Fernando Benítez y su *Los indios de México*; los ensayos sobre arte mexicano de Luis Cardoza y Aragón y el periodismo de Renato Leduc, José Alvarado, entre otros.²⁵

Jorge Ibargüengoitia no fue ajeno a estas preocupaciones, ya que leyó atentamente la literatura mexicana de su tiempo y del siglo XIX. Sin embargo, sus intereses no pretendían construir una noción de México y lo mexicano, sino simplemente de presentar aquello que se podía ver como los vicios de una conducta nacional. Ibargüengoitia opinaba, desde su columna de *Excelsior*, sobre aquello que se discutía en cualquier café o en cualquier cantina, y sobre lo que escuchaba en esos lugares; frecuentemente se trataba de un comportamiento mexicano: “Los mexicanos no hemos todavía aprendido a abrir nuestro corazón en las columnas de anuncios clasificados. Esta incapacidad se hace evidente cuando hojeamos cualquier periódico: “Gratificaré sin averiguación”, “vendo preciosa casita”, “Doberman que responde al nombre de ‘Prince’”, “presto dinero sin garantía”, “Empresa alemana necesita Geschäftsführer”... etcétera”²⁶

Si bien la realidad cotidiana le resultaba atroz, sus preocupaciones estéticas se mezclaban con la inquietud de hablar en primera persona sobre su propia vida. Casi en todos sus artículos periodísticos se trasluce la intimidad del autor, sacada a la luz con el pretexto de retratar un comportamiento nacional:

²⁵ José Joaquín Blanco, “La nueva prosa a partir de los años cincuenta”, en *Crónica literaria: Un siglo de escritores mexicanos*, Cal y arena, México, 1996, p. 461.

²⁶ Jorge Ibargüengoitia, “Abra su corazón”, en *Ideas en venta*, Joaquín Mortiz, México, 1997, p.109.

El único admirador confeso de Victoriano Huerta que he conocido – “se presentó en la Cámara de Diputados y les leyó la cartilla”, decía – : me dijo, cuando yo era niño:

– El soldado mexicano es el mejor del mundo: puede caminar sin comer ocho días. El gringo es el peor soldado: necesita tomar helados. Cuando el soldado mexicano está bien comido, marcha como ningún otro. En tiempos de don Porfirio hubo un concurso de marchar en no sé qué parte de Europa: todos los ejércitos del mundo concursaron. ¿Quién ganó? Los mexicanos. Sí, señor. La Escuela Militar de Aspirantes.

Probablemente a esta pericia en el marchar se debe la afición que durante muchos años tuvo mi familia a ver desfiles. En tiempos de Porfirio Díaz, hacían el viaje desde Guanajuato para venir a pasar las fiestas patrias en México. No se sabe que hayan ido a palacio. Se alojaban en el hotel Iturbide y veían el desfile asomados en el balcón de un cuarto lleno de sandwiches y de jarras de agua de limón...²⁷

Este artículo se publicó originalmente durante los días previos a las fiestas patrias, días en que, como se sabe, se desfila frente a Palacio Nacional. No hay momento de la cotidianidad que le resulte ajeno. Pero desde sus comienzos en la dramaturgia, a Jorge Ibargüengoitia le preocupaba la forma en que su vida personal podía quedar al descubierto en su literatura. Como ya se vio en capítulo anterior, Jorge Ibargüengoitia estudió al principio ingeniería en la UNAM y cuando era alumno hizo un viaje a Europa y a su regreso empezó a trabajar en un rancho de su familia en Guanajuato donde conoció a Salvador Novo quien vino a presentar una obra teatral y este encuentro con él cambió su destino, inscribiéndose en la carrera dramática. De esa primera época provienen los textos de *La ley de Herodes*, un conjunto de narraciones cortas en las que aparece directamente el protagonista Ibargüengoitia. Después de estos cuentos, produjo abundantes obras de teatro, hasta llegar a la novela. Aunque en estas últimas, salvo en *Estas ruinas que ves*, el corte autobiográfico es menos evidente, su personalidad nunca quedó fuera ni siquiera al tratar temas históricos.

²⁷ Jorge Ibargüengoitia, “Desfiles”, en *Sálvese quien pueda*, Joaquín Mortiz, México, 1993, p. 54.

5.5 *Estas ruinas que ves o el anticostumbrismo*

En esta tercera novela, publicada en 1975, Premio Internacional de Novela México, Jorge Ibargüengoitia muestra de forma original y divertida la crítica de la costumbre de la provincia, con el aire autobiográfico a través de un narrador contando hechos y anécdotas que son muy comunes en cualquier lugar de la provincia mexicana pero que al ser vistas con el lente humorístico del autor se vuelven ridículos o caricaturescos. En relación con los motivos que tuvo para escribir esta novela, el autor declara:

a fines de 1964 hice una investigación desordenada sobre el caso de las Poquianchis y escribí un cartapacio de unas cien páginas que no es ni reportaje ni ensayo ni novela, que no me gustó cuando lo leí terminado y que no me sirvió de nada. En 1965 decidí que había que escribir una novela sobre el tema. En 1970 trabajé varios meses con este fin – “trabajar” en esa época consistió en sentarme en el escritorio frente a una hoja en blanco y luego acostarme en el diván a esperar a que se me ocurriera una idea –. Con muchos trabajos produje unas ciento cincuenta páginas que luego tiré en la basura. Pero este marasmo me fue creando una especie de nostalgia del aspecto más o menos culto de la provincia que se solidificó en una descripción de Cuévano que escribí, que con el tiempo había de convertirse en el primer capítulo de una novela en la que las Poquianchis – o las Baladro, mejor dicho – no tienen más que una aparición momentánea y marginal. ²⁸

Como dice él, la idea de escribir esta novela surgió al trabajar sobre el caso de las Poquianchis, pero el tema de la novela no tiene nada que ver con ese asunto, salvo el ambiente de la novela: la vida de la provincia.

A partir de la llegada a Cuévano del narrador quien es maestro de literatura como lo fue el autor por algunos años se va enlazando una serie de episodios satíricos, divertidos y eróticos. Ibargüengoitia maneja aquí la prosa practicada en el ejercicio del teatro con mucha transparencia y la fluidez de los diálogos de personajes, mediante una crítica satirizada a la forma de ser de los profesores de la universidad o

²⁸ Jorge Ibargüengoitia, “Memorias de novelas”, revista *Vuelta*, No. 29, abril de 1979, p. 33.

una broma macabra acerca de que una alumna por la que el narrador, el profesor Aldebarán siente atracción muriera al obtener su primer orgasmo. El ambiente, la idea básica de esta obra está apuntada en su cuento *Amor de Sarita y el profesor Rocafuerte* (1961) y aparece el problema del objeto deseado.

La novela avanza, mostrando las limitaciones de la provincia y las frustraciones de los personajes, provocando situaciones que se vuelven ridículas y donde los ejemplos son muy simples y transparentes: el caso de un profesor homenajeado que no puede ingresar a la fiesta porque han olvidado darle su invitación, hecho provoca la renuncia de un grupo de profesores conocidos como “Siete Sabios de Grecia”.

Podríamos identificar el tema central que es: una broma jugada y contada al narrador acerca de la posible muerte de Gloria, alumna de la Universidad quien le interesa mucho al narrador, por el sufrimiento de una inflamación cardiaca que la lleva a la tumba, diciendo que ella “nació con un defecto en una arteria, que hizo que el corazón, al palpar, se esforzara más de la cuenta. (...) El día en que ella haga el amor por primera vez y tenga su primer orgasmo, el corazón va a estallar”.²⁹

La broma es una constante en la novela y en ella descubrimos la costumbre del mexicano de enrarecer las cosas contando unos una cosa, pero al pasar de boca en boca, ésta tiende a ser una gran mentira. “Ya ves lo que es Cuévano. Alguien inventa una cosa, se la cuenta a otro, éste la repite y en una semana tienes a todo el pueblo convencido de que es verdad”.³⁰ Podemos decir que Ibargüengoitia quiso mostrar simplemente el modo de ser de algunos con hechos comunes, las costumbres, las limitaciones de la provincia y hipocresías donde cualquiera se pudiera identificar, satirizando el ambiente universitario, intrigas amorosas, inmoralidad etc... y nos los presenta desolemnizados y desmitificados en donde rector, catedráticos y alumnos protagonizan escenas de borracheras, pleitos, comparecencia frente al juez y el adulterio es presentado en forma vodevilesca.

Pero según el autor, en esta novela se encuentra un defecto en su final. Al respecto, Ibargüengoitia en una entrevista le explica francamente a Margarita García Flores: “*Estas ruinas que ves* estilísticamente está bien, pero al final hay una falla

²⁹ Jorge Ibargüengoitia, *Estas ruinas que ves*, Joaquín Motriz, México, 2003, p. 53.

³⁰ *Ibid.*, p. 179.

tremenda que voy a corregir: los hechos que ocurren son totalmente falsos, los personajes no actuarían así”³¹

El eco de *Estas ruinas que ves* es muy apreciable en “Los papeles de Amaral”. El rescate de estos Apuntes demuestra que al tener muy presente ciertas experiencias en la vida provinciana a lo largo de su vida como escritor, Jorge Ibargüengoitia no abandonó nunca esa crítica a la clase media de México.

5.6 *Dos crímenes o la parodia de la tradición*

Publicada en 1979, *Dos crímenes* es la primera incursión de Jorge Ibargüengoitia en la literatura policial. Después de la complejidad narrativa que había conquistado dos años antes en *Las muertas*, ahora decide abordar un género poblado de malas novelas pero de añeja tradición, cuyos más conspicuos representantes se encuentran entre lo mejor de la literatura occidental. Ibargüengoitia aclaró cómo se le ocurrió escribir *Dos crímenes*: “Tenía intenciones de hacer una novela ‘rápida y fácil’, que contrastara en todo con *Las muertas* que fue la anterior. Hubiera querido hacer un divertimento, como los que escribía Graham Greene entre sus novelas ‘serias’. Ahora, veinte meses después, sé que quizá los divertimentos diviertan a los lectores pero el que yo escribí me costó tanto trabajo, o más, que mi novela ‘seria’.”³² Después de *Las muertas*, quería descansar de la novela ‘seria’ y decidió escribir una novela divertida en las mismas palabras que Graham Greene definió en *Nuestro hombre en La Habana*.

Pero en realidad ninguna de las dos novelas son textos sencillos. *Dos crímenes* prosigue con la dualidad humor-tragedia de *Las muertas*. Regresa a la narración en primera persona, pero a la mitad de la historia ocurre un cambio de voces, es decir, un cambio de punto de vista que engarza varios cabos que se habían quedado sueltos en la primera parte. Conviene revisar una definición de lo que es literatura policial. Para la escritora mexicana María Elvira Bermúdez, acaso la única que cultivó este género en México, afirmaba que la literatura policial es de una realización más ardua y rigurosa que la de otros géneros literarios, debido a que debe divertir, atrapar la atención del lector en todo momento:

³¹ Margarita García Flores, “¡I yo no soy humorista!”, entrevista a Ibargüengoitia, *Cartas marcadas*, Textos de Humanidades, UNAM, México, 1979, p. 203.

³² Jorge Ibargüengoitia, “En primera persona, Punto final”, *Vuelta*, # 31, junio de 1979, pp. 32 y 33.

Los buenos cuentos y novelas detectivescos secuestran la atención del lector y la confinan durante horas en su mundo ideal con un éxito que ningún otro cuento o novela pueden lograr. En términos generales (...) las [obras] policiacas, ante todo, espolean la curiosidad. Ahora bien, la conciencia de un lector puede estar adormecida, su sentimiento puede ser diferente u opuesto al del escritor, su inteligencia puede ser escasa y su imaginación, pobre; pero si el lector es en verdad un lector, será curioso. Es por tal motivo que la literatura detectivesca es capaz de divertir a numerosos lectores, cualesquiera que sean las dotes psíquicas de éstos.³³

Sin embargo, Jorge Ibargüengoitia ya se había propuesto atrapar la curiosidad del lector en otras novelas y obras de teatro. Si bien nunca se propuso “ser chistoso”, con *Dos crímenes* sí se propuso divertir. Con la lectura de esta novela, el interés nunca decae y en vez de sostener la atención en la resolución de uno de los crímenes, el interés se mantiene por el tono paródico-irónico de la novela.

La novela empieza siendo relatada, en las primeras líneas por Marcos, alias el Negro, protagonista principal, quien es perseguido injustamente por la policía y tienen que vivir separado de su esposa. Debido a una acusación infundada, Marcos y su esposa la Chamuca, tienen que abandonar su departamento de la Ciudad de México. Ella se va con su hermana y él va a Cuévano para conseguir dinero a la casa de un tío suyo, el hombre más rico de una ciudad de provincia, del que no tenía noticias desde hace mucho tiempo. No sin sorpresa, la llegada de Marcos a Cuévano se ve determinada por la ambición de sus primos, quienes esperan impacientes la muerte del tío para quedarse con la herencia.

El enredo de la trama comienza cuando Marcos decide proponerle al tío un negocio falso, la explotación de una mina inexistente, para que su pariente lo patrocine y así pueda “vivir en algún lado mientras pasa este lío”³⁴ Marcos se involucra sexualmente con su prima Amalia y con Lucero, la hija de aquélla. Los primos piensan que el tío dejará su fortuna a Marcos, por lo que intentan asesinarlo.

³³ Maria Elvira Bermúdez, *Los mejores cuentos policiacos mexicanos*, Biblioteca Mínima Mexicana, México, 1955, p. 11.

³⁴ Jorge Ibargüengoitia, *Dos crímenes*, Joaquín Mortiz, México, 2003, p. 19.

El que termina por morir envenenado es el tío, y esta muerte desencadena otra muerte accidental, siempre en pos del escurririzo Marcos.

Además de la dualidad humor-tragedia, previamente perfeccionada en *Las muertas*, en *Dos crímenes* el autor afila sus armas de parodista para volver a la crítica de las grandes situaciones y de la familia mexicana:

La tragedia que debe enfrentar el protagonista [de *Dos crímenes*] no es necesariamente la que vivió su familia a causa de los dos crímenes, sino la que obligaron a padecer la policía y quienes lo acusaron de terrorista. ¿Hay mayor tragedia que abandonar casa, empleo, mujer, y andar como perro, de aquí para allá, huyendo, sin futuro claro?, ¿hay mayor desolación que verse de pronto despojado de todo, hasta de la personalidad, por razones equívocas? Ésa es la tragedia personal de Marcos, y es la que de algún modo desencadena las otras.³⁵

En *Los relámpagos de agosto*, *Maten al león* y la obra teatral *El atentado*, los temas obsesivos son el poder y el autor que mira ese poder como si fuera “un francotirador furibundo” que, por medio de su inteligencia y su observación, destruye la farsa de la historia mexicana.

La perspectiva con la que miró esos hechos es “un fatalismo anarquizante” que no se concentra exclusivamente en la estructura histórico-social, es decir, en “la mecánica de los hechos y las causas”, pues se detiene en los elementos accidentales, en rasgos de personalidad estúpidos.

En *Dos crímenes*, la crítica a la moralidad de la clase media provinciana tiene su origen en la crítica a la historia del poder en México, visto como una zarzuela. De ahí el comienzo determinante de *Dos crímenes*: “La historia que voy a contar empieza una noche en que la policía violó la Constitución”.³⁶ ¿Y en qué días la policía no ha violado la Constitución?, es la pregunta inevitable al leer estas primeras líneas.

³⁵ Ignacio Trejo Fuentes, *Lágrimas y risas. La narrativa de Jorge Ibargüengoitia*, Textos de Difusión Cultural, Serie El Estudio, Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Literatura/ UNAM, México, 1997, pp. 85 y 86.

³⁶ Jorge Ibargüengoitia, *Dos crímenes*, Joaquín Mortiz, México, 1979, p. 7.

La crítica, al poder desemboca en una crítica a la gran familia mexicana y a la provincia de pequeña burguesía. El Negro, aunque víctima de estos dos factores, no puede olvidar su origen ni su lugar en esa enorme clase media que critica Jorge Ibargüengoitia: “En el camino hacia Calderón pensé: nací en un rancho perdido, mi padre fue agrarista, me dicen el Negro, la única de mi familia que llegó a ser rica empezó siendo puta y con sólo echar una firma perdí catorce millones de pesos. Decir que estoy jodido es poco”.³⁷

Aunque *Las muertas* que es la más seria de las obras del autor sea la novela más compleja y rigurosa, sin dejar de ser la obra de un humorista y *Los relámpagos de agosto* un libro imprescindible para poder entender su visión histórica, es en *Dos crímenes* donde Jorge Ibargüengoitia se erige como el gran novelista de las letras mexicanas, pues resucita una función muy olvidada del artista de la narración: divertir. Como Cervantes, como Shakespeare, como otros grandes autores de la literatura universal, Ibargüengoitia tenía muy presente la función de una novela. Para uno de sus estrictos contemporáneos, Jorge Ibargüengoitia es quizá:

Nuestro narrador más inmediato, en el sentido de que nos hace vivir – con una impresionante capacidad de representación – sus historias logrando despertar actitudes primarias, más que analíticas, sentimentales, que muestran su pericia en el manejo de la respuesta del espectador-lector. La ficción con una estructura dramática propia del género policíaco, tan desdeñado entre nuestros escritores (*Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli sería la cumbre conquistada hace cuarenta años; *La Cabeza de la hidra* de Carlos Fuentes, su exitosa “Revisitación”), permite el libre juego de la ironía en lo-que-se-deja-sin-decir, en la pista falsa, en la distorsión por exageración, en la subordinación del sentido al sentimiento, en la interpretación extravagante. Ibargüengoitia escribe la literatura más inevitablemente natural, de nuestros años, lo cual no quiere decir que no la logre con un arduo trabajo.³⁸

³⁷ *Ibid.*, p. 130.

