



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y
LETRAS

ANÁLISIS DE DOS CRÍMENES DENTRO DE TRES
PIEZAS EN UN ACTO DE JORGE IBARGÜENGOITIA

T E S I S A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO

P R E S E N T A :
PENÉLOPE ALEJANDRA MARCÍN GÓMEZ

A S E S O R :
ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ-GOYRI



MÉXICO, D.F.

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS:

A la UNAM, por ser el lugar de creación, investigación, inspiración y refugio de todo
universitario.

A mis maestros y sinodales: Alejandro Ortiz, Oscar Armando García, Otto Minera,
Daniel Huicochea y Rubén Ortiz.

Especialmente a Fabiola, a Leo Otero y a Martha Toriz por su apoyo y generosidad.

A Rebeca, Yoalli Malpica y Fernando Carrasco, por su labor docente impecable.

A mis padres: Francisca Gómez González y Alfonso Marcín Espinosa, por su infinito
apoyo, amor y buena voluntad.

A mis hermanos.

A mis abuelos.

Al único y verdadero creador, la fuente primigenia de todas las cosas, el amor.

Al presente, al pasado y al porvenir.

Lo que siempre nos encuentra,

lo que nunca nos alcanza,

lo que permanece siempre ahí.

Al tiempo, eterno compañero

y a quienes lo comparten compartiéndose

siempre así.

ÍNDICE

Presentación.....	5
Advertencia.....	7
Introducción.....	8
Capítulo I. El estilo dramático de Jorge Ibarra	14
1. Su propuesta chejoviana.....	15
2. Su propuesta brechtiana.....	22
3. Su propuesta humorística.....	29
4. Sus influencias.....	32
5. Características de su obra dramática.....	33
a) En relación a su narrativa.....	33
b) En relación a la epigramática.....	34
c) Autobiográficas.....	35
d) El uso de la historia.....	36
e) Temas.....	36
f) Firma.....	37
g) El uso del tiempo.....	39
h) Finales.....	40
6. Estilo igual a método.....	40
Resumen.....	42
Capítulo II. <i>Tres piezas en un acto</i>	44
Las anécdotas.....	44

Los personajes femeninos protagónicos.....	46
Los personajes masculinos protagónicos.....	50
El género.....	52
El estilo.....	56
El tema.....	62
Lo simbólico en <i>Tres piezas en un acto</i>	63
Recapitulación.....	64
Capítulo III. <i>Dos crímenes</i>	66
<i>Dos crímenes</i> la obra de teatro vs. <i>Dos crímenes</i> la novela.....	66
La anécdota y la trama.....	69
Las acotaciones.....	74
Los personajes.....	80
El tiempo y el espacio.....	90
El género y el tono.....	94
Recapitulación.....	96
Conclusiones.....	98
Bibliografía.....	103
Anexo 1.....	109
Anexo 2.....	117

PRESENTACIÓN

Este trabajo surge a partir de las reflexiones que nacieron en mí a propósito del montaje que en 2005 hice de *Dos crímenes*. Como directora de dicho montaje me dí a la tarea de desmenuzar el texto y elaborar una interpretación que finalmente llevé a escena.

Sin embargo, después de la experiencia teatral de la cual quedé profundamente satisfecha y enamorada, me aboqué a leer las obras dramáticas de Jorge Ibargüengoitia y a releer, una y otra vez, la trilogía de la cual extraje *Dos crímenes*.

Este trabajo es, en resumen, las respuestas a las preguntas que me iba formulando a través de estas lecturas.

Finalmente, escogí *Tres piezas en un acto* porque son tres obras que forman un programa y que son, de la obra dramática de Jorge Ibargüengoitia, lo más sorprendente, gracias a la mezcla de fantasía y realidad; y decidí estudiar específicamente *Dos crímenes* porque al haber trabajado la obra escénicamente mis preguntas eran más profundas y mis intereses tenían un mayor alcance. Tal vez sea por el trabajo escénico realizado, pero *Dos crímenes* me parece y me parecía entonces, la más completa, la mejor acabada de las tres obras. A pesar de que no tiene un final contundente, tiene un conflicto más definido y personajes más complejos.

El presente trabajo, por otro lado, está estructurado en tres capítulos, donde en el primero hablamos en general del estilo dramático de Jorge Ibargüengoitia y en el último tratamos particularmente y en concreto el análisis de *Dos crímenes*; por lo tanto el segundo capítulo está dedicado a hacer un análisis menos específico pero abarcando las tres piezas.

Al final de este trabajo el lector podrá encontrar los anexos 1 y 2 que son: una entrevista que realicé en 2008 a José Caballero y el programa de mano del montaje que realicé en 2005, así como el folleto de la exposición “Los pasos de Ibargüengoitia a 80 años

de su nacimiento.” Del primero hay algunas citas a lo largo de este escrito y los segundos están adjuntados por su valor documental.