³⁸ Huberto Batis, “El mundo de los libros. Laberinto de papel. Dos crímenes”, *Sábado*, suplemento cultural de periódico *unomásuno*, 25 de agosto de 1979, p. 12.

Al acatar las reglas del género policial, Jorge Ibargüengoitia criticaba también a aquellos novelistas mexicanos que desdeñaban la literatura detectivesca, por verla como una literatura que sirve únicamente para divertir. Como dramaturgo, nuestro autor rompió definitivamente con el teatro, por ver en esta práctica un mundo determinado por los deseos vanos, la envidia y la falta de talento. Como crítico teatral, descubrió que esta actividad era inútil y engorrosa. Como periodista, supo que valía más externar opiniones personales con un estilo literario, que escribir objetivamente para informar al lector. Como novelista, evadió las modas del momento, como el cosmopolitismo, la experimentación formal o las novelas narradas mediante varias voces y puntos de vista.

Prefirió las anécdotas sencillas para dotarlas de complejidad. Prefirió buscar en México aquellos rasgos idiotas de la condición humana. No quiso “hacerse el chistoso”, pero vaya que le gustaba que lo leyeran y que el lector se divirtiera.

5.7. *Los pasos de López o los héroes tienen sueño (II)*

La última novela de Jorge Ibargüengoitia, *Los pasos de López*, apareció en 1982. En ella nuevamente resalta la capacidad desmitificadora de su autor, esa intención satírica de desnudar la realidad, de cotidianizar la historia, la gran historia (en este caso la historia de la Independencia Nacional). En *Los pasos de López*, como ocurrió en *Los relámpagos de agosto*, lo que intenta realmente el autor – con gran éxito – es “delatar a la historia como la esfinge sin secreto, como pedestal vacío o desproporcionado”.³⁹ Pero sin rencor ni odio con ese espíritu lúdico exclusivo de los auténticos escritores humoristas.

El antecedente directo de esta novela es la obra teatral *La conspiración vendida*, pieza que, como se vio en el capítulo pasado, fue hecha por encargo y nunca escenificada. En ella sobresale la ausencia parcial del humor. En sentido estricto, es la más “solemne” de todo lo escrito por Ibargüengoitia, y se apega exclusivamente a lo ocurrido aquel 15 de septiembre de 1810. En *Los pasos de López*, en cambio, todos los nombres están cambiados, pero aluden directamente a los implicados en la conjura.

³⁹ José de la Colina, “Jorge Ibargüengoitia (1928 -1983)”, *El Semanario Cultural de Novedades*, # 85, diciembre 4 de 1983, p. 1.

El cura Periñón tiene su referente histórico directo en Miguel Hidalgo y Costilla, a quien se alude a través del recurso shakesperiano del “teatro dentro del teatro”: los conspiradores, durante una de sus reuniones literarias, deciden representar una obra teatral, en la que el personaje llamado López es interpretado por Periñón. Lo ocurrido en esa representación sirve para caracterizar a cada uno de los personajes y anunciar el destino que tendrán en la novela. López es quien mueve los hilos de la trama. Es el verdadero cerebro, pero resulta demasiado cándido para ser un rebelde exitoso. Ése es el blanco principal de la parodia ibargüengoitiana en esta novela: Hidalgo.

El historiador Carlos Herrejón nos informa sobre el proceso de mitificación de Hidalgo, a quien, durante los primeros años del México independiente, se le omitía de los discursos oficiales. Paulatinamente, la historia institucionalizada lo va resucitando para la conveniencia de sus fines ideologizantes:

El culto a Hidalgo nace en un terreno ya abonado para la glorificación de personajes históricos. Me refiero a la apoteosis que significaban los discursos retóricos de aclamación de reyes o de sus honras fúnebres. La figura del rey a través de los sermones respectivos es una figura mítica. Su conformación parte de elementos históricos que son trascendidos y sacralizados en el afán de mostrar que tal o cual rey es en efecto el valor supremo de la monarquía, el eslabón de la tradición que vincula con los orígenes de esa sociedad organizada en torno a tal monarquía, la garantía que legitima todo otro poder dentro de ella. Los datos históricos deben ajustarse, recortarse, ampliarse o inventarse de acuerdo a estos propósitos y no precisamente conforme a las exigencias de la historiografía científica. ⁴⁰

Ibargüengoitia retoma el origen del proceso de nacionalización de la historia. Entresaca esa figura adornada en los discursos oficiales, y la desnuda, poniéndola al nivel de la micro-historia, de la cotidianidad del individuo. Este pasaje histórico es

⁴⁰ Carlos Herrejón Peredo, “Construcción del mito de Hidalgo”, en Federico Navarrete y Guilhem, Olivier (coordinadores), *El héroe entre el mito y la historia*. UNAM, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, 2000, p. 237.

para el autor una vez más, una maquinación basada en la confusión, la mentira y el despiste de unos atolondrados:

No es extraño que la parte más animada del relato en *Los pasos de López*, esté dedicada a la manera en que se descubrió la conspiración. Para empezar, el secretario de la Junta le reveló todo al administrador de correos de Querétaro, que le exigió escribir su denuncia y se la envió con una carta suya al administrador de correos de la capital, que se las entregó al oidor Aguirre, pero éste no quiso enterar al regente, a quien detestaba, para no darle la oportunidad de quedar bien aplastando una revuelta, por lo que se limitó a mandar vigilar a los acusados y sólo después de perder un tiempo precioso mandó informar al nuevo virrey, que se acercaba a la capital procedente de Veracruz. Ibargüengoitia suprime la última parte de la historia y escribe que “la denuncia y la carta quedaron archivadas hasta que fueron descubiertas años después” (p. 69)... No aclara por qué el administrador de correos de Cañada optó por enviar la denuncia a su superior en la capital, “en vez de acudir con la información recibida al alcalde Ochoa, que era la autoridad más alta en la ciudad que no estuviera complicada en la junta” (p. 69)... ⁴¹

Si en *Los relámpagos de agosto* la parodia del héroe con sueño se concentra en un género literario, aquí en este caso Ibargüengoitia dirige en *Los pasos de López*, su atención a personajes históricos concretos del inicio de la guerra de Independencia. Con la intención satírica y desnudamiento de la realidad, él despliega su visión particular de lo histórico. Una vez superadas las alturas de su arte narrativo, una vez superados los géneros, Ibargüengoitia regresa a su obsesión por el ser del mexicano, un ser que abunda en momentos grotescos de realismo caricatural.

5.8 Sobre “Los papeles de Amaral”

En sus Apuntes, Ibargüengoitia duda sobre el tono que debe dar a un libro en particular. Se aprecian allí fragmentos autobiográficos, pero siempre surge la duda

⁴¹ Juan José Barrientos, “El grito de Ajetreo, Anotaciones a la novela de Ibargüengoitia sobre Hidalgo”, en la *Revista de la Universidad de México*, 28 de agosto, 1983, p. 19.

sobre cuánto tomó de la realidad el autor.

Estos Apuntes se componen de dos partes agrupadas por un mismo título: “Los papeles de Amaral”, La primera, fechada el 10 de agosto de 1981, es la titulada propiamente “Los papeles de Amaral”, con el subtítulo de “Relato”. Es el tratamiento esquemático de una historia que, tal vez, aclara el propio autor, bien podría ser un guión cinematográfico y donde nuevamente aparece la sombra de la Revolución Mexicana. En ese momento, Jorge Ibargüengoitia ya ha publicado la totalidad de sus novelas, la más reciente *Dos crímenes* (1979). Se ha despedido definitivamente del teatro desde hace muchos años; gracias a su fama como columnista de semanario, su obra periodística ya ha sido publicada en forma de libro: *Viajes en la América ignota* (1972) y *Sálvese quien pueda* (1975).

Falta un par de años para que Jorge Ibargüengoitia muera en un avionazo. En esta primera parte de los Apuntes, el conflicto mexicano es sustituido por una trama de confusiones, ignorancia, mal interpretaciones, intuiciones erradas. En la nota introductoria, Juan José Reyes aclara:

Hallamos en estos Apuntes celos posibles, deseos cumplidos fugazmente, mantenidas sospechas y avaricia permanente. Se ha abandonado el tono paródico de *Los relámpagos de agosto*, pero no la ironía con que se mira la formulación de propósitos de apariencia tan natural como terrible. Uno podría recordar aquí el tema de la impostura que haría célebre Rodolfo Usigli, maestro de Ibargüengoitia, y el del visitante en una comunidad y una familia cerradas (presente en *Estas ruinas que ves* y en *Dos crímenes* especialmente). Pero llama la atención sobre todo el proceso de dudas e hipótesis que despliega el narrador en la concepción de su obra. ¿Cuánto tomaría de la realidad real, no de la ficticia, el autor? Atrae también la deliberación de Ibargüengoitia (...) y, en consecuencia, el relato tendrá un saludable aire de cinismo. Personajes, conflicto, caminos posibles del nudo y el desenlace: el narrador va perfilando y reuniendo los elementos de su obra. ⁴²

⁴² Juan José Reyes, “Del cuaderno de Jorge Ibargüengoitia (Apuntes)”, en la revista *Letras Libres*, noviembre, 2003, año V, número 59, p. 30.

El tema de la impostura prosigue, aunque la sombra de la Revolución se diluye en la segunda parte de los Apuntes, que se titula “Memorial de San Roque” y está fechada el 15 de agosto de 1981. También persiste el saludable aire de cinismo y la construcción de una naturalidad truculenta. Aquí aparecen nuevamente las situaciones planteadas en *Estas ruinas que ves* y en *La ley de Herodes* – el triángulo amoroso, los favores de una dama que nunca llegan, las mentiras y los celos – y el autor nuevamente duda sobre los elementos que debe tomar de la realidad para incorporarlos a eso que no se sabe si sería un guión cinematográfico, una obra de teatro, una novela o crónicas autobiográficas. Llama la atención aquí el obsesivo tratamiento que Ibargüengoitia solía practicar antes de emprender la escritura de su obra. En todo momento se pregunta qué clase de narrador debe contar la historia, qué nombre ponerle, qué tipo de desenlace y desarrollo debe aplicar a la futura historia.

Resulta más interesante la segunda que la primera parte. Se debe sobre todo a que sus dudas aumentan y hay más espacio para el Yo del autor. Esta segunda parte se subdivide en dos. El autor, al principio, tiene en cuenta múltiples posibilidades, recuerda momentos de su infancia, acota un recurso importante que debe poner en práctica y, luego, en una nota del 29 de agosto del mismo año, decide que “todo lo anterior fue relegado o suspendido indefinidamente por deprimente”.⁴³ Entonces olvida todo lo que llevaba escrito y decide que el título más adecuado sería “El encargo de Amaral”, que completaría con dos cuentos extras.

Al final de desarrollar el tratamiento, concluye: “Estos *Tableaux* o cuadernos no constituyen un libro, sino que servirían como fondo para los *Recuerdos ficticios*. Ésta es mi vida profesional, todas estas pendejadas son mi escuela, y mi carrera se desarrolla entre ellas. Los cuadros son la línea profesional del narrador, en contrapartida con la emocional o sexual, que formaría el meollo...”⁴⁴ Aunque ha dejado de lado la crítica a los grandes temas, Jorge Ibargüengoitia sigue observando los lados grotescamente estúpidos de su realidad. Los grandes temas, diría el autor, no pueden divorciarse de la situación personal de quien escribe. Los recuerdos familiares, la infancia guanajuatense, el paso por Mascarones y la Facultad de

⁴³ Jorge Ibargüengoitia, “Memorial de San Roque”, en “Los papeles de Amaral, revista *Letras Libres*, año V, número 59, noviembre, 2003, p. 34.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 34.

Filosofía y Letras, la vida con otros escritores que deseaban un lugar en el mundo literario del momento, *estas pendejadas* son, efectivamente, la escuela de un autor que nunca pensó en separar su vida cotidiana de situaciones más complejas como la historia de México.

CAPÍTULO 6

JORGE IBARGÜENGOITIA Y EL PERIODISMO : TERCER ACERCAMIENTO CRÍTICO

6.1 La antinostalgia del terruño: *Viajes en la América ignota*

Entre los años 1969 y 1976, Jorge Ibargüengoitia escribió una columna semanal en el periódico *Excélsior*. Lo que al principio le atemorizaba, se convirtió después en una agradable rutina. En cada uno de los artículos se encuentra lo mejor de él: su prosa escrita en idioma claro, fluye acaso más naturalmente, si eso es posible, que en las novelas y en las obras teatrales.

Es importante ver por qué el autor de artículos no desmerece en nada respecto al narrador. En primer lugar, Ibargüengoitia no deja de ser un narrador en sus artículos. Es muy posible que no haya entendido su labor en la prensa más que de esta manera: se pondrá a contar lo que mirara, porque lo mirado es la sustancia misma del único periodismo que él puede hacer.

En tal situación, no hay divorcio entre el autor de textos periodísticos y el narrador de altos vuelos. Los artículos se convierten en piezas cortas, de factura distinta necesariamente, pero hechas según el estilo que lo definía. Ibargüengoitia se distinguía por su falta de afectación, por el tono “natural” que conseguía, que dominaba. Si conseguía esto en sus novelas y sus cuentos, no es difícil entender que lo lograra también sin dificultad mayor, en la tarea periodística.

Sin duda disfrutaba al saber que contaba con interlocutores. Como hemos visto ya en el capítulo 4, su trabajo teatral necesariamente contaba con la idea de la presencia del público y sus reacciones o con la idea de su temible ausencia.

Al dedicar buena parte de su trabajo a lo que uno de sus mejores amigos, Vicente Leñero ha llamado “talacha periodística”, Ibargüengoitia no hace más que adaptarse a las determinadas circunstancias: al espacio y el tiempo cuyas dimensiones son ahora nuevas. Menos espacio y menos tiempo.

El periodista debe concentrarse, lo que no le costaría mucho a Ibargüengoitia, escritor que rechazaba todos los excesos, cualquier adorno y que se desprendía de todo circunloquio.

No es un periodista que “va al grano”, en el sentido en que puede adjudicarse la expresión a otros de tono directo, usualmente denunciatorio o que sencillamente muestra las cosas “desnudas” o “tal como son”. No le importa mucho cómo son las cosas, por lo demás. Lo que le interesa es cómo las ve, y cómo registrarlas con eficacia. En lugar de ser franco sin más, es un autor económico, y en vez de ser austero, es un escritor que sugiere mientras muestra todo lo que necesita mostrar.

Por ello, aunque estos artículos se encuentran en la ortodoxia periodística, Ibargüengoitia utilizó en ellos varios de los recursos narrativos que puso en práctica en sus novelas. Desde la crónica memoriosa de sus días de teatro y de juventud, hasta el homenaje necrológico y la radiografía callejera.

La ironía alcanza niveles más altos, pues la ficcionalización parte del propio yo. Si en todas sus novelas la primera persona resulta lo más característico de su estilo, en los artículos periodísticos el yo se impone más contundentemente. No hay personaje que escape de su mirada crítica. Las madres de casa, los monumentos, los teléfonos públicos, los turistas, sus esporádicos viajes; la crítica de las instituciones, de la sociedad y el ser mexicanos es lo que caracteriza sus artículos. Además de esa mirada fija en el exterior, Ibargüengoitia proporciona datos de su biografía.

El propio autor pudo ver la edición de *Viajes en la América ignota*. Las diferencias con los otros volúmenes no son sustanciales. Quizá de no haber muerto tan tempranamente, él mismo se hubiera dedicado a la edición de ellos. El resto de los artículos periodísticos fue publicado póstumamente y recopilado por Guillermo Sheridan.

La única novela periodística de Ibargüengoitia fue la recreación de los hechos del conocido crimen de las Poquianchis que llevó a cabo en *Las muertas*. Allí partió de un hecho verídico, pero nunca olvidó la libertad de ficcionalización. Su primer paso por los diarios y revistas, de forma semanal, fue la crítica teatral, como ya se había visto en los dos capítulos anteriores. Después del golpe que le propinó el por entonces el joven Carlos Monsiváis, Ibargüengoitia guardó silencio hasta 1969.

Viajes en la América ignota es un viaje sedentario. El autor ejecuta sus mejores dotes de retratista satírico y resalta siempre los defectos de sus personajes tomados de la realidad inmediata. Aunque se encuentre en Washington, Ibargüengoitia no abandona tampoco el referente nacional: abundan las comparaciones con los tamales, los sarapes de Zacatecas, los monumentos de Guanajuato o el lago de Chapala. Ibargüengoitia sale a explorar el mundo. Observa con la puntualidad del reportero los rasgos locales de cada ciudad que visita y llega a descubrir la universalidad del mexicano. Mejor dicho: la universalidad de esa falta de sentido común típica del mexicano. Se percata de que esa falta de sentido común, según rasgos de cada lugar, se encuentra en todo el mundo.

Lo ignoto de la América que explora Ibargüengoitia está en el detalle obvio que va agrandando hasta el absurdo. El método es el mismo de sus novelas: descubrir la verdad mediante las mentiras.

En las páginas de *Viajes en la América ignota* podemos descubrir a un Jorge Ibargüengoitia que cruza fronteras, como en el artículo que da título al libro. El autor emprende la crónica de su estadía en una escuela de Monterey, California: “En uno de los momentos críticos de mi vida en materia económica alguien me ofreció un trabajo que consistía en ir a dar clases de lengua y literatura española en un instituto que estaba en Monterey, California, que llamaré aquí, para no pecar de indiscreto, Institut de la Robe de Chambre.”¹

La atmósfera del absurdo surge desde la confesión de un problema y de la solución de ese problema. Ibargüengoitia no tiene dinero y entonces cae en una situación ridícula: obtiene un empleo de maestro de literatura en una escuela de alumnos mayores de cincuenta años, casi todos veteranos de guerra y sin facilidad

¹ Jorge Ibargüengoitia, *Viajes en la América ignota*, Joaquín Mortíz, México, 1992, p. 79.

para aprender el idioma español. La situación se torna aún más ridícula cuando el autor confiesa que ha elegido ese nombre ficticio para:

poner de manifiesto una de las virtudes fundamentales de dicha institución: la de que ninguna de las personas que formaban parte del cuerpo docente hablaba correctamente el inglés. Esta circunstancia les confería una autoridad notable, porque en esa región de los Estados Unidos existe – gracias a Dios – la idea de que todo el que no hable bien el inglés está dotado de conocimientos profundos que es indispensable impartir.²

Después prosigue el relato de la convivencia con su alumnado. En tono de crónica de sociales, Ibargüengoitia describe puntualmente gestos y menús. La falsa vergüenza, traducida en abundantes eufemismos, va descubriendo poco a poco no sólo la torpeza de los comensales, sino también la falsa vergüenza de él mismo. Parece que la primera persona confiesa su condición provinciana, común a los mexicanos, abandonada hace tiempo, pero utilizada como instrumento de desnudamiento. La situación se torna absurda conforme el cronista se construye como un personaje más:

La culminación de la fiesta ocurrió cuando el Coronel Skefington, que se había distinguido en la Batalla de Anzio y que durante todo el semestre había observado una conducta irreprochable, se me sentó en mis rodillas y me dijo, usando un español que yo no le había enseñado:

– ¡Eres mi tipo! ³

¿Por qué se dice que son periodísticos estos textos que no son “noticiosos”? Además de aparecer semanalmente en un diario, estas crónicas pretendían retratar algo tomado de la realidad, pero trastocado por el lente cóncavo del autor. Si una crónica es la relación de un hecho que lleva a cabo un testigo presencial, el autor no altera los hechos, pero descubre algo especial y muy interesante para él y lo ficcionaliza

² *Ibid.*, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 90.

sobre algún detalle de los implicados en la situación narrada.

La objetividad no le importaba a Ibarguengoitia. Su periodismo es literario, no informativo. Literario porque plantea situaciones universales que personaliza con su peculiar forma de apreciar los hechos.

En el periodismo lo más cercano al reflejo de lo real es la objetividad que, como sabemos, viene con cargas adicionales inconscientes o insertadas a propósito dentro del texto. Y aprender a leer entre líneas no es tan sencillo como el descubrir a través del espejo retrovisor la matrícula del automóvil que viene detrás de nosotros.

No ocurre lo mismo cuando la luz, o las imágenes, se refracta a través de un prisma. Aparece una gama de colores de acuerdo a la intensidad de la luz imperante y las imágenes cambian, se distorsionan y se multiplican en función de los cortes o las aristas del cristal refractor. Pero sigue siendo la misma realidad.

La creación literaria se convierte así en una especie de prisma destinado a refractar, ya no a reflejar, la realidad circundante del tema a desarrollar.⁴

Ibarguengoitia refracta su realidad circundante mediante el prisma de la ironía. Las “entre líneas” de los artículos de *Viajes en la América ignota* admiten una satisfacción de estar lejos de Guanajuato y México, aunque ciertos usos y costumbres nacionales se encuentren muy arraigados en el propio cronista. A propósito, el papel que él juega la primera persona en *Viajes en la América ignota*, es el del asombro. Hay sorpresa constante por descubrir un continente no muy distinto a Guanajuato o cualquier otro lugar de México.

¿Universalización del humor? Es muy probable que así sea, ya que en el fondo hay una sola condición humana.

Lo que puede variar de paisaje en paisaje, de lugar en lugar, de país en país, son los modos en que tal condición despliega ciertos rasgos característicos, no sólo para interpretar y transformar la propia circunstancia (ésta es una de las definiciones

⁴ Alejandro Iñigo, *Periodismo literario*, Ediciones Gernika, México, 1997, p. 89.

típicas del concepto de 'cultura'), sino también para ocultarse, para escudarse, para justificarse ante los demás y para autojustificarse, con la explicación que se da válida por muchas razones.

De esta manera, el extranjero es ante los ojos de Ibargüengoitia un material más que propicio para su curiosidad y el despliegue de su mirada humorística. Incluso en los casos en que los escudos, las autoprotecciones, parecen ocultarse, como cuando los estadounidenses actúan con algo más parecido a la zoncera que a la candidez. ¿Los ridiculiza? No. O no necesariamente. Más bien los deja actuar, los mira con aparente neutralidad, con una maliciosa objetividad.

¿Son los estadounidenses de otra manera? Queda claro que no. Cualquier mexicano, mínimamente alejado al tono reverencial de ciertos empresarios y ciertos gobernantes, por ejemplo, sabe muy bien que tal zoncera es totalmente cierta que existe y que tal vez está situada más allá de cualquier falta de malicia. El extranjero se revela como alguien distinto a los ojos de Jorge Ibargüengoitia, pero sólo por una característica secundaria: su modo de proceder de acuerdo con ciertas, determinadas autojustificaciones.

Queda claro, asimismo, que éstas, las autojustificaciones, son lo definitorio de la condición humana. A la vez, apenas es necesario decir que Jorge Ibargüengoitia rechazaría todas estas lucubraciones: nada más alejado a sus intereses que las disquisiciones teóricas. Para saber bastaba, según él, con mirar la realidad y devolverla a su campo natural: el de la literatura.

6.2 Recapitulaciones póstumas (I): *Autopsias rápidas, Instrucciones para vivir en México y Misterios de la vida diaria*

¿Literatura o periodismo? Como afirma Guillermo Sheridan en el prólogo de *Autopsias rápidas*, la distinción sale sobrando: “El periodismo de calidad es propio de quien está elaborando un estado de ánimo y, con inteligencia y rigor, es capaz de traducirlo en un estilo peculiar para observar y redactar su realidad. Creo que Ibargüengoitia tuvo esa capacidad...”⁵ *Autopsias rápidas* es la primera recopilación póstuma de los artículos de Jorge Ibargüengoitia. El autor refiere la historia de esta

⁵ Guillermo Sheridan, “Nota sobre la selección y la edición”, en Jorge Ibargüengoitia, *Autopsias rápidas*, Editorial Vuelta, México, 1988, p. 8.

aventura: Julio Scherer, director del periódico *Excélsior* en ese entonces (1969), invita a Ibargüengoitia a escribir artículos semanales sobre el tema que quiera.

El escritor acepta con gusto su propuesta como la rutina más agradable que pudo tener y sigue escribiendo dos columnas a la semana con los temas más frecuentes; la vida urbana y de su barrio Coyoacán, los viajes, su oficio de escribir diarios... etc hasta el golpe de estado en *Excélsior* contra Scherer organizado por el entonces presidente Echeverría y muchas de las colaboraciones de su columna no desmerecen de lo que escribió con más cuidado, es decir, sus novelas y sus piezas teatrales.

Desde una subjetividad a prueba de realidad, Ibargüengoitia observa el mundo a través del tamiz de ridiculez. Mijail Bajtin (1895-1975), en uno de sus estudios más famosos, hace rastreo de las fuentes históricas de *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais, situando dicha obra en el contexto histórico de la cultura popular de la Edad Media. El estudioso ruso admite que la risa es la única forma de descubrir ciertos aspectos excepcionales del mundo, un punto de vista universal y particular al mismo tiempo. De ahí que el imaginario popular de la Edad Media abundara en el realismo grotesco, cuya principal característica es la orientación hacia lo bajo:

Abajo, al revés, el delante-detrás: tal es el movimiento que marca todas estas formas. Se precipitan todas hacia abajo, regresan y se sitúan sobre la cabeza, poniendo lo alto en el lugar que corresponde a lo bajo, el detrás en vez del delante, tanto en el plano del espacio real como en el de la metáfora (...) ⁶

Queda claro, en este sentido, como se apunta, que la experiencia propia del que escribe sitúa, tras las imágenes fantásticas, los hechos mismos de la realidad.

El primer tomo que reúne los artículos periodísticos bajo el título genérico de *Autopsias rápidas* se divide en tres partes: “Escribir cansa”, “¿Por qué no vamos al cine?” y “Confesiones de un Boy Scout”. En la primera parte de éste, encontramos revelaciones personales en torno al propio oficio periodístico. La orientación hacia lo bajo a la que se refiere Bajtin puede trasladarse al contexto del México de los años 70

⁶ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, El contexto de Francois Rabelais*, Alianza Universidad, Barcelona, 1995, p. 334.

que retrata con claridad Jorge Ibarzüengoitia. Este apartado comienza por registrar las experiencias durante el ejercicio dramätürgico; prosigue con la sátira de la literatura como institución educativa; se burla de los vicios del intelectual, sobre todo del lenguaje que suele utilizar y de la confusión que suele imperar en cualquier conferencia y finalmente, sus “lecciones” de periodismo. En un artículo “Nota roja” pone de manifiesto sus fobias, otra vez por medio del trastocamiento de la verdad a través de la mentira:

Leo notas rojas con frecuencia sin ser sanguinario ni sentirme morboso. Creo que de todas las noticias que se publican son las que presentan más directamente un panorama moral de nuestro tiempo y ciertos aspectos del ser humano que para el hombre común y corriente son en general desconocidos; además siento que me tocan de cerca: tengo más probabilidades de morir por obra de un fanático que ganar la carrera de los cien metros planos o ser electo diputado.⁷

Jorge Ibarzüengoitia se burla del lenguaje que suelen emplear los intelectuales para dar una interpretación de lo que consideran pudiera ser una realidad, porque lo hacen con un estilo forzado de escritura sin tener un acercamiento a la realidad más bien precisamente, alejándose de ella.

Los intelectuales se han alejado del mundo, pero no para tomar la distancia que tiene que tomar el creador (en el campo de la ficción o en el dramático) sino para quitarle vida, es decir: para ver otro mundo, uno que no corresponde ya al que habitan las personas, con todas sus manías, sus vicios, sus probables virtudes, sus “tics” psicológicos o culturales.

¿Es entonces Jorge Ibarzüengoitia un “antiintelectualista”? De ninguna manera. Pensemos qué sucedería si respondiéramos afirmativamente. En primer término, tendríamos que pensar que Ibarzüengoitia elabora una argumentación (de manera tácita, al menos, o explícita) más o menos convencional, atendida a las formas del razonamiento lógico (ya fuera el aristotélico, ya fuera el dialéctico).

⁷ Jorge Ibarzüengoitia “Nota Roja”, en *Autopsias rápidas*, Vuelta, México, 1988, p. 108.

En tal cosa – no cuesta trabajo alguno descubrirlo –, Ibargüengoitia estaría siendo un antiintelectual que usa los recursos del intelectual para contradecir a éste, afianzando sus propias ideas, defendiéndolas, queriendo hacer que el mundo se vea según sus propios argumentos, según su propia perspectiva. En este caso, lo que producía el autor resultaría incurrir evidentemente en una clara contradicción y quedaría descalificado sin ningún carácter especial.

¿Qué hay que hacer para ir en contra del intelectual, entonces? Pues emplear precisamente los instrumentos que éste no domina, por desinterés o simplemente por incapacidad. Además, no hay que olvidar que Ibargüengoitia la emprende solamente contra los vicios del intelectual, no necesariamente en contra de su trabajo o de su función pública.

Lo que es un hecho es que el escritor guanajuatense estuvo muy lejos de aceptar la etiqueta de "intelectual". No podía admitirla, debido a que no estaba nunca pontificando, demostrando nada. Mostraba, contaba lo que miraba. Se las ingeniaba para proponerle a los otros (los lectores, los espectadores) que compartieran un rato, unas horas, su mirada y sus sonrisas. Aquella mirada y aquellas sonrisas tenían que ser inteligentes, si valía la pena expresarlas.

Para ello, tenían que ser inteligentemente expresadas. Cuando Julio Scherer le propone a Jorge Ibargüengoitia que colabore en las páginas de *Excélsior* le está proponiendo nada menos, que ponga su inteligencia en un nuevo género para él. Es comprensible que el escritor se haya sentido sorprendido ante la invitación. La novedad implicaba una salida a una plaza desconocida. Si se lanza al ruedo – para usar este lenguaje taurino y popular –, es porque Jorge Ibargüengoitia sabe con qué toros va a enfrentarse. Los conoce, y le gusta la idea. A final de cuentas, las páginas de un periódico eran un buen espacio para dar registro literario de lo que acontecía todos los días, mientras que los cuentos y las novelas eran el espacio para registrar lo que *podía* acontecer.

En el artículo titulado “Los periodistas”, el autor recrea sus años en *Excélsior*, su trato con Julio Scherer y Vicente Leñero y, otra vez, la burla de los usos y costumbres político-periodísticas en tiempos de Luis Echeverría. Admite la admiración que siente por Leñero, alaba de éste su oficio periodístico y literario, así como su novela al respecto, *Los periodistas*.

El conflicto entre ser un escritor de tercera y un periodista mediocre se manifiesta en todo momento y admite que siempre estuvo destinado a ser el escritor que es, ni mejor ni peor. Es éste uno de los mejores artículos del volumen. La prosa del autor es aún más precisa de lo que suele ser y su lógica para desnudar el ridículo de la condición humana.

Son de las mejores páginas que relatan la caída del periódico *Excélsior* y de su director, Julio Scherer. Las últimas palabras son lapidarias: “valió la pena que se acabara *Excélsior* como era y que se convirtiera en lo que es ahora, nomás para demostrar que la libertad que nos dieron fue puro jarabe de pico.”⁸

Llama especialmente la atención que en el registro de un hecho dramático (en términos vitales, históricos y políticos), Jorge Ibargüengoitia no deje de emplear expresiones que le son muy suyas, como son de millones de hablantes en el país. La expresión "jarabe de pico" parece corresponder a un contexto determinado, digamos que al menos muy próximo a lo vulgar. Así precisamente la usa Ibargüengoitia. Quiere ser vulgar, aunque no quiere ser grosero. La grosería está fuera, aquí y en toda su obra, de sus intereses y de su propia condición vital y literaria.

Lo vulgar le sirve aquí para ser plenamente claro y directo, también para manifestar enojo, cierta rabia, siempre dentro de los límites del decoro. Muestra así Ibargüengoitia que las expresiones vulgares valen exactamente lo mismo que las demás. Lo que cambia es lo que verdaderamente quieren decir.

La siguiente parte, “¿Por qué no vamos al cine?” es, efectivamente, un retorno a la crítica que escribía el autor en la *Revista de la Universidad de México*, pero esta vez la cinematográfica y publicada en las páginas de *Excélsior* y la revista *Vuelta*. La oferta cinematográfica del momento es analizada con las dotes del más sagaz de los críticos. Pero el crítico, en ocasiones, suspende la atención de la película y observa a los asistentes. Entonces Carlos Saura y Federico Fellini son tomados con pinzas y puestos en la mesa de disección junto con los espectadores. “Autopsias rápidas” se titula uno de los artículos de esta sección. Así como el autor realiza un examen minucioso de la película en cuestión, también examina a la concurrencia. Autopsias del México de entonces, con sus habitantes, los vicios de su sociedad, sus complejos

⁸ Jorge Ibargüengoitia, “Los periodistas” en *Autopsias rápidas*, *op. cit.*, p. 122.

históricos, sus manías heredadas. Por lo siguiente, el mapa nacional que traza Ibargüengoitia posee, para Guillermo Sheridan, un doble rostro:

Uno, sentimental e irónico, de lo que significa vivir en México (es decir: de lo que significa padecer la ciudad y la provincia, viajarlas, comer, beber, votar, recordar, amar y aborrecer); otro, el que se desprende de la mirada singularísima, autónoma y escéptica del hombre que ve al país y que se ve a sí mismo mientras lo hace. Si algunos de los sucesos que, en la década de 1970, incitaron a Ibargüengoitia pueden considerarse caducos, no tardaremos en reconocer que la manera de convertirlos en literatura les agrega un valor más que propio.⁹

Estas líneas de Sheridan contienen conceptos en los que hay que detenerse. El primero es un dueto, en verdad sorprendente: "sentimental e irónico". La ironía, ya lo hemos visto en este trabajo, está presente en las obras de Ibargüengoitia sin falta. ¿Y lo sentimental? Podemos imaginar que es un acierto de Guillermo Sheridan hallar esta nota en el tono de Jorge Ibargüengoitia en estas páginas periodísticas. Lo sentimental viene dado gracias a la distancia con que se miran los escenarios, los ambientes, las personas, las situaciones.

El mismo Guillermo Sheridan utiliza líneas abajo otro concepto esclarecedor: "escepticismo". De modo que, visto así, lo sentimental de Ibargüengoitia se liga también a la mirada del escéptico. ¿De dónde proviene este aire sentimental? ¿En qué consiste? No puede proceder más que de la idea (y el sentimiento también) de que los personajes y los ambientes forman parte del propio mundo del autor. Al hablar de los demás, con toda la ironía que se quiera, el autor también se refiere a sí mismo. Comprende en consecuencia a los demás, tanto como se comprende a sí mismo estando junto a los demás.

Incapaz de resignarse, Ibargüengoitia ironiza. Pero a la vez es incapaz de herir. Entiende al prójimo, lo encuentra desvalido. No ejerce la piedad, pero sí una inmediata comprensión. No busca pretextos, pero señala que no hay escapatorias.

⁹ Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 7.

El juego de espejos que queda de manifiesto en estos artículos está marcado por esa singularización que proporciona la risa, como señala Bajtin. El mexicano retratado y el mexicano que retrata se encuentran en un mismo punto. El examen que emprende Jorge Ibargüengoitia también toma en cuenta esas proyecciones del yo más profundo, pues he ahí su singularidad.