Para la realización de este trabajo me apoyé, sobre todo y con gran placer, en la obra completa de Jorge Ibargüengoitia y especialmente en la edición que Juan Villoro hizo de *El atentado/ Los relámpagos de agosto*, donde están disponibles sendos estudios críticos acerca de la obra del guanajuatense, así como *Homenaje y diálogo. Primer coloquio nacional de literatura Jorge Ibargüengoitia*, donde igualmente hay una compilación de artículos y estudios críticos que fueron de gran importancia para la elaboración y confrontación de mis ideas en relación al tema.

Cabe mencionar que 2008 fue el año en que celebró los 80 años del nacimiento de Jorge Ibargüengoitia, y por dicho motivo la Coordinación de Literatura del INBA, montó la exposición antes mencionada y de donde pude obtener información relevante para mi investigación, como las grabaciones de las conferencias donde habla el mismo Jorge Ibargüengoitia, o bien, se habla de él. Estas están consignadas al final de la tesis junto con el resto de las obras consultadas.

Mi mejor deseo, es brindar al lector, una perspectiva clara pero sin pretensiones culteranas de la obra del alumno predilecto de Rodolfo Usigli.

Esta perspectiva es, sobretodo, una invitación a revalorar una obra por muchos años olvidada.

ADVERTENCIA

Querido lector:

Como se puede observar en la portada, este trabajo es acerca de *Dos crímenes* dentro de

Tres piezas en un acto.

En otras palabras *Dos crímenes* es una de las tres piezas, las tres piezas pertenecen al género literario conocido como drama. Por lo tanto trataremos *Dos crímenes* la obra de teatro y no *Dos crímenes*, la famosa y entretenida novela de Jorge Ibarguengoitia. A pesar de lo que se pudiera pensar, las antes mencionadas no están relacionadas anecdóticamente por lo que no se encontrará aquí más que una referencia o dos de la novela del mismo nombre.

Pudiera parecer engorroso hacer esta aclaración y pido una disculpa a quien le haya parecido chocante; sin embargo TV UNAM y la Gaceta de la Facultad de Ingeniería nos enseñaron que vale la pena reiterar esto para evitar confusiones:

Esto no se refiere a una adaptación hecha de la novela de Jorge Ibarguengoitia, sino a una obra dramática escrita por el mismo autor y bautizada con el mismo nombre.

Dicho lo anterior y como se señala más adelante sólo resta mencionar que esta tesis no pretende ser un exhaustivo estudio comparativo ni un análisis docto que tome como base el análisis del género de la obra, sino una descripción consciente, concisa y directa de *Dos crímenes* (la obra de teatro).

Por último, el uso de internet se ha vuelto el lugar común para intercambiar ideas entre profesionales de múltiples áreas, incluso en la investigación teatral; para publicar o citar publicaciones, por lo que confío que no será molesto para el lector toparse recurrentemente con este tipo de citación.

INTRODUCCIÓN

Famoso por novelas como *Maten al León*, *Las muertas*, *Dos crímenes* o *Los relámpagos de agosto*; odiado o temido como crítico teatral y considerado humorista por su columna en el *Excelsior*, Jorge Ibargüengoitia (JI) sufrió el olvido de sus obras dramáticas, el fracaso de sus montajes y no pudo establecer el diálogo con la gente de teatro de su tiempo.

Un tiempo en que, hemos de recordar, el teatro no había dado el salto artístico que ya se daba en la pintura, la danza y la música, estas artes se proclamaban ya en su mexicanidad mientras el teatro aun se regodeaba montando obras extanjeras o bien algunas comedias bajo el modelo español.

Es con Rodolfo Usigli que se plantan las semillas del teatro mexicano. Y con la generación de los 50's comienza a robustecer su tronco.

Dicha generación se abre camino através del caos de un terreno baldío bajo el cobijo del gran maestro de composición dramática.

Acaso sea JI el más perdido de una generación perdida o sea el más ambiguo de una generación brillante, su nombre se codea en Antologías de Teatro Mexicano con la obra de Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña y aún Emilio Carballido, sin embargo no alcanza la fama, ni la gloria que ellos obtuvieron.

De este periodo, aunque no de este género literario, Octavio Paz apunta que “fue una generación dividida entre tradición y ruptura, obra cerrada y obra abierta.”¹ Efectivamente también los dramaturgos de este período se enfrentaban a dicha disyuntiva. Pero Ibargüengoitia abusa del recurso de la ambigüedad y se vuelve indefinido, desdibujado, acaso sea esta la razón por la que no fueran montadas sus obras.