El último apartado, “Confesiones de un Boy Scout” es donde el autor de modo autobiográfico narra su educación, sus vivencias de la infancia, la juventud al lado de su madre, abuelos, tías, compañeros de la infancia y la concepción de la vida misma: “Cuando yo era niño, un borracho era un señor dormido en la banqueta. Si el borracho estaba exactamente en la puerta de la casa: pasar sobre él con mucho cuidado, procurando no despertarlo. Borracho también era el de la lotería: desfajado pendenciero, levantando el puño con un cuchillo en la mano, y... pobre. Ésta era característica general de los borrachos: eran ‘gente humilde’.”¹⁰ Su visión es simple al retratarlo en forma de anécdota. Con la clara sencillez, retrata los usos y las costumbres mexicanas ejemplares, la hipocresía que prevalecía en la sociedad a la cual él pertenecía. Nada escapaba a sus ojos y con gran maestría registró todo lo observado desde su niñez.

No es extraño entonces que en los artículos de *Autopsias rápidas* se lean muchos de los mejores momentos de sus novelas: descubrimiento repentino de una verdad mediante el trastocamiento de una mentira. – El color local, incluso en espacios no nacionales. – La satirización de personajes tipo: el policía, el ama de casa (y la mujer en general), las mamás, las criadas, el oficinista, el intelectual, el turista, el provinciano. – La burla de las instituciones nacionales, como la historia patria o la familia mexicana. El oropel reflejado en los monumentos históricos es uno de los blancos predilectos de la ironía de Jorge Ibargüengoitia.

Instrucciones para vivir en México engloba también estas características, pues se trata del segundo tomo de la misma serie. Si en todos los artículos se encuentra lo mejor del autor, se debe a su universalidad y versatilidad. Ante todo, es un novelista portentoso y su crítica que se lee en sus artículos es la misma que puede leerse en todo lo que escribió:

¹⁰ Jorge Ibargüengoitia, “Los primeros pasos”, en *Autopsias rápidas*, La reflexión Vuelta, México, 1988, p. 211.

Hábil autor teatral, Jorge Ibargüengoitia fue sobre todo un narrador espontáneo. Incluso sus comedias para la escena tienen mucho mayor valor textual que representativo. No tardó demasiado en darse cuenta de ello, pero el asunto importa más allá de la anécdota curricular. En Ibargüengoitia la destreza narrativa está encuadrada en una vasta disposición escenográfica. Esto vale incluso para varios de sus artículos periodísticos que ha recogido y ordenado con tino Guillermo Sheridan. Ibargüengoitia es un autor – un comediógrafo, un cuentista, un novelista, un articulista – curioso de ciertos momentos, atento a los alientos de la larga duración pero sobre todo interesado en los microcosmos de la historia.¹¹

Es preciso y acertado este comentario. Particularmente habrá que revisar lo que este crítico mexicano ha llamado "microcosmos de la historia". La historia en general no está dentro del campo de los intereses de Ibargüengoitia. Él quiere narrar sin tener la intención de dar clases y ni siquiera organizar una interpretación. Su misión es literaria y su intención literaria es apego a la normalidad, a la trivialidad. Al estar dominada por el humor, su mirada, que es constantemente crítica, tiende a recaer en la realidad misma, es decir en estos "microcosmos de la historia".

¿De cuáles se ocupará el autor? De los que están a mano, al alcance de su mirada. Si alguna vez entra a los caminos más complicados de la conspiración previa a la guerra de Independencia, lo hace seguramente seducido por los caracteres de ciertos personajes que vivieron y ambulaban por las tierras de su infancia. Si el asunto de las Poquianchis despierta su (gran) interés, se debe no sólo a la afición del escritor por los casos de nota roja sino también que el lugar donde ocurrió el accidente de los crímenes de aquellas mujeres fue un escenario conocido por él mismo (el Bajío, Jalisco). Además, es bien conocido que por distintos azares Ibargüengoitia pudo disponer del expediente completo del caso.

En *Misterios de la vida diaria*, al igual que otros textos anteriores, los temas comunes del autor vuelven a aparecer como la educación a los hijos, a las universidades, fiestas de niños, cortesía, comerciantes, el pulque, el fútbol etc... por

¹¹ Juan José Reyes, "Minuciosas geografías. A diez años de la muerte de Jorge Ibargüengoitia", en *El Semanario Cultural de Novedades*, número 608, Año XII, Vol. XII, 12 de diciembre de 1993, p.1.

medio de su estilo mordaz y ridículo. Con los instantes de sucesos de la cotidianidad de los habitantes de la gran ciudad y del país entero, que de comunes parecerían olvidados, Ibargüengoitia describe sin falta los asuntos con tanta precisión y mucho detalle, mostrando una reflexión de la vida diaria, vista con intensidad sarcástica que se encuentra en toda su obra periodística mueve a risa: “También en ocasiones, tuve que correr llevando un huevo en una cuchara y brincar con los tobillos atados o con las piernas metidas en un costal. Lo que nunca he podido descubrir es quién se divertía”.¹² Observando la situación con eficacia, en vez de decirla, Ibargüengoitia sugiere que entendamos su mirada de una manera contundente, mientras muestra todo lo que necesita a través del yo. Su mirada crítica siempre resalta los defectos de personajes de la realidad inmediata.

6.3 El sarcasmo de la vida diaria: *Sálvese quien pueda*

Publicado originalmente en 1975, *Sálvese quien pueda* reúne una serie de artículos autobiográficos divididos claramente en tres áreas temáticas: las mujeres, los niños y la niñez del propio Ibargüengoitia y las costumbres laborales, así como la inserción de la obra de teatro *La conspiración vendida*, casi una adaptación al teatro de la novela *Los pasos de López*. La nota introductoria del autor arroja luces sobre la hibridez genérica de este libro:

Este libro, cuyo título evoca un desastre náutico, es una labor de rescate: de una niñez de los treinta, de una obra de teatro que no fue representada, y de un conjunto de artículos – que aparecieron originalmente en *Excelsior* – que, en mi opinión, merecen ser presentados nuevamente, en la perspectiva de un libro.¹³

El método que utiliza Jorge Ibargüengoitia para reflexionar algún asunto en torno a la condición femenina es el mismo que utiliza para desmitificar la historia en novelas como *Los relámpagos de agosto*, *Maten al león* o *Los pasos de López*.

¹² Jorge Ibargüengoitia, ¿Quién se divertía?, *Misterios de la vida diaria*, Joaquín Mortiz, México, 1997, p. 53.

¹³ Jorge Ibargüengoitia, *Sálvese quien pueda*, Joaquín Mortiz, México, 2003, p. 7.

Parte de lugares comunes, de prejuicios extendidos en la sociedad mexicana, de ideales institucionalizados. Ideas de este tenor: “Las mujeres son inferiores”, “las mujeres son indefensas”, o “las mujeres no sirven para nada, salvo para tener hijos”. El cronista implacable que es Jorge Ibargüengoitia se ciñe a la lógica de los hechos que relata, descubriendo no sólo la falsedad de dichos lugares comunes, sino también la estupidez inherente a la condición humana, más allá de sexos. La crítica se dirige tanto al punto de vista feminista, supuestamente subversivo, como al punto de vista políticamente correcto, institucionalizado, establecido.

En el artículo “Lucha desigual”¹⁴, el cronista cuenta que fue al mercado a comprar “entre otras cosas, unos chamorritos de ternera para hacer *osso buco*.”¹⁵ El incidente ocurre cuando un niño, montado en el carrito y formado detrás del autor, coge el paquete de carne cuando ya había sido pagado. El cronista, antes de contar lo sucedido, establece diferentes hipótesis sobre las posibles reacciones ante el caso, concluyendo que la supuesta inferioridad de las mujeres no existe, y que de existir un marginado e inferior, siempre será el hombre. Este artículo, la totalidad de *Sálvese quien pueda* se interpreta lo siguiente:

En los modos de ser bruto, o estúpido, es en donde se distinguen los hombres de las mujeres. Pero ninguno es más bruto que otro, ni más inteligente “por naturaleza”, por ser de un sexo o del otro.

Lo mejor de Jorge Ibargüengoitia en este género – en el que fue maestro – llega cuando él relata una anécdota. Su visión es simple, ni amable ni acerba (...) El efecto es verdaderamente asombroso, y es el que ha ganado tantos lectores gozosos de este escritor.”¹⁶

Lo cierto es que lo bruto nadie te lo quita; y también es cierto que nadie te lo da, más allá de que seas hombre o mujer. Lo mismo desde luego, puede decirse de las virtudes. Es un hecho asimismo que la sociedad permite también, según está organizada, que

¹⁴ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵ *Ibidem*,

¹⁶ Juan José Reyes, “Nunca demasiado en serio”, en *El Semanario Cultural de Novedades*. Año XII, volumen XII, número 597, 26 de septiembre de 1993. p. 1.

los modos en que florece la estupidez sean más comúnmente objeto de escarnio, por parte de los hombres (estúpidos) y también (desde luego) de no pocas mujeres (igualmente estúpidas).

Es necesario subrayar aquí que no pienso, en ningún sentido y en ningún momento, que Jorge Ibargüengoitia haya sido estúpido. Todo lo contrario. Lo que ocurre es que no hizo escarnio. Si encuentra lo ridículo de alguien o de alguna situación, lo registra con ironía pero sin grosería y absolutamente sin adoptar un aire de superioridad. A final de cuentas, Ibargüengoitia es un hombre humilde: tiene los pies en la tierra.

El siguiente tema del libro – surgido directamente del asunto de las mujeres, pues los personajes biográficos más recurrentes del autor son los miembros de su propia familia, concretamente sus tías y su madre – es el de su propia niñez. Una de las cosas que queda en evidencia, al retratar los usos y costumbres infantiles, es la deficiente educación que se tiene en México, tanto la educación institucionalizada como la educación familiar.

En el último tema, las costumbres laborales, Ibargüengoitia también muestra las costumbres habituales de mirar pasar a las muchachas frente a la oficina o llenar crucigramas que se tienen en muchas oficinas, esperando la hora de salida. En la práctica del juego, él confiesa que tanto resolvió que llegó a ser experto.

Los grandes temas de sus novelas – revoluciones patrias, atentados, crímenes comunes, engaños y fraudes – ceden su lugar al pobre diablo inmerso en el mundo de las pequeñas y cotidianas frustraciones. El humor es lo que distingue a Jorge Ibargüengoitia de los escritores de su generación, aquellos autores agrupados en torno a la *Revista de la Universidad de México*, la *Revista Mexicana de Literatura* y *La Cultura en México* de principios de los años sesenta, cuyas preocupaciones estéticas poseían un ánimo crítico y actualizante. Sus asuntos eran los grandes temas: el triunfo de la revolución cubana, la difusión de la nueva ola cinematográfica, el aspecto crítico descarnado a los vicios sociales, mitos y manifestación de la cultura del país. Ibargüengoitia fue el único que escogió el humor para revisar el ser del mexicano. En las novelas de Jorge Ibargüengoitia queda evidenciado que:

Con más intuición que intención, los personajes de Ibargüengoitia son

los equivalentes precisos de los ya más que típicos, clásicos *schlemihl* de la literatura judía occidental (Scholem Aleijem, Saul Bellow, Philip Roth), los pobres diablos empeñosos y negados para el triunfo. Si de la literatura alemana (Kafka, Musil) pasaron naturalmente a la norteamericana, en México estaban inéditos, cuando el más elemental respeto a la realidad nacional debió haberlos incorporado como personajes infaltables de toda la cultura. El gran problema de estos personajes es que no son básicamente graciosos, por cuanto que aparecen derrotados y sólo excepcional y difícilmente triunfan; el humor se ampara en la desproporción entre lo que los personajes son y a lo que aspiran, entre su insignificancia y la gran magnitud de los problemas en que se meten, en la rapidez con que fortuna y desgracia se alternan en el desarrollo del argumento...¹⁷

Este sentido de la desproporción es siempre visto con extrema finura por Ibarguengoitia. De pronto ha descubierto que la gente suele pretender aparecer como no es, que la gente se escuda, se enmascara. Pero en lugar de emplear esta idea a la manera que su maestro Rodolfo Usigli, o que otros escritores como Octavio Paz, Ibarguengoitia elige el humor para desplegar su intención crítica, es decir, para desenmascarar a este mexicano que por el camino que sigue, va directo a la inacción o a un precipicio, como mostraron los estudiosos del asunto, especialmente a la mitad del siglo XX, en particular en el campo de la filosofía.

6.4 Recapitulaciones póstumas (II): *Ideas en venta, La casa de usted y otros viajes y ¿Olvida usted su equipaje?*

Ideas en venta y *La casa de usted y otros viajes* también son otros volúmenes de artículos periodísticos de Jorge Ibarguengoitia. En *Ideas en venta* aparecen nuevamente los temas clásicos del autor, como la niñez, las mujeres, la vida diaria en la Ciudad de México y en provincia, y la comparación inevitable con ciudadanos de otros países, hasta llegar a la conclusión de que no existen muchas diferencias entre

¹⁷ Gustavo García, "Jorge Ibarguengoitia: la burla en primera persona", en *Revista de la Universidad de México*, 12 de agosto de 1978, p.19.

un hombre que compra chamorros de ternera en un supermercado de Coyoacán y un comensal de un restaurante de Milán, Italia.

El método es el que ya ha empleado en otras entregas de la serie. El cronista se rige por una lógica férrea, que es la de un ingeniero. El universo de Ibargüengoitia es explorado como si se tratara de un ingeniero civil o arquitecto que revisa su obra, cuidando que todas las puertas de una casa estén en su lugar.

Después el referente es él mismo, no olvidando su condición mexicana, es decir, cierta conformación física y ciertos complejos heredados, de corte mexicano. No hay asombro en las palabras del caminante de Europa. Sólo azoro por comprobar que los usos y costumbres de México no son distintos a los de otros lugares: “Sale uno a la calle y toma un tranvía de madera: bien conservado, pero viejísimo. Compra uno el boleto, y hay que meterlo en una máquina que marca la hora: ese boleto da derecho a viajar y transbordar a cualquier otro vehículo durante una hora – ¿no es esto de provincia? –. El tranvía se llena de gente. Todos son más chaparros que yo, lo cual es muy agradable.”¹⁸

Ya hemos hablado en este trabajo de la fama que adquirió Jorge Ibargüengoitia como articulista de *Excélsior* durante los años setenta. Dicha fama no surgió de la nada. En el citado artículo sobre las entrevistas, el autor admite que desde los inicios de su carrera teatral fue objeto de entrevistas, mesas redondas y conferencias. Su paso por las páginas de la *Revista de la Universidad de México* también le proporcionó lectores. Tanto así que, como ya vimos en el capítulo dedicado a su paso por los escenarios, él mismo dijo en su momento que uno de los motivos de su abandono de la crítica teatral es que sus lectores prescindían de ir al teatro, pues se consideraban satisfechos con los comentarios del crítico Ibargüengoitia.

Las opiniones del autor no eran consideradas por provenir de un periodista que relata con objetividad algún hecho que le merece una opinión. Eran opiniones que se buscaban asiduamente porque provenían de la pluma de un escritor de novelas que al igual que Vicente Leñero, Carlos Monsiváis o Ricardo Garibay, vertía sus opiniones en forma de artículo o crónica, siempre con el rango de literatura.

¹⁸ Jorge Ibargüengoitia, “La ciudad discreta, vida operística” en *Ideas en venta*, Joaquín Mortiz, México, 1997, p. 128.

Su opinión pesaba, contaba, puesto que criticaba problemas comunes a cualquier ciudadano, como los chicles pegados en la banqueta de alguna calle de Coyoacán o el trato de los mexicanos con los mexicanos en ciertos lugares turísticos como Acapulco. Lo que hay en los artículos de Ibargüengoitia es una libertad de estilo puesta al servicio del diarismo. Alejandro Iñigo proporciona una distinción entre lo que es el periodismo tradicional, noticioso y objetivo aquel que surge de un escritor:

La libertad de estilo es inherente a la técnica literaria. Cada uno las maneja de acuerdo a sus capacidades. Y al talento. Para romper con las ataduras del periodismo ortodoxo se requiere primero contar con alas para iniciar el vuelo o de lo contrario se corre el riesgo de quedar flotando en el aire al capricho de los vientos imperantes.

Para la ortodoxia de la profesión es un sacrilegio cuando el periodista utiliza la primera persona en la estructura del reportaje. Esto lo entendemos al tratarse de información. Finalmente el balón no es del reportero. Pero sí tiene la pelota cuando investiga, arma y escribe su reportaje. ¿Por qué evitarle decir lo que vio, lo que le dijeron, y lo que hizo para desarrollar el tema? ¹⁹

Los artículos de Ibargüengoitia se hallan dentro de la esfera de la opinión pública, pero parten siempre de la esfera de lo privado. Hablar del héroe en pantuflas, despojado del adorno institucional, es su objetivo. Sus opiniones valen precisamente porque son de él y no persiguen una subjetividad.

La casa de usted y otros viajes repite la fórmula del viaje sedentario puesta en práctica en *Viajes en la América ignota*. Un viajero que no sale de México aunque se encuentre frente a la torre Eiffel en París. El asombro ibargüengoitiano no es universal porque no se deslumbra con las diferencias sino con las coincidencias. El México que descubre el autor es común al de todos:

¿Quién hubiera pensado que la gente de Acapulco, que siempre tuvo fama de floja, iba a trabajar tanto? En meses como éstos, hace treinta años, el contorno

¹⁹ Alejandro Iñigo, *Periodismo literario*, Ediciones Gernica, México, 1997, p. 85.

de los carros se marcaba claramente en las noches, por los incendios que hacían los campesinos para el desmonte. Ahora esos mismos cerros están iluminados por las luces de las casas. Ni están bonitas las casas, ni da gusto ver que haya tanta gente, pero es señal inequívoca del mucho trabajo que se ha hecho aquí, al rayo del sol y sin ganas.²⁰

El desnudamiento de la ridiculez, la desmitificación de la historia y el sarcasmo que descubre en usos y costumbres locales se encuentran aquí en su máxima expresión.

Algunos reseñistas del momento quisieron ver una responsabilidad cívica soslayada en la obra del autor. Nada más lejos de la verdad, pues las opiniones del autor, aunque consultadas y citadas con profusión, nunca tuvieron que ver en el destino de la nación. De hecho, una afirmación así le hubiera causado mucha risa y siempre nos muestra su visión de la vida diaria con un tono divertido y genial.

Los temas relevantes que se tratan en el libro son lo siguiente: las memorias de la Reforma Agraria, su vida en el rancho y en el Distrito Federal, incluso su infancia y sus viajes por el interior del país y en el extranjero. En los artículos que configuran la penetración a su juicio sobre los problemas del campo, él observa con mucho cuidado y nos muestra simple y llanamente algunos efectos del asunto, según lo que ha visto y examinado. La función informativa de estos artículos no desaparece, por el contrario, tiende a reeditarse, lo que implica que gozan aún de cierta actualidad.

En *¿Olvida usted su equipaje?*, Ibargüengoita muestra otra vez los problemas cotidianos a los que se enfrentan los habitantes de la ciudad de México, comunes a cualquier ciudad del mundo, pero que al ser analizados bien por el ojo crítico de Jorge Ibargüengoita, los lectores pueden ver la mala planeación de la ciudad, su preocupación por la explosión demográfica en la ciudad y la solución de vivienda. El autor enfoca su mirada en Coyoacán, lugar donde vivió por varios años y es aquí donde haciendo gala de su ingenio llega a la terrible conclusión: “Mi primera reacción fue, que si van a embellecer Coyoacán, no va a costarles ningún trabajo, porque está horrible. La segunda es de sorpresa, la que me da que las autoridades del D.F. hayan

²⁰ Jorge Ibargüengoita, “Acapulqueños, Servicio en su cuarto” en *La casa de usted y otros viajes*, Joaquín Mortiz, México, 1992, p. 42.

tardado el mismo tiempo en decidir que era necesario embellecer Coyoacán, que yo en descubrir que lo que hacía falta era más bien afearlo”.²¹

Prosigue con varios de sus viajes por el interior de la República y en los cuales describe lo difícil que es en aquel momento encontrar un buen hotel o un lugar agradable para comer y nos hace ver simplemente como la mancha urbana que se ha ido tragando los lugares a los que uno podría ir a visitar; “Desgraciadamente, lo primero que vi es que habían puesto un obstáculo para ver una de las pocas cosas interesantes de la región... Es una fábrica de jugos de frutas que cubre perfectamente la torre de la iglesia de Tepozotlán”²².

Es precisamente el artículo titulado “¿Olvida usted su equipaje?” donde nos muestra los problemas a los que debe enfrentar un visitante que va a cualquier parte del mundo. Los mismos problemas empiezan al pasar por la aduana del aeropuerto de una ciudad y que son descritos con el peculiar estilo del autor, provocan desconcierto en la mente del lector; “ Si parece uno respetable, en ningún lado – excepto en México – tiene problemas. Si quiere meterse en líos, se deja uno crecer el pelo, la barba y se amarra una cinta de huichol en la cabeza”.²³ Con un lenguaje sencillo y llano, el autor nos cuenta muy simple así mismo la industria de la construcción por tecnología, la vida en el departamento en la ciudad, banquetas en la calle, transporte etc...

Parte de lugares comunes, de prejuicios extendidos eligiendo como recurso el sentido del humor que le sirve para desplegar su intención crítica, es decir, para desenmascarar al ser humano utilizando el periodismo literario gracias al cual muchos podrían ver reflejada la realidad y en gran proporción verse revelar la naturalidad. Ibargüengoita logra una vez más que el lector pueda disfrutar de lo bien hecho y sorprenderse ante la eficacia de temas por lo general tratados mediante lo que ocurre en lugares comunes.

6.5 Jorge Ibargüengoita y el periodismo literario

El periodismo de Ibargüengoita no prescinde de aquella literatura en que aparecen

²¹ Jorge Ibargüengoita, *¿Olvida usted su equipaje?*, Joaquín Mortiz, México, 1977, P. 43.

²² *Ibid.*, P. 59.

²³ *Ibid.*, P. 86.

derrotados, seres sin suerte, perdedores. Anécdotas y personajes tipo son tomados de la realidad, pero ese estilo del que hemos hablado en otros capítulos, la vocación humorística y aun una preocupación común a todos los ciudadanos por el país, es solamente literario.

Es decir, el periodismo no sólo es para el autor un género literario más, sino gracias al cual muchos podrían ver reflejada la realidad y en una de sus porciones, verse reflejados ellos mismos. ¿Con qué fin? Con uno de manera primordial: disfrutar lo bien hecho y sorprenderse ante la eficacia de rápidas puestas en escena de temas por lo general tratados mediante lugares comunes, visiones difíciles de comprender o solemnidades insufribles.

Su opinión era buscada asiduamente por los lectores en las páginas de *Excélsior*. De hecho Vicente Leñero, en su novela *Los periodistas*, llega a admitir que Ibargüengoitia y otros escritores como él mismo y Carlos Monsiváis adquirieron fama notable, y sus libros se vendieron y comentaron más gracias a su aparición en publicaciones periódicas. Ya en un artículo incluido en *Autopsias rápidas*, “Los periodistas” (citado líneas arriba), confesaba su admiración por Vicente Leñero y el aprendizaje al que accedió como articulista semanal, poniendo en claro las virtudes del periodista modelo: Julio Scherer. Su posición al respecto es ambigua, pero puede decirse que ante todo Jorge Ibargüengoitia fue un escritor que encontró en las páginas de un periódico un espacio conveniente para expresar su opinión, que nunca prescindió de su poética personal de la escritura.

Su caso, como dije hace un momento, no es sólo el único. Incluso es muy frecuente que el escritor tenga que ganarse el pan gracias a colaboraciones periodísticas, generalmente hechas con prisa o por lo menos sin la disposición de tiempo acostumbrada en la factura de obras literarias. Para Manuel Gutiérrez Nájera – un notable prosista y un poeta clave del modernismo en México – el periodismo resultó una fuente de conflictos vocacionales. El Duque Job – uno de los seudónimos que utilizó, y seguramente el de mayor fama – dividió su talento entre el oficio de escribir diariamente para ganarse la vida y la libertad de escribir “la obra”, aquello que obedecía a sus intereses y no a la opinión pública de entonces.

Llegó a afirmar claramente que el periodismo era una actividad vampirizante. Ibargüengoitia, como ya se dijo, admitía la suerte de poseer un trabajo que cualquier

asalariado envidiaría, pues muy probablemente era el único que podía admitir que “los lunes a las doce y media termina el trabajo de la semana.”²⁴ Su columna semanal, es el ensayo general de su oficio narrativo con estilo renovador. Aunque utilizó bien las técnicas del reportero y la investigación exhaustiva propia del erudito, Jorge Ibargüengoitia hablaba de sí mismo. No hay “objetividad” en sus opiniones ni mucho menos en sus novelas.

Pero el autor sentía intensa aversión hacia las entrevistas. “El héroe en pantuflas”, como él mismo llama al escritor cuando es entrevistado (o peor aún: cuando son entrevistados sus familiares y amigos), es la imagen que agrupa toda su obra y el método que lleva a cabo para ficcionalizar los asuntos ocurridos en torno al pobre diablo que puebla toda su obra.

Ibargüengoitia no entiende por qué el gusto por entrevistar a los escritores, ya que la vida real de estos personajes carece de interés. El héroe en pantuflas, para Ibargüengoitia, es cualquiera de sus personajes. Los artículos de *Sálvese quien pueda* poseen dicho tipo de personajes, aunque el autor confiese:

Entiendo, aunque con reservas, que entrevisten a artistas cuya expresión habitual no sea la palabra, como, por ejemplo, pintores, y les pregunten por qué las botellas son su tema predilecto, o qué quieren decir cuando pintan árboles rojos.

Pero nosotros, los escritores, que tenemos una máquina enfrente la mayor parte del día, lista para dejar constancia de lo que estamos pensando, ¿para qué queremos entrevistantes? O, peor todavía: ¿para qué nos quieren los entrevistantes a nosotros?²⁵

Jorge Ibargüengoitia podía hablar y escribir de sí mismo soltando a la vista el tono autobiográfico porque partía de la creación de Jorge Ibargüengoitia como uno más de los personajes de sus crónicas. *Sálvese quien pueda*, dado que es una recopilación de artículos periodísticos realizada por el propio autor, acaso sea el libro más interesante de su especie, por lo que hemos visto en este trabajo.

²⁴ Citado por Guillermo Sheridan en el prólogo de *Autopsias rápidas*, *op. cit.*, p. 8.

²⁵ Jorge Ibargüengoitia, “Entrevistas con Escritores”, en *Autopsias rápidas*, *op. cit.*, pp. 51 y 52.

El periodismo, como un género literario, lo demuestran los artículos de Jorge Ibargüengoitia con singular maestría. No hace descender a la literatura y podría decirse que tampoco eleva al periodismo. Hace lo más difícil: un gran periodismo, una gran literatura.

Jorge Ibargüengoitia inventaba su propia geografía de la sorpresa. Trazó las coordenadas de un mapa de lo ignoto. Su México acaso es muy distinto al actual, pero sus mexicanos no han cambiado nada. Su función sigue siendo informativa, pero en los parámetros del periodismo literario que se dejaron asentados:

La función informativa puede volver también los ojos atrás y traer hasta hoy acontecimientos del pasado, monumentos y documentos históricos que fueron testigos de la vida de otros hombres sobre la tierra. Además de la Historia, la Geografía, el escenario natural de toda la peripecia humana que también proporciona un campo inagotable de noticias: el clima, los accidentes geográficos, el paisaje físico en todas sus formas, descubierto o por descubrir, está igualmente presente en las páginas del Periodismo, impreso o no. ²⁶

La fisiología de la ciudad ibargüengoitiana está marcada no por la decadencia ni por la podredumbre, sino algo acaso más superficial. Las pequeñas derrotas provocadas por una estupidez humana que queda al descubierto mediante el humor.

Es conveniente explorar algunos antecedentes históricos del periodismo mexicano, concretamente lo que se ha llamado periodismo cultural. El camino del periodismo en México llega a comenzar con la consolidación del país como nación independiente. Al lado de las revueltas diarias del convulso siglo XIX, los primeros periódicos abonaban el camino para las nuevas ideas de un país que deseaba librarse de la corona española. La literatura de esa época no conocía la diferencia con el periodismo. Arengas políticas y discursos patrióticos iban de la mano de sonetos, décimas y silbas. No importaba tanto informar como convencer. Nace así una literatura que algunos han despreciado por sus tintas recargadas, su morbidez, su

²⁶ Ángel Benito, *La invención de la actualidad, Técnicas, usos y abusos de la información*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, p. 146.

poco esteticismo y su marcada vocación didáctica. No podía ser de otra forma tratándose de una nación en plena formación que necesitaba de un conjunto de valores para encontrar una identidad propia. Esa formación duró más de cien años.

La primera mitad del siglo XIX se resume en la obra de José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827). Mejor conocido como *El Pensador Mexicano*, el seudónimo se debe al mismo nombre del periódico que fundó en 1812 y donde el pueblo de aquella época se veía retratado. Además de fábulas, diálogos y poemas de intenciones moralizantes y didácticas, él ha sido inmortalizado por la conocida novela picaresca de *El Periquillo Sarniento* que, como toda la literatura de entonces, se publicó por entregas en un diario, *El Noticioso general*, a partir de 1819.

Además de ser bien visto como el fundador de la novela latinoamericana, Fernández de Lizardi fue el precursor del periodismo cultural en México y su descendencia resulta atractiva y de influencia inconquistable: Manuel Gutiérrez Nájera, Ángel de Campo (1868-1908) “Micrós”, Guillermo Prieto, Francisco Zarco e Ignacio Manuel Altamirano dieron vida a los primeros periódicos de México: *El Nacional*, *La Libertad*, *El Tiempo*, *El Republicano*, *La Voz de España*, *El Partido Liberal*, *El Universal*, *El Cronista de México*, *El Imparcial*, *La Naturaleza*, *El Ahuizote*, *El Hijo del Ahuizote* y *El nieto del Ahuizote*, entre otros, fueron algunos de los diarios que albergaron en sus páginas el tono sencillo, pulido, amable y malicioso de los géneros periodísticos de entonces: el de la crónica.

Acaso el verdadero ideólogo de la identidad mexicana fue Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893). Fundador del periódico *El Correo de México* en 1867 y de la revista *El Renacimiento* en 1889, Altamirano fue autor de las novelas *La Navidad en las montañas*, *Clemencia*, *El Zarco* y los relatos de *Cuentos de invierno*. Fundamentales para entender la compleja sensibilidad de la época, estas novelas también aparecieron por entregas. Pero Altamirano fue un cronista agudo, que siempre señalaba las corrupciones de una sociedad naciente.

Guillermo Prieto (1818-1897) dejó en *Memorias de mis tiempos* la radiografía sentimental de un joven que le tocó vivir la invasión estadounidense de 1847, acompañar a Benito Juárez en su periplo republicano y ser testigo de la rápida transformación de la Ciudad de México. Tanta vida precoz lo muestra como un bonachón anciano desde que fue un adolescente.

Sus crónicas, su poesía de la *Musa Callejera* muestra al que acaso sea el verdadero padre de los periodistas mexicanos. Ya sea en el relato memorioso o en la crónica del hecho del momento, Prieto siempre registró con veracidad el mundo que lo rodeaba y que le moldeó una sensibilidad.

El pasaje de las *Memorias de mis Tiempos* que se refiere a la invasión de 1847 y en donde también se relata la llegada de Maximiliano de Habsburgo y su huída al lado de Juárez pueden leerse como los mejores reportajes históricos de México. Si las calles de la gran ciudad fueron para Guillermo Prieto, el ámbito de su musa consentida, Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) quizá haya sido el primer fundador de un estilo literario-periodístico que pretendió registrar una especie de fisiología callejera. Uno de los fundadores de la revista *Azul* en 1894 fue autor de poemas memorables y de los famosos *Cuentos color de humo* y *Cuentos frágiles*. Se le conocía sobre todo como El Duque Job, pues así firmaba en los diarios donde colaboró y a raíz de uno de sus más musicales poemas, “La Duquesa Job”.

Utilizó otros seudónimos como Gil Blas o Rip Rip para escribir en diarios como *La voz de España*, *La Libertad*, *El Republicano*, *El Partido Liberal*, *El Nacional* y *El Universal*. El dandi, la prostituta, el dueño del estanquillo, el oficinista que viaja en tranvía, los niños y las mamás pueblan el imaginario de Gutiérrez Nájera, quien es el primero en no distinguir literatura e imaginación del registro puntual de lo que sucede en la calle. Dice Rafael Pérez Gay en el prólogo a la antología de Manuel Gutiérrez Nájera:

Gran parte de la sensibilidad porfiriana quedó grabada en el fresco narrativo de la obra periodística de Manuel Gutiérrez Nájera; ésa fue la fibra oculta de sus crónicas, el hechizo con que captó a un público en el acto de reconocerse a sí mismo, o más aún, un público que aspiraba a ser como la imagen que inventaba el cronista (...) Si un hombre de finales del siglo XX caminara por las calles de la Ciudad de México en un atardecer de los años noventas del siglo XIX, sería parte de este paisaje: calles enlodadas, cuando no inundadas, de las que se desprenden olores fétidos por la falta de drenaje; calles mortecinas de un alumbrado principiante, basurales en los callejones, prostitutas en las calles de Independencia, victorias y landós atascados en los baches; pulquerías y

cantinas; compungidos devotos a la salida de los templos, compactas multitudes en las afueras del Teatro Principal para ver las Tandas del empresario Navarrete. Una ciudad pequeña, rudimentaria, tan abrumada por los problemas como devorada por la ilusión parisina.²⁷

El periodismo mexicano cambia radicalmente con la Generación del Medio Siglo y uno de sus padres fundadores, Fernando Benítez (1912-2005). Éste dejó además una vasta descendencia. Fundador de los suplementos *Sábado*, de *unomásuno*, *México en la Cultura*, *La Cultura en México* y *La Jornada semanal*, conforme abandonaba una publicación aparecía un discípulo aventajado, que poco a poco proseguía con su tarea de líder de la cultura nacional: Huberto Batis, Eduardo Lizalde, Luis Spota, Salvador Reyes Nevares, Paco Ignacio Taibo I, José de la Colina, son algunos de los principales animadores de la cultura que, al igual que su maestro, dirigieron los primeros suplementos, las primeras revistas literarias de su tiempo, como *Revista Mexicana de Literatura* y *Revista de Bellas Artes*. Antes de Benítez, Juan Rejano ya había dado a conocer a los jóvenes talentos de los años sesenta en las páginas de *El Nacional*.