¹ Octavio PAZ, “Poesía en movimiento” en *Poesía en movimiento*, p.19

Por mucho que JI sea un caso especial en medio de la generación, nos podemos dar cuenta de que junto con ella “cuestiona la realidad que ve, buscando así respuestas en el pasado y dudando del presente.”² Como muchos de los autores de su generación, Ibargüengoitia también venía de provincia soñando con ser un escritor cosmopolita, y la ciudad se abría con todas sus realidades y situaciones ansiosa de ser retratada por las plumas de estos nuevos intelectuales. La familia y la sociedad, la nación entera es cuestionada por los dramaturgos de esta generación, al menos, por primera vez.

Este trabajo, pues, pretende hablar de una de las obras que a mi juicio resume el estilo de JI, su búsqueda dramática y sus aportaciones.

Después de su muerte ocurrida en 1983, JI ha sido sujeto de múltiples estudios, algunos de los cuales han sido de carácter comparativo, el presente trabajo no está exento de tales comparaciones. Sin embargo, no se abundan en ellas por que sabemos que el valor de un escritor no está en la suma de sus influencias.

Con todo, hay que abordar ciertos aspectos que se han mencionado continuamente por algunos investigadores y no podemos pasar por alto.

Para comenzar, la obra dramática de Jorge Ibargüengoitia a decir de “unos”³ ha sido pensada “chéjoviana”, y muchas piezas se han montado con tal seriedad que se pierde aquel sentido humorístico tan característico en él; por otra parte, algunos otros montajes han sufrido la adición de chistes burdos que vulgarizaban la obra del guanajuatense.⁴

² Comentario de Ronald D. Burgess citado por Fernando de ITA, “Un rostro para el teatro mexicano” en *Teatro Mexicano Contemporáneo. Antología*, p.70.

³ David OLGUÍN a propósito del montaje de *Ante varias esfinges* de JI que dirigió Ludwig Margules declara: “L. M. refuerza la tesis chejoviana en el tono del escritor guanajuatense [...] utilizando el anticlimax y la antitensión” (Ibargüengoitia y el teatro: *El atentado*).

⁴ Jorge IBARGÜENGOITIA dijo que Luis G. Basurto hizo de una comedia maravillosa como es *Susana y los jóvenes*, un chiste barato y ramplón (*Los narradores ante el público*).

No cabe duda que la buena interpretación del director de teatro puede llevar al triunfo o al fracaso a una obra, independientemente si el texto dramático es bueno, malo o mediocre. Entonces, la única manera de valorar un texto dramático y sólo el texto, no es por su ejecución sino por su lectura, mas como un texto dramático en el papel se encuentra “cojo”,⁵ digamos, nos enfrentamos a una paradoja teatral. Paradoja en tanto que el teatro es teatro si esta representado; pero sino lo está, no deja de ser teatro potencial o bien literatura dramática.

Por lo pronto, pondremos el caso de evaluar el texto dramático de JI como texto mismo, el cual, en una simple lectura, nos muestra un humor contenido; en otras palabras, el lector no suelta la carcajada ante las situaciones, porque éstas son muy crudas, y no lo suficientemente grotescas. Si bien hay un aire de realidad que mantiene al lector en espera de algo, terminamos las lecturas con una sensación doble: la sensación de haber leído algo gracioso y a la vez revelador donde no hay mentiras, no son eventos que no sucederían jamás, son cosas que pasan, que pueden pasar y que son terribles, de ahí que se haya podido pensar en Jorge Ibargüengoitia como un Chéjov a la mexicana.

Jorge Ibargüengoitia escribe, a propósito de una crítica hecha por el jurado calificador en el Premio Casa de las Américas en 1969 (y del cual saliera ganador con *El atentado*), “Escenas de Pánico”, publicado en el *Excelsior*. Empieza con un comentario de Riné Leal, uno de los señores del jurado quien dice “*El atentado* le debe tanto, por lo menos en su aspecto formal, a Brecht como a la historia reciente de México”. A lo que Ibargüengoitia responde:

Protesto. Esto me deja a la altura de una máquina
computadora con tres orificios: por uno entra la Historia de

⁵ Juan José GURROLA dice que “es un poco difícil hablar de un obra de teatro ya que ésta sólo pasa en escena” (*El atentado de Jorge Ibargüengoitia*).

México, por otro las Obras completas de Bertolt Brecht y por el tercero sale *El atentado*. Esta clase de afirmaciones, muy usadas por los críticos de todo el mundo, no pueden partir más que de uno de dos conceptos: a) la obra de que se habla es un plagio, o cuando menos no es original, o b) una obra se explica por sus antecedentes y sus fuentes; es decir, Shakespeare es igual a Marlowe más Hollingshed; Ionesco es igual a Molière más la Madre Cabrini; Chejov es igual a Stanislavsky más Boeuf Strogonoff; etcétera. Pero sigamos con las opiniones del señor Riné Leal.

“El valor fundamental de la obra no radica, por supuesto, en la interpretación histórica (el teatro no me ha parecido nunca una cátedra para explicar historia, sino un espejo donde la historia se distorsiona en función de la sensibilidad del artista)”. [...]

“El valor fundamental de la obra...”, dice, pues, el señor Leal, no radica en tal, sino en “la utilización de pantallas y proyecciones cinematográficas”. Y agrega un poco más adelante: “La excesiva utilización de las proyecciones convierte *El atentado* en una especie de script o un texto a medias”. En buenas palabras, “el valor fundamental de la obra son las proyecciones, lástima que haya tantas”.

Otra virtud de mi obra es: “esa dosis de humor negro y un tanto macabro que los mexicanos utilizan sabiamente”. Pero más adelante, dice allí: “Pero la obra es fluida, amable y posee variados elementos de divertimento y gracia, como quien relata un trozo de la historia pasada en medio de chistes familiares”.

Chistes familiares... ¿negros? ¿Es fluida por ser un script a medias? ¿Es amable por lo macabra? [...]

Todo esto, con mi humor negro y un tanto macabro, yo lo veo como decir de una mujer que no sólo es de buena familia, sino que además es histérica.⁶

En otras palabras, lo que él denuncia de cierta manera es la falta de coherencia para hacer una crítica, donde el criticado es él. Sin embargo se observan en la obra del guanajuatense muchos matices lo que hace que sea normal o lógico el uso de comparaciones, pero muchas veces éstas abren una brecha entre el autor y el lector, que no ayudan a la comprensión de un texto.

⁶ Jorge IBARGÜENGOITIA, *Escenas en pánico*, [Anuncio publicado en la Red Mundial por Ramón Paredes]. Obtenido en la Red Mundial el 12 de marzo de 2009 en: <http://www.literatura.us/jorge/panico.html>

El texto se resuelve por sí mismo, o como diría el maestro José Luis Ibáñez las preguntas que surjan en una obra se resuelven con la lectura de esa obra, “todas las respuestas están en el texto.”

Y es por esta razón que el presente trabajo ha querido abordar lo antes posible la obra del autor y referirnos sólo brevemente a los estudios comparativos que se han hecho de él en relación a otros autores, pues nos damos cuenta finalmente que Jorge Ibarguengoitia se abre camino entre la espesura del mundo teatral y escribe obras que tienen cierta tendencia, pero marcan un hito en la manera de escribir teatro, su estilo es único.

Volviendo atrás, no sólo han querido comparar a Jorge Ibarguengoitia con Chéjov; ineludiblemente nuestro cerebro “desarrollado” está entrenado para hacer asociaciones, es por esta razón tan sencilla que, en la presencia de un artista una sociedad, empezando por los críticos, tratan inmediatamente de hacer comparaciones y con esto etiquetarlo.

Con todo, trataré de quedar lejos de esta tendencia y sólo anotar algunos elementos que nos ayudan a resaltar la originalidad del artista.

Como los elementos que David Eudave señala en su artículo “*El loco amor viene: fábula sin moraleja*” donde menciona que la tendencia en la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX es “según Miguel Gomes, la evanescencia de las fronteras entre los géneros. Sostiene que los géneros prosísticos se han apropiado de los elementos tradicionalmente asociados al verso,⁷ y señala a la epigramática⁸ como la principal

⁷ Miguel GOMES, *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*, España, EUNSA, 1999, p 172. (Citado por Eudave)

⁸ La epigramática es el género que expresa el uso del epigrama (del gr. epigramma, inscripción) que es una composición breve, generalmente en verso en la que se expresa un pensamiento satírico o ingenioso.

influencia.”⁹ Eudave piensa que Ibargüengoitia es el primero en aplicar esta tendencia al teatro, lo cual enmarca toda su obra y en este trabajo se anota bajo el título de “Características de su obra dramática.”

Finalmente quisiera argumentar que este análisis se basa en gran parte en mis apuntes de clase de Introducción a las teorías dramáticas 1 y 2, Teorías dramáticas 1 y 2, Dirección 2, Actuación 5, Teatro y sociedad 2, Teatro mexicano 2, e Introducción a la escenografía y producción 2; por lo tanto agradezco las aportaciones voluntarias o involuntarias de Rosa María Ruiz, Fernando Martínez Monroy, Otto Minera, José Luis Ibañez, Yoalli Malpica, Alejandro Ortíz Bulle-Goyri y Teresa Patlán.

Penélope A. Marcín

México, D.F. , 5 de abril 2009

⁹ David EUDAVE, “ *El loco amor viene: fábula sin moraleja*” en *Homenaje y diálogo. Primer Coloquio Nacional de Literatura Jorge Ibargüengoitia*, Norma Angélica et al. compiladores, Universidad de Guanajuato, 2005, p.63.