En este contexto es donde se fraguan los artículos de Ibargüengoitia. Aunque muchos de los editores y periodistas de la Casa de Lago durante los años setenta se encontraban dispersos y en plena actividad creativa, concentrándose en la publicación de sus libros, Ibargüengoitia hacía tiempo que había abandonado la crítica teatral y al igual que los periodistas del siglo XIX, como Prieto, Altamirano, Zarco, Gutiérrez Nájera y “Micrós”, abordó las páginas diarias para señalar vicios de la sociedad, transformando la ética de su momento. A diferencia de ellos, utilizó el humor y no poseía ninguna posición moral, aunque sí una ética personal sólida y que no se oponía a la ironía y al sarcasmo. Sus artículos ofrecen la ambigüedad moral propia de lo que se ha dado a conocer como “nuevo periodismo”:

La opinión pública no es, paradójicamente, pública sino privada. Corresponde a una masa de intercambios comunicacionales que los individuos realizan

²⁷ Rafael Pérez Gay, Selección y Prólogo a *Manuel Gutiérrez Nájera*, Ediciones Cal y Arena, colección *Los Imprescindibles*, México, 1998, p. IX.

tidianamente entre sí en ámbitos tales como su lugar de trabajo, las charlas de padres en una fiesta escolar, encuentros casuales con vendedores de comercios o cenas familiares en torno a temas que los notables estimaron pertinentes y también de otros ajenos a las declaraciones de aquéllos, es decir, elegidos espontáneamente por los interlocutores ²⁸

Los temas periodísticos de Ibargüengoitia se encontraban a la mano de cualquier lector de su tiempo. Eran los temas de discusión del momento. No hablaba de una realidad ajena o lejana, sino de lo que podía ver cualquier persona que saliera a la calle. Sus artículos pueden incluirse en lo que se ha llamado “new journalism”, una corriente, una forma de reportaje que prescinde del oficio meramente noticioso de inmediato y objetivo. Su principal tarea es la libertad del periodista. Su subjetividad es lo más importante.

Aunque la veracidad del dato y de las fuentes es primordial, se diferencia en que el periodista del nuevo periodismo, o periodismo literario, puede escoger cualquier tema que esté en la actualidad. Dicho tema no corre el peligro de envejecer porque quien lo escribe se vale de su estilo personal, de su forma de ver aquello que retrata. Ese punto de vista no envejece nunca. Sus fuentes, además, no están condicionadas por el tiempo. El periodista no literario tiene que verificar esas fuentes antes de la hora diaria del cierre, mientras que el periodista literario puede disponer de días, incluso de meses, para revisar sus fuentes. Con relación a este asunto, Víctor Roura arroja una definición de nuevo periodismo.

La mayoría de los analistas de esta corriente coinciden en ese punto: hay un equilibrio perfecto entre la narrativa de la novela y el lenguaje de los periódicos. Esa endeble cuerda floja entre la literatura y el diarismo, entonces, se tensa para poder sostener sólidamente un nuevo género que asocia sin dificultad ambas artes: el periodismo y la literatura son una y la misma cosa cuando se prioriza el respecto a la escritura. Y me refiero aquí exclusivamente al

²⁸ Heriberto Muraro, *Políticos, periodistas y ciudadanos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 93.

rismo, no al periodismo en general, que si bien son dos términos similares, de ningún modo se ejercen de la misma manera en la práctica.²⁹

El equilibrio perfecto entre la narrativa de la novela y el lenguaje de los periódicos, entendido éste como un lenguaje sencillo y claro, permea toda la obra de Jorge Ibargüengoitia. Podemos recordar que uno de los fundamentos de esta tesis es la construcción de la naturalidad que emprende la autor, misma que surge del lenguaje. La risa como instrumento crítico se halla como un diamante en bruto en los artículos de Ibargüengoitia. Es donde mejor se aprecia su vocación de antimoralista moderno. Un autor que, en pleno siglo XX, partía de lo evidente, de aquello que suele pasar desapercibido por su misma sencillez.

Resulta casi imposible dejar de emparentar a Jorge Ibargüengoitia con ciertos autores del siglo XIX mexicano. Lejos de un Altamirano o un Francisco Zarco (1829-1869), Ibargüengoitia rehuía cualquier tipo de responsabilidad moral o política. A semejanza de Guillermo Prieto, encontró en la calle a su musa, y a semejanza de Gutiérrez Nájera, construyó una especie de fisiología citadina.

Las derrotas cotidianas que ejemplifica, muchas veces protagonizadas por él mismo, no poseen el conflicto que dominó la escritura de Gutiérrez Nájera. Mientras el autor de los *Cuentos color de humo* confesaba sentirse dividido en dos cabezas, la del periodista y la del escritor, la de quien escribe por necesidad y la de quien escribe por necesidades espirituales, queda abolida en Ibargüengoitia.

²⁹ Víctor Roura, *Cultura, ética y prensa*, Editorial Paidós, Colección Croma, México, 2001, p.105.

CONCLUSIONES

7.1 Por qué Ibargüengoitia es el primer humorista crítico de la literatura mexicana moderna

La aparición de Jorge Ibargüengoitia en el escenario de la literatura mexicana significa, sin exageraciones, una necesaria y verdadera novedad. Ibargüengoitia narra el hecho tal cual ha sucedido en la historia nacional o en la vida cotidiana y despliega una mirada que en el medio mexicano había estado ausente: la del humorista crítico. Al respecto es necesario concluir esta tesis con algunas consideraciones.

El sentido del humor ha estado lejos de la sustancia de las letras en México. Su aparición ha sido más bien esporádica y con frecuencia desafortunada. Conviene en este punto hacer una comparación: mientras el porfirismo y sus excesos son tema de la caricatura política, ejemplificada magníficamente por la obra de José Guadalupe Posada (1852-1931), los escritores mexicanos han preferido la solemnidad, el registro melodramático, el realismo con intenciones denunciatorias, la farsa abierta y no el ejercicio de un humorismo que contenga ironía, una innegable finura, junto a un propósito crítico que, más que la verdad de unos argumentos o de una postura, busca revelar la falsedad, las trampas o sencillamente el ridículo de los otros, de uno mismo y de la circunstancia.

Jorge Ibargüengoitia eligió lo segundo, como he mostrado en esta tesis. Lo hizo fundado en su gran conocimiento y la simpatía de la literatura de otros ámbitos (especialmente la de lengua inglesa), en su conocimiento de la dramaturgia y por

último y naturalmente, en su conocimiento de la circunstancia nacional, en un plano doble: el de su historia pasada y el de su actualidad. Tal actualidad es puesta ante una mirada crítica. Cuando se trata de la historia (sus grandes personajes, sus episodios emblemáticos), ¿qué tiene que ver la actualidad? La respuesta no es difícil: a Ibargüengoitia le interesa tanto o más que la historia misma, el modo en que ésta ha sido presentada en la cultura del país, es decir, en la educación oficial y también en la informal, en la escenografía urbana de los monumentos. Hay pues una memoria histórica que es una falsa memoria: la reconstrucción de hechos y vidas, actitudes, planes, secretos, conjuras, que simplemente sucedieron de modos distintos a como han quedado registrados en la historiografía oficial.

Ibargüengoitia tiene presente aquellos episodios y también, por supuesto, aquella falsa memoria. Uno de los principales objetos de su crítica será pues aquella distorsión, esa mentira que en sí misma parece ser, entre otras cosas, mala literatura. Es seducido entonces por la atmósfera de la Revolución o por los personajes de la conspiración queretana. Y jamás intenta presentarlos como hechos y personajes absolutamente reales. En tal sentido, la historia deja de ser su referente; su propósito, es decir, su verdadero asunto entra ya en el plano literario. Si los hacedores de la historia oficial han hecho una mala historia y falsa, Ibargüengoitia hará historias que no se ciñen a los hechos reales, pero que son buenas historias. Su referente es, pues, la literatura y las historias que crea no son verídicas, pero son verosímiles.

¿De dónde surge tal verosimilitud? Surge de que el escritor les ha quitado el bronce a las estatuas, las ha depuesto de sus pedestales y les ha dado movimiento. De esta suerte, los héroes o antihéroes de la historia mexicana terminan siendo lo que sin duda son desde el principio: seres de carne y hueso. Al ser de este modo, aquellos personajes, sus conductas, sus decisiones, sus actos mínimos, pueden bien suscitar risa. Son como cada uno. Ibargüengoitia los ha desnudado, los ha desenmascarado. Ha realizado, en consecuencia, y de manera no explícita, una crítica muy eficaz a la historiografía oficial, comúnmente construida en favor de mantener las cosas como están. Pero ante los conservadores, Ibargüengoitia no es un revolucionario.

Es sencillamente un autor que sabe mirar, organizar lo que capta su mirada y dar registro imaginativo de lo que ha organizado. Su mejor instrumento, de acuerdo con una naturalidad que no desaparece nunca, está en el humor, aliado de la simpleza,

de una inteligente simpleza desprovista de todo adorno, de toda superficialidad. Un elemento más se suma a este equipaje literario. Un elemento indispensable, sin el que el humor muy probablemente perdería todas sus virtudes disruptivas. Se trata del lenguaje, de la prosa misma.

La obra narrativa y periodística de Jorge Ibargüengoitia es un modelo de buen empleo del idioma y más aún, de la prosa narrativa en lengua española (no es lo mismo emplear bien el idioma que contar bien historias; Ibargüengoitia hizo a la vez ambas cosas). Se trata de una prosa económica, ajustada, pero a la vez, de modo siempre admirable, siempre sorprendente, aireada. Una prosa por la que circula aire fresco, sin desvíos y sin obturaciones.

Es posible pensar que esta prosa narrativa debe su carácter excepcional en las letras mexicanas, precisamente a su intención humorística. No sería fácil imaginar las situaciones y las frases cargadas de ironía que despliega Ibargüengoitia, si se pensara en un lenguaje solemne, tieso o forzosamente elegante. Ibargüengoitia es un prosista elegante, si entendemos por elegancia la simpleza y la justeza para dar con la palabra, las pausas y los ritmos exactos.

Fue precisamente aquel tono solemne, encorsetado, en busca de brillos completamente accesorios, o sea: prescindibles, el que prevaleció en la literatura mexicana, especialmente en la narrativa, hasta la irrupción de la obra del autor guanajuatense Jorge Ibargüengoitia.

En el medio nacional, Ibargüengoitia mejor que nadie adoptó la modernidad desde una perspectiva humorística que abarcaba los más diversos aspectos de la vida mexicana. Comprendió excepcionalmente que la realidad tiene otras versiones, distintas a las que la presentan llena de laberintos, muros, mares caudalosos e inacabables. Con discreción supo hacerse a un lado, con su cebolla entre las manos y ante sus ojos. Se puso entonces a quitarle capa tras capa, con la seguridad de que nunca llegaría al corazón de la cebolla, pero, a la vez con la certeza de que el de la cebolla verosímil, reconocible por los demás, estaba en cada una de sus capas.

En lugar de llorar o de sentirse muy preocupado o afligido, se puso a sonreír. ¿Por qué? La respuesta sobra, como la pregunta: porque quiso ponerse a sonreír. El del humor era su camino, su tono. Y llega a ser plenamente moderno como sus compañeros de generación que siguieron otros caminos en tonos diferentes,

justamente porque hace una segunda elección: desenmascarar el mundo significa criticarlo, ponerlo a examen y reprobalo, por lo demás, pero sin dramas. Puede decirse, siguiendo por la metáfora de la cebolla, que Ibargüengoitia no llega a la cebolla verdadera, pero que sin duda también presenta las capas verdaderas. Tal es su propósito: mostrar, no demostrar.

Tal es una de las notas esenciales de la modernidad en la segunda mitad del siglo XX. El ánimo y el temple críticos, aliados a la irrupción de lo realmente nuevo. La novedad, en México, está en emplear, del modo más moderno imaginable, el humor como recurso principalísimo de la crítica.

7.2 Crítica de las pasiones, la historia, las grandes cuestiones y los géneros literarios

¿Crítica de qué? Este punto es auténticamente central para entender la obra de Ibargüengoitia y el modo en que la he abordado en esta tesis. Se trata de la crítica de la normalidad. Nada menos. El objeto mismo de la obra del escritor guanajuatense está formado por los hechos de todos los días, vistos con los ojos de uno más de los que viven aquella diaria realidad. De esta manera y sólo así, puede entenderse un despliegue del humor tan constante y tan natural. Ibargüengoitia sabe que sus personajes habitan el mundo que está a la mano, en el que viven todas las personas tal vez sin reparar suficientemente en su sentido, a pesar de que tales personas viven normalmente pensando que los demás no dejan de verlas.

Surge aquí un juego de espejos. Si, como sabemos, los griegos llamaban ‘personas’ a los seres enmascarados que aparecían en el teatro, las personas creadas por Ibargüengoitia son auténticamente ‘personas’ del drama o la comedia de todos los días. Es decir: son seres que, en medida sustancial, actúan delante de los otros. Lo que hace el escritor es despojar de sus disfraces a aquellos seres. No es que él piense que todos sus actos y todos sus guiños estén dominados por la conciencia de ser vistos por los otros, pero es claro que Ibargüengoitia sabe que al entrar en contacto dos seres comienza un permanente juego en el que tratan de ocultarse resortes de conducta, deseos, un juego en el que se actúa, sí, en mucho del mismo modo que en el teatro.

Los seres humanos de las obras de Ibargüengoitia están equipados con instrumentos necesarios en el mundo de las convenciones y los valores establecidos,

tras los parapetos de las normas que evitan irrupciones en la intimidad de uno mismo y de los otros, las fronteras tras las cuales están el decoro y la decencia. Estos dos fueron, durante décadas, valores fundamentales de la moral de la vida provinciana mexicana; valores culturales a todas luces vigentes en el mundo que mejor conoció el escritor. El asunto tiene un claro interés en el plano literario. No es difícil pensar, que Ibargüengoitia es una especie de contraparte del gran poeta Ramón López Velarde (1888-1921). Lo que para éste constituyen valores amenazados por la modernidad que anuncia la Revolución, para Ibargüengoitia son modos de la cultura que esconden deseos, limitaciones, sueños, apetitos que la gente ha convenido en mantener ocultos.

Ibargüengoitia entra al mundo de la provincia mexicana con una mirada plenamente moderna. Lo ayuda el tiempo (en la segunda mitad del siglo XX resultaba difícil ya seguir pensando en la provincia idílica), nuestro autor llega bien equipado (un cúmulo de lecturas, dentro de las que abundan, como hemos visto, las de autores de otras lenguas), pero fundamentalmente Ibargüengoitia es dueño natural de una actitud acorde con los nuevos aires y el nuevo punto de vista y por tanto alejada de la vieja, conservadora, adocenada.

Aquella provincia es el escenario de una buena parte de la obra de Ibargüengoitia. En ella actúan los personajes que, como dije antes, a su vez actúan siempre entre ante los otros. Esta actuación de cada uno en su circunstancia no pocas veces resulta ridícula. ¿Los motivos de tal ridiculez? Los personajes, al actuar frente a otros personajes han abandonado sus primeros impulsos. Como toda cultura, la provinciana mexicana forma un cuerpo de protección para reprimir, canalizar, disimular o desviar los primeros impulsos de sus integrantes. Ibargüengoitia sabe ver qué tan cómicamente la cultura a la que pertenece hace lo propio, sabe ver cómo aquellos personajes, van tratando de adaptarse a un mundo en cuya creación no dejan de colaborar. Aquella adaptación tiene necesariamente su lado humorístico. Lo que faltaba era que surgiera un escritor que viera en aquellos afanes, en aquellos proyectos y en aquellas mínimas, modestas o grandiosas empresas y realizaciones, todo lo ridículo que hay en su hechura.

Lo primero, en consecuencia, que hay sobre este escenario son los personajes. Los personajes son seres apasionados. Unos han plegado sus pasiones en el lento ir de los días, en lo que llamamos la rutina diaria. Son los personajes que más le importan

a Jorge Ibargüengoitia. Son sus verdaderos personajes, porque incluso los mayores, los grandes personajes de la historia se vuelven criaturas realmente literarias sólo porque son personajes en el fondo menores, es decir: comunes y corrientes.

En escenarios de tal naturaleza, no es posible pensar en grandes pasiones. A fin de cuentas, las grandes pasiones ocurren dentro de la más prosaica realidad, o sea, la cotidianidad. De esta manera, el narrador Jorge Ibargüengoitia puede imaginar a una mujer devorada por la pasión del dinero que la lleva a cometer el asesinato y que, a la vez, se detiene a comprar pan dulce en la panadería, porque le gusta merendar eso. Podría hacerse una lista larga de cómo Ibargüengoitia rompe el clima de las grandes pasiones con lo que podría llamarse los pequeños apetitos.

De este modo es vista también la historia. No hay una sola línea en la obra de Jorge Ibargüengoitia donde pueda encontrarse una definición de historia, ni siquiera un esbozo de ella. Pero no hay duda de que Ibargüengoitia sabía muy bien de lo que hablaba cuando abordaba asuntos de la historia nacional de México. Más que el significado de los hechos, lo que le interesaba era el significado vital de lo que hizo posible aquellos hechos.

En tal sentido, puede decirse que Ibargüengoitia no cree en las grandes situaciones, sino en el modo en que cada quien puede entenderlas con la vida. Hay un indudable vitalismo en su obra. Con esto no quiero decir necesariamente que haya alegría en ella, o alguna forma de optimismo. Vale la pena que me detenga un poco en este punto. La literatura de Jorge Ibargüengoitia suscita en el lector sonrisas, lo que bien puede significar un primer acuerdo con el autor. ¿Coinciden el lector y el escritor? No es exagerado decir que sí, que sin duda ocurre tal coincidencia. ¿Por qué? En primer término porque Ibargüengoitia no intenta en ningún caso establecer verdades definitivas, indiscutibles. No le interesa hacerlo. Cada quien podría decir sus verdades, a partir de un primer acuerdo: los integrantes de una sociedad, de una ciudad, de un grupo, han establecido tácitamente condiciones de comprensión que hacen posible la convivencia y la larga serie de sobrentendimientos y trampas en que consiste la vida social.