I. El estilo dramático de Jorge Ibarguengoitia

Antes de abordar el análisis de *Tres piezas en un acto* es relevante determinar el estilo de Jorge Ibarguengoitia, estilo que identificaremos, analizaremos y comentaremos con mayor detenimiento en el estudio de *Dos crímenes*.

Este capítulo está destinado a facilitar la lectura y comprensión de sus obras para, de esta manera, poder analizar bajo otro cristal su trabajo literario y dramático.

Jorge Ibarguengoitia fue un dramaturgo nacido en Guanajuato en 1928. En su juventud ingresa a la Facultad de Ingeniería de la UNAM, después de tres años ahí y tres años más como agricultor, decide inscribirse en la Facultad de Filosofía y Letras, todavía en el edificio de Mascarones, y comienza a tomar una clase de composición dramática con Rodolfo Usigli. Este último marcará a Jorge para siempre, al pedir al final del semestre una comedia en lugar de examen final.

En esa misma época también asistía a dicha cátedra la joven Luisa Josefina Hernández, y con ella un puñado de nuevos escritores con los cuales Jorge nunca tuvo gran afinidad, ni personal ni literaria.

Su nombre se suscribe entonces, entre penumbras. Su obra y vida han sido poco estudiadas ya que en su momento histórico su obra no fue valorada. Y sólo hasta ahora, a más de veinte años de su muerte hay una aproximación y un gusto por montar sus obras, leerlas y estudiarlas.

Tras una ingenua mirada, en sus obras se observa una falta de claridad en el estilo, o en sus objetivos, pero cuando nos acercamos a otras producciones de tipo periodístico o novelístico, sus obras dramáticas ya no se nos presentan como vagas sino complejas; y se nos revelan sus intenciones y sus formas.

Es por esto que el presente trabajo no sólo alude a la obra dramática de Jorge Ibargüengoitia sino que pretende abordar los aspectos más representativos en la obra del guanajuatense (incluso en la novela y otros) ejemplificando, después, los aspectos que integran “el todo” del estilo de Jorge Ibargüengoitia.

1. SU PROPUESTA CHEJOVIANA.

En 1957,¹ Jorge Ibargüengoitia se titularía de Maestro en Arte dramático con la obra *Ante varias esfinges*, pieza con la que según el joven dramaturgo había encontrado su propio estilo, el cual Rodolfo Usigli definió en los siguientes términos:

“En cuanto al estilo observo una influencia de Chéjov incorrectamente asimilada y neutralizada en sus virtudes (...)”²

Usigli no explica su observación y aunque después de Usigli son varios los que han visto dicha influencia (David Olguín, Ludwig Margules o Luis Mario Moncada) son pocos los que han visto sus similitudes. Pareciera que sus impresiones acerca de la influencia ejercida por Chéjov en Jorge Ibargüengoitia se reducen, más bien, a citarse mutuamente. Coinciden, por lo tanto, en que efectivamente hay en Ibargüengoitia una interpretación del teatro de Chéjov, pero Jorge traslada el tema de sus obras a un territorio conocido: la sociedad mexicana.

“Nos parece que se orienta hacia una obsesión muy suya de poner ante los ojos del espectador la estupidez de la clase media urbana mexicana y la falta de sentido en la existencia de muchos seres humanos con los que coexistimos.”³

¹ Jorge Ibargüengoitia dice haberse titulado en ese año.

² Julia GAYTÁN, “Poéticas del silencio: Chéjov e Ibargüengoitia. El espíritu chejoviano en *Ante varias esfinges*” en *Homenaje y diálogo. Primer Coloquio Nacional de Literatura Jorge Ibargüengoitia*, p.100.

³ Alejandro, ORTIZ BULLÉ GOYRI, “La poética teatral del joven dramaturgo Jorge Ibargüengoitia”, p. 46.

Ahora bien, aunque este apartado no tiene la intención de hacer una comparación exhaustiva entre Chéjov e Ibarguengoitia, quisiera anotar algunas similitudes o bien, diferencias, que saltan a simple vista y para ello tomaré de referencia a *Las tres hermanas* de Antón Chéjov, obra en la que Moncada encuentra una aproximación a la obra de Ibarguengoitia *Llegó Margó*.

En ambas obras se nos muestra la relación entre tres hermanas, pero mientras el trío ruso se mantiene cómplice en los planes de su vida, las hermanas mexicanas no tienen una buena comunicación o por lo menos, resalta la falta de complicidad y la incompreensión mutua.

Masha.- (...) Hoy me ha pillado la melancolía, no me siento alegre, y tú no me hagas caso. (Riendo entre lágrimas.) Después hablamos; por ahora, adiós, querida, me voy.

Irina.- (descontenta) Tienes cada cosa...