Ibargüengoitia escribe para lectores que no aspiran a hallar verdad alguna en sus obras, como no sea la de la literatura, es decir: una verdad reflejada, una versión de la verdad posible. La suya es una sola voz y su voz sólo da una versión del escenario

que todos habitan. Una versión con la que coincidirán muchos otros, no sólo por lo que dice, sino también por lo que mira, y por cómo lo mira y cómo lo dice.

Llegado este punto, es necesario volver a la idea del juego: el escenario y los personajes. Ibargüengoitia ha elegido ser, en casi todos los casos (las excepciones son sus trabajos de crítico teatral y sus crónicas de tono francamente personal), un personaje más. Mira y habla como los demás, se confunde con ellos, anda entre ellos, mira como ellos, desea con ellos, participa en su ridículo, no solamente como un espectador, sino también como una figura más, que sin dificultad podría estar en el lugar de la figura ridiculizada.

De esta manera, es claro que las grandes situaciones se desvanecen, en todos los géneros literarios que practicó Ibargüengoitia. Como cuentista y novelista, al igual que como comediógrafo, Ibargüengoitia no pasa a ocupar un asiento entre los lectores o los espectadores, sino un sitio entre los otros personajes. Gracias a esto puede hacer coincidir sus dos mayores inclinaciones literarias: es un narrador que cuenta escenas y un comediógrafo que cuenta historias.

Su presunto optimismo parece ser en realidad una especie de amable escepticismo. No hay una sola línea de amargura en toda su obra, aunque tampoco será posible hallar en ella una línea esperanzadora. En el fondo Ibargüengoitia viene a decirnos que no hay que decepcionarnos y que no hay que esperar grandes cosas. ¿Resignación? ¿Conformismo? Desde luego que no: Ibargüengoitia es un crítico constante de su mundo, pero un crítico que comienza siendo un autocrítico.

Reconoce los límites, sabe que es posible y necesario inclusive buscar mejorías, pero sabe a la vez que ante las mejorías del mundo se levanta siempre la sombra de la tontería. Una tontería que está mucho más allá del sentido común.

7.3 Elogio del sentido común

¿Qué existe en lugar de las grandes verdades? Quizás haya que plantear la pregunta de otra manera y pensar que cómo es posible que desaparezcan las grandes verdades, las cuestiones tradicionalmente conocidas como fundamentales.

Aquella desaparición sólo es pensable si pensamos en el sentido común. El sentido común es lo que permite a las personas vivir y sobrevivir en sociedad. Damos un paso hacia abajo en la escalera esperando que el peldaño inferior no desaparezca o

no se desplome en el momento en que vamos a pisarlo, por ejemplo. Del mismo modo, nosotros podemos decir “Buenos días” al señor de la casa de al lado o frenamos nuestro impulso erótico delante de una muchacha que lo enciende. Lo hacemos movidos por el sentido común, a fin de cuentas, nosotros conviviremos con el vecino durante años, los veremos todos los días o muy frecuentemente; la muchacha guapa, por lo demás, puede darnos una bofetada, pegar un grito, llamar a la policía, acusarnos con nuestra esposa.

El sentido común consiste en apreciar las cosas desde un plano que comienza eliminando toda noción de superioridad. De nuevo: Ibargüengoitia es un personaje más, al tiempo en que es el autor que construye sus obras. Desechada la superioridad, queda la normalidad. En el mundo de la normalidad hay que elegir: o la comodidad o la crítica, o la conformidad con las simulaciones o el desnudamiento de los trucos, o el confort de las grandes verdades o las continuas y breves dudas de la vida diaria, siempre amparada en los valores establecidos, pero siempre asediada por las tentaciones, el tedio, los sentimientos, el azar.

Ibargüengoitia ha conseguido presentar su versión del mundo desde el sentido común, siempre a partir de una gran experiencia literaria. Hace parecer sencillo lo que en verdad es muy arduo. Presenta cosas y vidas con una simpleza que sólo una destreza singular puede alcanzar. De esta manera, Ibargüengoitia vino a romper con el orden solemne de la narrativa mexicana. Se instaló, al hacerlo, en un sitio único, o sea verdaderamente en la vanguardia, en la punta de una modernidad que tal vez no esperaba y a la que, de seguro, él jamás aspiró.

Debemos preguntarnos aquí qué es el sentido común. Rápidamente tenemos nociones de él. Lo primero que pensamos es que, de tan común, es un sentido en el que nada o muy poco se repara. La gente suele olvidarse de poner en cuestión lo que serían sus verdades más obvias. A la vez, estas verdades pueden ser de distintos tipos. Pueden estar referidas en primer término a la esfera de la convivencia: tratar de ir al cine cómodamente, por ejemplo, es algo que dicta el sentido común; organizar una fiesta para pasarla bien, conquistar una muchacha, conquistar a nuestra novia.

De todo esto extraemos una primera conclusión: aplicamos el sentido común espontáneamente sin deliberación y siempre en vista de conseguir un bien, o de eludir un mal (según se vea). No es propio del sentido común eludir el paso debajo de

una escalera; en tal caso, lo que entra en operación más bien es un sentido especial, peculiar de entender las cosas, es decir: el orden del mundo. El sentido común es el reflejo de nuestra correspondencia justa con aquel orden del mundo, precisamente. Del mundo esperamos respuestas que encuadren en su orden, en una lógica que hemos asumido sin duda, sin agobios, sin ponerla en crisis.

Precisamente aquí es donde surge la labor del escritor. Él pone en crisis, en cuestión, lo que normalmente se da como admitido, como algo que no tiene discusión. Cuando Jorge Ibargüengoitia comienza su novela *Dos crímenes* contando que su historia principia “una noche en que la policía violó la Constitución”, rompe con la normalidad de una manera sorpresiva y magistral.

Ahora bien ¿Cómo? ¿En qué consisten tal sorpresa, tal maestría? En que Jorge Ibargüengoitia ha tomado un hecho que tendría que ser extraordinario, pero que todo mundo sabe que es ordinario por ser verdaderamente irrazonable, anormal. Lo ha devuelto a su condición verdadera, a la que debería tener, pero que no tiene. El sentido común nos enseñaría que toda violencia a la Constitución ejercida por elementos policíacos debe extrañarnos. El sentido común, a la vez, nos dice que no tiene nada de extraño lo que frecuentemente sucede: que la policía se corrompa y rompa la ley. El sentido común nos dice también que es extraño que no tenga que extrañarnos lo que por naturaleza es extraño. El sentido común, entonces, nos revela que uno no puede confiar en nada, ni en el sentido común.

Todo lo anterior es conseguido por Ibargüengoitia mediante unos cuantos trazos, con extraordinaria soltura, con admirable capacidad de síntesis, una capacidad relacionada sin duda con lo que aprendió el autor en su experiencia teatral. Le ha dado vuelta al sentido común sólo gracias a una cosa: a que lo ha enfrentado, lo ha presentado en toda su limpia, pulida apariencia.

No hay malicia si no hay sentido común, como puede saberse. En su fuerza y también en su fragilidad, el sentido común tiene sus mayores atractivos, un magnetismo que una inteligencia tan fina como la de Jorge Ibargüengoitia no podría dejar pasar indemnes. Tal sentido común, elemental, es el del que se proveen las personas normales en sus diarias vidas. Es el que anima, o el que fortalece, al mediano profesor provinciano o al estudiante de letras en la escuela de Mascarones. Detrás de toda ilusión, por modesta que sea su condición, por cortos que sean sus vuelos, está el

sentido común para devolvernos a nuestro lugar más o menos cómodo y siempre asumido como propio e intransferible, al menos.

Hay un desencantamiento cuando se procede en contra de los valores establecidos en contra de la normalidad que nos garantiza el confort del espíritu, nos aleja de los problemas que duramente venceríamos. Sin falta, importa saber si tal desencantamiento deriva de una clase de escepticismo. ¿Qué tanto no nos es dado transformar las cosas en beneficio propio y más o menos de todos? Por lo que hemos visto a lo largo de esta tesis, tengo para mí que Jorge Ibargüengoitia no planteó explícitamente el asunto. Era un hombre de obra, de narración, más que uno de ideas, de reflexiones.

De todas formas nuestro autor tuvo que tener una visión de las cosas del mundo. Esta visión fue la de un hombre preocupado y más o menos descreído, pero siempre distante de las aflicciones que no estaba en sus manos (en sus facultades creadoras) resolver. Lejos de él está la intención de enseñar, de predicar, de desplegar historias que contuvieran aun mínimamente alguna moraleja. Lo suyo estaba en el mero meollo de los asuntos que miraba. Los asuntos que el sentido común presente generalmente como asumidos, establecidos, no dignos de ser revisitados y mucho menos revisados, examinados.

Valido de sus dotes narrativas, entrega un mundo en demolición a sus lectores agradecidos. ¿Qué se le agradece a Jorge Ibargüengoitia? En primer término su capacidad para olvidarse lo bastante de sí mismo para ser un descreído, sí, sin duda, pero nunca un neurótico, una especie de cazador furtivo de taras, manías, complejos, fallas, simas, abismos, de los otros. Si nada de lo que es humano debe sernos ajeno, para Ibargüengoitia nada de lo que es humano fue tan serio, tan pesado que dejara de tener más de un rostro. Ibargüengoitia ocupa un lugar central en las letras mexicanas porque fue capaz de crear una nueva perspectiva. No es sencillo situarlo dentro de un género específico o en el cauce principal de una corriente.

Fue sin duda un humorista pero fue, también de modo incuestionable, mucho más que un humorista. Fue un crítico de los valores establecidos, pero fue a la vez mucho más que ese escritor crítico. Fue un observador puntual de los tics, los guiños, los relieves y los pliegues de los mexicanos sin ánimo de dictar cátedra y de erguirse en propietario de la verdad incuestionable. Fue un prosista singular, hacedor de una

escritura de flujo insólito, elástica, flexible, elegante y ágil, precisa.

Tuvo, tiene y tendrá, por fortuna, seguramente numerosos lectores, pero nadie seriamente podría pensar que la suya es una literatura “light”. Al contrario: fue un escritor de lo más serio, perseverante y afortunado creador que despierta pasiones, hábil y paciente constructor de historias sólo aparentemente simples. Labró a la vez un lenguaje que parece natural, espontáneo, pero que sólo parcialmente parte de aquella condición: fue a su modo un estilista y no deja de sorprender que su duro trabajo sea invisible para sus lectores.

Que está del lado opuesto del de “lo light” lo prueba también y sobre todo su temple crítico. Mientras suscita sonrisas, Ibargüengoitia hace pensar y, no pocas ocasiones, hace decir que no. No a las versiones cómodas de la historia oficial y de las historias diarias, las de cada uno. Un no sonriente, levantado o esbozado ante las seguridades presuntas del sentido común.

Para mí, la escritura de esta tesis ha resultado un trabajo de verdad duro, pero siempre reconfortante. Confío, junto al espíritu de Ibargüengoitia, en que este trabajo sirva de mínima muestra de gratitud a mi amada Universidad Nacional Autónoma de México, a mí también amada Facultad de Filosofía y Letras y a mis maestros pacientes y solidarios.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE JORGE IBARGÜENGOITIA

Novelas:

Los relámpagos de agosto, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1964, obtenida el Premio de novela Casa de las Américas en 1964.

Maten al león, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1969.

Estas ruinas que ves, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1975, obtenida el Premio Internacional de Novela México en 1975.

Las muertas, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1977.

Dos crímenes, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1979.

Los pasos de López, Ediciones Océano, México, 1982.

Cuentos:

La ley de Herodes, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1967.

Piezas y Cuentos para Niños, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1989.

Obras periodísticas:

Viajes en la América ignota, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1972.

Sálvese quien pueda, Editorial Novaro, México, 1975

Autopsias rápidas, Editorial Vuelta, México, 1988.

Instrucciones para vivir en México, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1990.

La casa de usted y otros viajes, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1991.

Ideas en venta, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1997.

Misterios de la vida diaria, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1997.

¿Olvida usted su equipaje?, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1997.

Teatro:

Obras incluidas en el Tomo I del *Teatro de Jorge Ibargüengoitia*, Joaquín Mortiz, México, 1989, *Susana y los jóvenes* (1953), *Clotilde en su casa* (1955), *La lucha con el ángel* (1955).

Obras incluidas en el Tomo II del *Teatro de Jorge Ibargüengoitia*, Joaquín Mortiz, México, 1989, *Llegó Margó* (1956), *Ante varias esfinges* (1956), *El loco amor, viene* (1957), *Tesoro perdido* (1957), *Dos crímenes* (1957).

Obras incluidas en el Tomo III del *Teatro de Jorge Ibargüengoitia*, Joaquín Mortiz, México, 1990, *El viaje superficial* (1959), *Pájaro en mano* (1959), *Los buenos manejos* (1960), *La conspiración vendida* (1960), obtenido el Premio de Teatro Ciudad de México, *El atentado* (1962), obtenida el Premio de Teatro Casa de las Américas de Cuba en 1963.

ARTÍCULOS HEMEROGRÁFICOS

Barrientos, Juan José, “El Grito de Ajetreo”, Anotaciones a la novela de Ibargüengoitia”, *Revista de la Universidad de México*, 28 de agosto de 1983, pp. 15 y 19.

Bada, Ricardo, “Viaje en un México ignoto”, literatura hispanoamericana, *Revista de libros*, No. 102, junio, 2005, p.50.

Batis, Huberto, “El mundo de los libros. Laberinto de papel.” *Sábado*, suplemento cultural del periódico *unomásuno*, agosto 25 de 1979, pp. 11 y 12.

Campbell, Federico, “Ibargüengoitia: La sátira histórico-política”, *Revista Iberoamericana* No.148-149, julio-diciembre, 1989, p. 1054.

—, “Más que humor involuntario, el chispazo del sentido común”, revista *Proceso*, número 370, 5 de diciembre de 1983, p. 48.

- Carballo, Emmanuel, *protagonistas de la literatura mexicana*, “Sepan cuantos...” # 640, porrúa, México, 2003.
- , *Protagonistas de la literatura hispanoamericana del siglo XX*, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de literatura, UNAM, Colección Texto de Humanidades, México, 1986.
- Cárdenas, Noé, “Humorismo: el mundo en mangas de camisa. Ibargüengoitia y su desmitificación de discursos”, en *Gaceta UNAM*, 9 de enero de 1988, p. 21.
- De la Colina, José, “Libros. *Las muertas*”, *Vuelta*, No. 12, Noviembre, 1977, p. 40.
- , “Jorge Ibargüengoitia 1928-1983”, *El Semanario Cultural de Novedades*, #85, diciembre 4 de 1983, p.1.
- Delgado, René, “Los historiadores echan a perder la historia”, Entrevista a Jorge Ibargüengoitia, el día 26 de diciembre, 1977, revista *Proceso*, edición especial, diciembre, 1981, p. 112.
- De Távira, Luis, “Ibargüengoitia dramaturgo” (*El atentado*), *La Jornada semanal*, #115, 25 de agosto de 1991, p. 46.
- , “Ibargüengoitia, de la dramática a la épica”, *La Jornada semanal*, #116, 01 de septiembre de 1991, p. 45.
- , “Ibargüengoitia, *El atentado* a la solemnidad de la historia”, *La Jornada semanal*, #117, 18 de septiembre de 1991, p. 45.
- Desnoes, Edmundo, “Los relámpagos de agosto”, revista *Casa de las Américas*, #25, Julio - Agosto, 1964, pp. 96 y 97.
- García, Gustavo, *Jorge Ibargüengoitia: La burla en primera persona*, en la *Revista de la Universidad de México*, 12 de agosto de 1978, pp. 10, 11, 17, 19 y 20.
- , “Mínimalía. Maten al negro. *Dos crímenes*”, *nexos*, #22, octubre de 1979, p. 47. Prólogo a *La Ley de Hérodes*, Promexa, México, 1979, p. XII.
- Ibargüengoitia, Jorge, “Jorge Ibargüengoitia dice de sí mismo”, en la revista *Vuelta*, 20 de marzo de 1985, p. 51.
- , “Abra su corazón”, en *Ideas en venta*, Joaquín Mortiz, México, 1997, p. 109.
- , “Memorial de San Roque”, en “Los papeles de Amaral”, *Letras Libres*, México, noviembre, 2003, año V, número 59, p. 34.
- , “Recuerdo de Rodolfo Usigli”, en la revista *Vuelta*, México, 1979, p.34.
- , “Good bye to all that”, en *Autopsias rápidas*, *Vuelta*, México, 1988, pp. 61-66.
- , “¿De qué viven los escritores?”, *Revista de la Universidad de México*, No. 4 vol. XVII, diciembre de 1962, pp. 12 y 13.
- , “Dos aventuras de la dramaturgía subvencionada”, en *Autopsias rápidas*, *Vuelta*, México, 1990, p.56.
- , “En primera persona. Punto final”, revista *Vuelta* #31, junio de 1979, pp. 32-33.
- , “El Juego de Juan Pirulero”, *Autopsias rápidas*, *Vuelta*, México, 1990, p.14.
- , “Memorias de Novelas”, en la revista *Vuelta*, # 29 abril de 1979, pp. 32-33.
- , “Nota Roja”, en *Autopsias rápidas*, *Vuelta*, México, 1988, p.108.

- , “Sublime alarido del exalumno herido”, *México en la Cultura*, 17 de sept. 1961, p.7.
- , “Mexicanos en el extranjero”, *Viajes en la América ignota*, Joaquín Mortiz, México, 2002, p. 95.
- , “La historia como canción de cuña”, *Instrucciones para vivir en México*, Joaquín Mortiz, México, 2003, p. 48.
- , “What became of Pampa Hash?”, *La ley de Herodes*, Joaquín Mortiz, México, 2003, p. 32.
- , “Revitalización de los héroes”, *Instrucciones para vivir en México*, Joaquín Mortiz, México, 2003, p. 35.
- , “Amor de Sarita y el profesor Rocafuerte”, *Anuario del cuento mexicano*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, 1961, pp. 126-129.