Olga.- (con lágrimas en los ojos) Te comprendo, Masha. (I, 1)⁴

Bien diferente es la relación de las hermanas en *Llegó Margó*:

Armando.- En la mañana me desayuno pura fruta.

Rebeca.- Es rica la fruta en la mañana. Yo tampoco apetezco otra cosa.

Lola.- Yo creía que te gustaba lo que te hago. ¿Por qué no me habías dicho?

Rebeca.- Porque no habíamos tenido la oportunidad.

Lola.- Siempre te desayunas muy bien y nunca te doy fruta.

Memo.- ¡Lola! (I)⁵

En el primer caso dos de las tres hermanas sienten la misma lástima por sí mismas, es por eso que se entienden y lloran con el mismo sentimiento, la pequeña se niega a caer en esto, pero finalmente hay otros momentos a lo largo de la obra donde Irina va a estar

⁴ Antón CHÉJOV, "Las tres hermanas" en *Teatro*, p. 74.

⁵ Jorge IBARGÜENGOITIA, "Llegó Margó" en *Teatro II*, p. 32-33.

dispuesta a escuchar a sus hermanas y entenderlas. Por el contrario, en el caso de Lola y Rebeca, cuando esta última quiere quedar bien con su pretendiente, insinuando que tienen los mismos gustos, Lola interrumpe para exponer a su hermana a la realidad, bien antes Memo, su cuñado, entiende el equívoco de su esposa y le llama la atención.

En este último caso no sentimos la pesada melancolía de los personajes de Chéjov, sino un relajamiento causado por el malentendido incómodo. Aunque en ambos casos se trata de personajes aturdidos por su pasividad y en la espera de un cambio que salve sus vidas.

Este cambio deseado se subraya en el discurso de la hermana menor que en ambos casos tiene planes de casarse, pero el matrimonio no se realiza. No obstante Irina quiere hacer algo de su vida y Rebeca sólo quiere casarse ya que es lo único que puede darle un sentido real a su existencia.

Pero observemos detenidamente; a pesar de que las relaciones entre ellas son diferentes, existen algunas similitudes, como el hecho de que en ambos casos sólo una hermana está casada, pero mientras Masha engaña a su marido, Lola se mantiene fiel y consecuente en su aburrido matrimonio.

Es en este sentido que tanto Chéjov como Iburgüengoitia retratan las costumbres de su propia sociedad.

Otras similitudes son, por ejemplo, que en ambos tríos es la hermana menor la que espera casarse pronto, ya sea con mayor o menor ilusión, Rebeca e Irina. Y otras hermanas que van a irse lejos y se dedican de alguna manera a la educación, Olga y Margó.

No obstante, Iburgüengoitia no retoma la presencia del hermano pusilánime, Andréi, que se casa con la mujer dominante, Natasha, pero encontramos una especie de síntesis de estos personajes en el carácter de Lola y su marido Memo en *Llegó Margó*.

Se oye tocar el violín entre bastidores.

Masha.- Es Andréi quien toca, nuestro hermano.

Irina.- Es nuestro sabio. Probablemente será catedrático. Papá era militar pero su hijo ha elegido una carrera científica.

Masha.- Por deseo de papá. (I, 1)⁶

Andréi no aparece en este momento, ni la mujer con la que elige casarse, sin embargo las hermanas nos dan una imagen general de él. Y Lola nos da una imagen general de Memo, su marido.

Lola.- Pues, no sé porqué. Hace tres años que no trabajas.

Memo.- Mira, una cosa es que sea un flojo y otra muy distinta, que sea tan inteligente que haya logrado retirarme a la vida privada después de dos años de trabajo.

Lola.- Pues mira, a los treinta y cinco años no hay razón para que alguien se retire a la vida privada. Más teniendo una cabeza como la tuya. Es una vergüenza que la desaproveches. (I)⁷

Cada uno de ellos no trabaja, tiene una vida más bien mediocre, aunque eso sí, son muy brillantes a los ojos de los demás. Y aunque finalmente Andréi va a obtener un trabajo, no le sirve para independizarse y se convierte en el pelele de su mujer, del mismo modo que Memo quien vive atendiendo o desobedeciendo las demandas de Lola.

Indudablemente, en uno y otro autor se nos presenta una crítica a “una sociedad burguesa venida a menos” y resalta la tristeza, la desazón y la falta de vitalidad en los personajes.⁸

Con todo, el efecto causado por Chéjov es muy distante del efecto que crean las obras de Ibarguengoitia. Tomaremos como ejemplo lo que ambos escritores dicen en relación a la mujer.

⁶ Antón CHÉJOV, *Ibidem.*, p. 77.

⁷ Jorge IBARGÜENGOITIA, *op.cit.*, p. 22.

⁸ Alejandro ORTIZ BULLÉ GOYRI, “La poética teatral del joven dramaturgo Jorge Ibarguengoitia” en *Signos*, p. 43-53.