Monsiváis, Carlos, “Landrú o crítica de la crítica humorística o cómo iniciar una polémica sin previo aviso”, en la *Revista de la Universidad de México*. Volumen XVIII. No. 10, Junio de 1964, p. 28.

Ponce, Armando, “Jorge Ibarguengoitia: Un crítico teatral exigente, mordaz, implacable”, *Proceso*, número 370, México, 5 de diciembre de 1983, pp. 50 y 51.

Reyes, Juan José, “Minuciosas geografías. A diez años de la muerte de Jorge Ibarguengoitia”, en *El Semanario Cultural de Novedades*, 12 de diciembre de 1993, número 608, Año XII. Vol. XII, pag. 1.

- , “Nunca demasiado en serio” en *El Semanario Cultural de Novedades*. Año XII, Volumen XII, número 597, 26 de septiembre de 1993, p. 1.
- , “Del cuaderno de Jorge Ibarguengoitia (Apuntes)”, en *Letras Libres*, noviembre, 2003, año V, número 59, p. 30.
- , *Jorge Ibarguengoitia: La malicia del sentido común*, *Revista de la Universidad de México*, nueva época, #5, julio, 2004, p.22.

Ruffinelli, Jorge, “Risa fácil y efímera.” en *plural*, junio de 1975, p. 70.

Sánchez de Armas, Miguel Ángel, “La seriedad de humor”, *Los relámpagos de Jorge*, *Revista Mexicana de Comunicación*, enero, 2005, p. 16.

Simic, Charles, “Corta la comedia” en *Letras Libres*, No. 59, México, 2003, p. 13.

Tovar, Juan “Ibarguengoitia, los años dramáticos”, en *La Cultura en México*, *Siempre!*, 16 de octubre de 1991, pp. II y IV.

Toledo, Alejandro, “La anécdota contra los mitos”, en *El Semanario Cultural de Novedades* # 463, domingo, 3 de marzo de 1991, pp. 3 y 4.

Traba, Marta, “Crónica de México”, *Revista de la Cultura de Occidente*, *Eco*, 3 de enero de 1965, p. 243.

Valdecantos, Antonio, “La ironía se hizo método”, *Revista de libros*, No. 102, Junio, 2005, pp.5-7.

Von Ziegler Jorge, "Jorge Ibarquengoitia: Hacer justicia a la anécdota", *El Semanario Cultural de Novedades*, # 214, 25 de mayo de 1986, p.6. (También en *Hora crítica*, Tlahuapan, Puebla, Premia, 1988, col. La red de Jonás, p.49.)

Zaid, Gabriel, "Ante varias esfinges", *La Jornada Semanal*, #125, 3 de noviembre de 1991, p. 4.

OBRAS GENERALES

Alas, Leopoldo "Clarín", Introducción a *La Regenta*, Porrúa, "Sepan Cuantos..." # 225, México, 1999.

Alatorre, Claudia Cecilia, *Análisis del Drama*, Grupo Editorial Gaceta, México, 1994, pp. 45, 67, 68, 111 y 112.

Alharaca, Bridget A, *El ángel del hogar: Galdón y la ideología de la domesticidad en España*, Traducción de Viviana Ramos, Visor, Madrid, 1992, p. 22.

Asiain Aurelio y Juan García Oteyza, "Entrevista con Jorge Ibarquengoitia", en *Vuelta*, número 100, marzo de 1985, p. 50. citado por Ignacio Trejo Fuentes en: *Lágrimas y risas (la narrativa de Jorge Ibarquengoitia)*. Textos de Difusión Cultural, Serie El Estudio, Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Literatura / UNAM, México, 1997, pp. 82 y 83.

Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, Lo <<inferior>> material y corporal en la obra de Rabelais* (traducción de Julio Forcat y César Conroy), Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 334.

Benito, Ángel, *La invención de la actualidad, Técnicas, usos y abusos de la información*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, p. 146.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª edición, 3ª reimpresión, Porrúa, México, 2001, pp. 271, 387, 391 y 416.

Blanco Figueroa, Francisco "Nota Introductoria". en *Material de Lectura, Jorge Ibarquengoitia, El Cuento Contemporáneo #42*, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural/Dirección de Literatura, México, 1986, pp.4 y 8.

Blanco, José Joaquín, "La nueva prosa a partir de los años cincuenta", en *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, Cal y arena, México, 1996, p. 461.

Breton, André, *Antología del humor negro*, Anagrama, Barcelona, 1991, pp. 13 y 240.

Bergson, Henri, *Introducción a la metafísica*, La risa (seguido de *La filosofía de Bergson*, por Manuel García Morente), Segunda edición, Porrúa, colección "Sepan Cuantos...", #491, México, 1996, pp. 71- 78.

- Bermúdez, María Elvira, *Los mejores cuentos policíacos mexicanos*. Biblioteca Mínima Mexicana, México, 1955, pp. 11, 65 y 125.
- Campos, Julieta, *La imagen en el espejo*, UNAM, México, 1965, p.143.
- Castañeda, Jaime Iturbide, *El Humorismo Desmitificador de Jorge Ibargüengoitia*, Editorial Nuestra Cultura / Gobierno del Estado de Guanajuato, México, 1988, pp. 31, 85 y 86.
- , Jorge Ibargüengoitia: “Humorismo y Narrativa”, ESTUDIOS. Filosofía-historica-letras Invierno 1986, p.1. biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/estudio 07/sec-43.html
- Campbell, Federico, “JI. La sátira histórico-política”, en la *Revista Iberoamericana*, Nos. 148-149, julio a diciembre, 1989, p. 1054.
- Cantón, Wilberto, “Situación histórica. El autor y la obra” (*El atentado*), en *Teatro de la Revolución mexicana*, Aguilar, México, 1982, p.1010.
- , “Introducción” al *Teatro de la Revolución mexicana*, Aguilar, México, 1982, pp.19 y 23.
- Castro Leal, Antonio, “Introducción” a *La novela de la Revolución*, Tomo I, Aguilar, México, 1996, pp. XIX y XX.
- Cárdenas, Noé, “Humorismo: el mundo en mangas de camisa, Ibargüengoitia y su desmitificación de discursos”(entrevista con Ana Rosa Domenella), *Gaceta UNAM*, 7 de enero de 1988, p. 21.
- Carlyle, Thomas *De los héroes, el culto de los héroes y lo heroico en la historia*, en Carlyle, Emerson, *De los Héroes. Hombres representativos*. Traducciones y estudios preliminar por Jorge L. Borges, Editorial Cumbre México, 1982, p.183.
- Chesterton, G. K, *Ensayos*, Porrúa, “Sepan Cuantos...”, # 478, México, 1997, pp. 43, 136 y 137.
- Díaz, Migoyo Gonzalo, “El Quijote muerto de risa, en Cervantes”: *Bulletin of the Cervantes Society of America*, Fall, Northwestern University, California, EUA. 1999, pp. 14 y 15.
- Domenella, Ana Rosa “Entre canibalismo y magnicidios”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM (Iztapalapa), México, 1992, pp. 103 y 106.
- , *Jorge Ibargüengoitia y la historia de México entre la fascinación y la farsa*, Signos literarios y lingüísticos. (enero-junio) 13-27, 2004, pp. 24 y 25.
- Domínguez, Christopher Michael, Selección, introducción y notas en *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, Tomo II, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp. 62 y 63.

- Elizondo, Salvador, *Escritos Mexicanos*, Biblioteca del ISSSTE, México, 2000, p. 161.
- Fernández, Macedonio, *Teorías. Obras completas*, Tomo III, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1990, pp. 26, 262 y 263.
- Foster, David William, "Intersecciones entre la cultura popular y el teatro. La simplicidad productiva: *Susana y los jóvenes de Jorge Ibarguengoitia*", en *Estudios sobre Teatro Mexicano Contemporáneo*, N.Y., Peter Lang, 1984, pp. 94 y 95.
- Fernández Moreno, César, "Unidad y Diversidad" *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, México, 1982, p. 89.
- Fourez Cathy, "Pepe Cussirat, un James sin Bond: subversión de la novela de espionaje en *Maten al león*", université des arts. Lettres et sciences humaines - Charles De Gaulle - Lille3, 2006, pp.5 y 6.
- Fuentes, Carlos, *Tiempo mexicano*, Cuaderno de Joaquín Motriz, México, 1998, pp. 10, 11, 17, 18, 91 y 92.
- , Prologo a *Los cinco soles de México, Memoria de un milenio*, Editorial. Seix Barral, 2001, pp. 17-18.
- , "Tlactocatzine, del jardín de Flandes", en *Los días enmascarados*. Mondadori, España, 1990, pp. 27 y 30.
- , "Las dos orillas", *El naranjo*, Punto de lectura, México, 1993, pp. 13-69 y 167.
- , *Aura*, Editorial Era, México, 2003, pp. 30 y 34.
- , "*La nueva novela hispanoamericana*", 1ª edición en obras de Carlos Fuentes de Joaquín Mortiz, México, 1998, pp. 15, 17, 22 y 58.
- García, Gustavo, Prologo a *Los relámpagos de agosto, La Ley de herodes*, Promexa, México, 1979, p. XII.
- , "Jorge Ibarguengoitia: la burla en primera persona" en la *Revista de la Universidad de México*, 12 de agosto de 1978, p. 19.
- García Flores, Margarita "JI ¡Yo no soy humorista!", entrevista a Ibarguengoitia, *Cartas marcadas*, Textos de Humanidades, UNAM, México, 1979, pp. 6, 190, 191, 199 y 203.
- García Gutiérrez, Georgina, *Replanteamiento del género policíaco en Jorge Ibarguengoitia, (primera aproximación)*, Signos Literarios y Lingüísticos II (enero-junio, 2004), UNAM, p.32.
- González Alfonso, *Voces de la posmodernidad, seis narradores mexicanos contemporáneos*, Textos de Difusión Cultural, Serie Diagonal, Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Literatura/ UNAM, México, 2000, pp. 140, 141 y 149.
- González de León, Verónica Sylvia, *La narrativa de Jorge Ibarguengoitia*, Tesis doctoral, Austin, University of Texas, 1982, pp. 42, 44, 46 y 105.

- González Rodríguez Sergio, *La pandilla cósmica*, Editorial Sudamericana, Narrativas, México, 2005, p.216.
- Grotjahn, Martín, *Psicología del humorismo*, Versión Española de Joaquín Merino, Ediciones Morata, Madrid, 1966, p. 40.
- Herrerón, Peredo Carlos, “Construcción del Mito de Hidalgo”, en Federico Navarrete y Guilhem Olivier (coordinadores). *El Héroe entre el mito y la historia*. UNAM, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. México, 2000, pp. 235 y 237.
- Hutcheon, Linda, “Ironía, sátira, parodia, Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco*, UAM (Iztapalapa), México, 1992, p. 180.
- Iñigo, Alejandro, *Periodismo Literario*, Ediciones Gernika, México, 1997, pp. 85 y 89.
- Iturbide, Jaime Castañeda, *El humorismo desmificador de Jorge Ibarguengoitia*. Editorial Nuestra Cultura / Gobierno del Estado de Guanajuato, México, 1988, PP.79-82.
- Kundera, Milan, *El arte de la novela*, Tusquets Editores, 2ª edición, España, 2004, pp. 176-177.
- , *El telón, Ensayo en siete partes*, Tusquets Editores, México, junio, 2005, p.21.
- Lazarillo de Tormes*, Cátedra, Madrid, 1992, pp. 36 y 55.
- Leñero, Vicente, *Los pasos de Jorge*, Joaquín Mortiz, México, 1989 pp. 9, 15, 16, 20, 21, 42-46, 57, 62, 73-77, 84, 85 y 87.
- , *Los periodistas*, Joaquín Mortiz, México, 1978, pp. 34-36.
- López Villamar, Rene, categorías: Ibarguengoitia, literatura, reseñas y un comentario, 2007, p. 3.
- Lozano Fuentes José Manuel, Madero Herrera Elena, Servín de la Mora Maria Angelina, en *Literatura Mexicana e Hispanoamericana*, compañía editorial continental, México, 1986, pp. 476 y 478.
- Material de lectura. Jorge Ibarguengoitia. El cuento contemporáneo*, No. 42, UNAM, México, 1986, pp. 8 y 10.
- Martínez, José Luis, “Nuevas letras, nueva sensibilidad”, en *La crítica de la novela Mexicana contemporánea* (Aurora M. Ocampo: presentación, prólogo, selección y bibliografía), UNAM, México, 1981, p.196.
- Millán, María del Carmen, *Literatura mexicana*, “con notas de literatura hispanoamericana y antología”, Editorial Esfinge, S.A de C.V, 19ª edición, 1993, PP. 250 y 251

- Molina, Silvia “24 cuentistas opinan sobre teoría y práctica del cuento”, en Lauro Zavala, *Teorías del Cuento III. Poéticas de la brevedad*. Textos de Difusión Cultural, Serie El Estudio, UNAM/UAM-X, México, 1996, p. 82.
- Muraro, Heriberto, *Políticos, periodistas y ciudadanos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 93.
- Ortiz Bullé Goyri Alejandro, “La poética teatral del joven dramaturgo, Jorge Ibargüengoitia”, *Signos literarios y lingüísticos* 11 (enero-junio), 2004, 43-53 UAM-Azcapotzalco, p.48.
- Paredes, Alberto, *Figuras de la letra*, Serie Diagonal de la Dirección de la Literatura, UNAM, México, 1990, p. 91.
- Paz, Octavio, “Una novela de Jorge Ibargüengoitia”, *México en la obra de Octavio Paz*, Promexa, México, 1979, pp. 334-335. “
- , “Generaciones y semblanzas, en México en la obra de Octavio Paz”, Tomo II, FCE/Letras Mexicanas, (Edición de Octavio Paz y Luis Mario Schneider), 1989, p. 164.
- Pérez, Gay Rafael, Selección y Prologo a *Manuel Gutiérrez Nájera*, Ediciones Cal y Arena, colección Los imprescindibles, México, 1998, p. IX.
- Pirandello, Luigi, *El humorismo*, Versión castellana de Enzo Aloisi, Editorial “El Libro”, Buenos Aires, 1946, p. 37.
- Porchia, Antonio, *Voces reunidas*, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, UNAM, México, 1999, p. 211.
- Quackenbush, L. Howard, *El “López” de Jorge Ibargüengoitia*, CONACULTA /INBA, México, 1992, pp. 21, 22 y 38.
- Rico, Francisco, *La Novela Picaresca y el Punto de vista*, Seix Barral (Biblioteca Breve), Barcelona, 1970, pp.100 y 101.
- Rama, Ángel, “Novísimos narradores hispanoamericanos” 1964-1980, Marcha Editores, 1ª Edición, México, 1981, p. 195.
- Rodríguez, Monegal Emir, “Tradición y Renovación” en *América Latina en su literatura*. Coordinación e Introducción por César Fernández Moreno, Siglo XXI/ UNESCO, 8ª edición, México, 1982, pp. 139 y 145.
- Roura, Víctor, *Cultura, ética y prensa*, Editorial Paidós Mexicana, Colección Cromá, México, 2001, p. 105.
- Russell, Bertrán, “Sobre la historia” *Ensayos Filosóficos*, Alianza Madrid, 1980, p. 95.

Sánchez González Aideé Rocío, *De la revolución a la dictadura: Tradiciones literarias y problemas en discusión de dos épocas*, tesis de maestría, UNAM, México, 2005, p. 57.

Sandoval, Adriana, *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana 1851-1978*, UNAM, México, 1989, pp. 67 y 69.

Sheridan, Guillermo, “Nota sobre la selección y la edición”, en Jorge Ibarguengoitia, *Instrucciones para vivir en México*, Joaquín Mortiz, México, 1990, pp. 7-9.

—, “Nota sobre la selección y edición”, en *Autopsias rápidas*, Revista *Vuelta*, México, 1988 (colección La Reflexión), pp. 7-9.

—, “Nota sobre la selección y edición”, en *La casa de usted y otros viajes*, Revista *Vuelta*, México, 1999, pp. 7-9.

Souto, Alabarce Arturo, *La plaga del crisantemo*, UNAM, Dirección general de publicaciones, 1960, 95 p.

—, “Introducción” a *Tirano Banderas*, novela de Tierra Caliente de Ramón del Valle – Inclán, México, Porrúa, “Sepan Cuantos ...,” Núm. 287, 2000, p. XII.

Stavans, Ilán, *Antihéroes: México y su novela policial*, Joaquín Mortiz, México, 1993, p. 172.

Teatro de la Revolución Mexicana, Aguilar, México, 1989, p. 36.

Trejo Fuentes, Ignacio *Lágrimas y risas. (La narrativa de Jorge Ibarguengoitia)*, Textos de Difusión Cultural, Serie El estudio, Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Literatura / UNAM, México, 1997, pp. 85, 86, 91 y 92.

Valencia, Hernando Goelkel, “La mayoría de edad”, en *América Latina en su literatura*, Siglo XXI/UNESCO, 8ª edición, México, 1982, p. 133.

Zavala Alvarado, Lauro, *Humor, Ironía y Lectura, Las fronteras de la escritura literaria*, UAM (Xochimilco), México, 1993, pp. 35, 40, 44, y 52.

—, “Cuentos edificantes”, *Teorías del Cuento III. Poéticas de la brevedad*. Textos de Difusión Cultural, Serie El Estudio, UNAM/UAM-X, México, 1996, p. 151.

—, *Manual de análisis narrativo*, Editorial Trillas, México, 2007, pp. 66-68.