Andréi.- La mujer es la mujer. Es honesta, seria, buena, pero al mismo tiempo hay en ella algo que la rebaja a la condición de animal mezquino, ciego, hurafío. En todo caso, no es un ser humano. Le hablo a usted como a un amigo, como la única persona a la que puedo abrir el alma. Yo amo a Natasha, es verdad; pero a veces ella me parece extraordinariamente vulgar, y entonces me siento desconcertado, no comprendo por qué la amo tanto o, por lo menos la he amado. (IV, 1)⁹

Por otra parte tenemos a Carlos el esposo de Tere en *Ante varias esfinges*, el cual tiene una conversación con su madre, Beatriz, y ambos exponen la tristeza pero ante todo la impasibilidad para hacer cualquier cosa.

Carlos.- ¿El caso es que Tere y yo estemos juntos unos días? ¿Eso es lo que quieres?

Beatriz.- Sí, Carlos; eso es. Juntos y solos.

Carlos.- Entonces no importa el lugar. Donde estemos, siendo Tere y yo, juntos y solos, pasaremos un mal rato.

Beatriz.- Tere fue, no hace mucho tiempo, una muchacha que te gustaba, y tú a ella.

Carlos.- Hace tiempo. Pero las cosas han cambiado. Ahora nos conocemos.

Y agrega más adelante:

Carlos.- No estoy mal, aunque no muy alegre. Un rancho no es gran cosa; pero están las mañanas y los limoneros. Los pájaros que vienen de vez en cuando. Y si lo que necesitara fueran disgustos, tengo un tractor tan malo como cualquier mujer. Un hombre piensa en muchas cosas que no sean el amor. En cuanto a Tere, si un día se cansa, puede dedicarse a la vida. (...) (III)¹⁰

En estos fragmentos se retrata la falta de pasión no sólo hacia el matrimonio sino hacia la vida misma, ambos varones casados, pero hartos no encuentran razón para seguir amando y eso derrumba poco a poco sus existencias.

⁹ Antón CHÉJOV, op.cit., p. 104.

¹⁰ Jorge IBARGÜENGOITIA, “Ante varias esfinges” en *Teatro II*, p.180-181.

A pesar de la similitud de los discursos, encontramos un rasgo en Iburgüengoitia, ausente en la obra del ruso: la ironía, la ironía que, como veremos más adelante, siempre nos hará reír.

En cada una de las obras aparece un hecho singular: no debemos olvidar que son familias burguesas que están acostumbradas a un cierto nivel de vida, nivel que se ve dañado, espacio que se ve invadido por la presencia de Margó, por un lado y Natasha, por el otro.

Cuando Margó llega, sus hermanas le abren la puerta, pero pasado algún tiempo Rebeca ya no soporta la presencia de su hermana en su recámara y quiere sacarla al pasillo. Lo mismo que Natasha, que llega a su nueva casa en calidad de “señora” de la casa y termina pidiéndole a Irina que se mude al cuarto de Olga, para dejarle ese cuarto a su hijo. Las situaciones son incómodas, pero mientras Irina toma el hecho con mucha amargura, Margó se resigna más fácilmente a la nueva condición.

Ahora bien, se percibe una misma intención en escenas donde la muerte se presenta, como el caso de *Las tres hermanas* donde:

Se oye un sordo disparo a lo lejos.

Masha.- Al borde de la ensenada, una encina verde; sobre la encina, una cadena de oro... Un gato verde... una encina verde. (IV)¹¹

Y en el caso de *El loco amor viene*:

María pasa a un lado del cadáver de su marido sin verlo.

María.- Hay una barranca que llenaré de flores, de flores.

En ambos casos se evade la imagen y presencia de la muerte seguida de frases sin coherencia, que reafirman el absurdo y logran un efecto de cierto modo, similar.

¹¹ Antón CHÉJOV, op. cit. p. 108.

Si tomáramos más ejemplos confrontando otras piezas del dramaturgo ruso con nuestro autor, seguramente encontraríamos más afinidades. Sin embargo, como dice Luis Mario Moncada, el primer punto sería el hecho de que ambos reniegan de sus propios alcances; Chéjov quería escribir comedias y escribía piezas, Ibargüengoitia quería romper con el costumbrismo “y nunca logró dejar de ser considerado como humorista.”¹²

Finalmente ambas obras comienzan cuando se va a festejar a la hermana menor; a Irina por su santo y a Rebeca por su cumpleaños. Ambas piezas terminan con una partida que no cambia la circunstancia dada al comenzar la pieza. Con todo, el final en cada una es muy diferente en tanto a la sensación que deja en el lector/ espectador.

Este primer punto sería el vértice que se abre cada vez más. Pues si bien hay cierto aire familiar de Chéjov en *Ante varias esfinges* o en *Llegó Margó*, en otras obras se refleja otro tipo de búsqueda del dramaturgo y se soslayan así las inquietudes del poeta.

Estamos hablando de las primeras obras de Jorge Ibargüengoitia como en el caso de *Ante varias esfinges* donde el aroma chejoviano es más penetrante, pues encontramos a todas luces la tendencia a seguir el esquema de una pieza, el desarrollo de los personajes etc.

De alguna forma Jorge Ibargüengoitia retoma la estructura del teatro de Chéjov y como los cimientos de una casa lo utiliza para crear su propio mundo, para poder así retratar las contradicciones de la sociedad mexicana de su tiempo.

Es decir, mientras ambos dramaturgos retratan una sociedad burguesa venida a menos, Jorge nos muestra el absurdo de estas vidas de una manera hilarante e irónica, pero

¹² Luis Mario MONCADA, “Memorias críticas o la vida apasionada de don Jorge Ibargüengoitia” en *El libro de oro del teatro mexicano*, p. 12-13.

Chéjov nos lo muestra con un toque de humildad que nos produce tristeza y una profunda melancolía.

Irina.- Usted dice: la vida es hermosa. Sí, pero ¿y si sólo lo parece? Para nosotras, tres hermanas, la vida aún no ha sido hermosa, nos ha sofocado como hierba mala... Me corren las lágrimas. Eso no está bien... (Se seca rápidamente la cara, se sonríe.) Hace falta trabajar, trabajar. Nos sentimos tristes y vemos la vida tan poco risueña porque no conocemos el trabajo. Hemos nacido de personas que despreciaban el trabajo... (I, 1)¹³

Carlos.- (Poniéndole un brazo sobre el hombro y señalando hacia afuera.) Hace frío; pero en cambio, puedes ver la ciudad de piedra. Mírala. El farol de la esquina. Y el policía encapotado y un coche silencioso, y el árbol, y abajo los enamorados. Más allá va un perro. Ve aquel balcón iluminado y tras la cortina, una mujer misteriosa que teje. Y dos amigos que pasan hablando de no sé qué. Y arriba de esta, nada. Hasta las estrellas. ¿Por qué hemos de sentirnos atrapados, Rosa? Si vivimos en un lugar infinito. ¿Por qué estás ahí sentada, con tu abrigo, rascándote un pie? Esperando paciente a que alguien se apiade de ti y te traiga la cena. ¿Por qué? (III, 1)¹⁴

2. SU PROPUESTA BRECHTIANA.

"Cuando se ve que nuestro mundo actual ya no cabe en el drama, entonces resulta que el drama ya no cabe en este mundo". Brecht 1926.

El trayecto dramático de Jorge Ibargüengoitia, comenzó con una obra cercana al realismo chejoviano, pero no terminó de la misma manera. *El atentado* escrita 1962, llama la atención por los efectos de distanciamiento creados y utilizados por Bertold Brecht.

¿Qué tienen en común un escritor alemán de la preguerra, guerra y post guerra, comprometido con el socialismo y marxismo, y un joven dramaturgo mexicano sin compromisos estéticos, ni políticos; nacido en el momento en el cual México se embarca en

¹³ Ibidem., p. 80.

¹⁴ Jorge IBARGÜENGOITIA, op. cit. p.190.

un proyecto de nación en la cual se desarrolla la corriente artística denominada como nacionalismo?

Jorge Ibargüengoitia toma el reto de escribir teatro con una estructura definida, en el caso de *Ante varias esfinges*, con una estructura chejoviana y en el caso de *El atentado*, con una estructura brechtiana o tal vez no tomó la decisión y le salió de manera “casual” gracias a su formación académica.¹⁵

Pero no podemos decir que una sola pieza marque el estilo de un dramaturgo, decir que *El atentado* tiene una estructura sacada de la dramaturgia de Brecht no significa que él tenga este estilo, pero de aquí partimos para analizar su propuesta brechtiana.

Es decir, *El atentado* es la única pieza que recoge de manera sistemática el modelo brechtiano. Sin embargo, en *Los buenos manejos*, el autor comienza a utilizar con mucho recato el recurso musical como distanciador o bien como recurso cómico, ridiculizador, en todo caso, irónico. Si tomamos en cuenta, como lo hace Claudia Elisa Gidi¹⁶, la ironía como método de distanciamiento, encontramos que toda la obra de Jorge Ibargüengoitia está permeada de este recurso pero no por ello es brechtiana, ya que, efectivamente, este recurso irónico promueve una distanciamiento pero, en Jorge Ibargüengoitia, es un efecto que no tiene como búsqueda la reflexión o la confrontación, no busca direccionar al espectador hacia cierta postura ya sea política o social. Simplemente el autor escribe así “porque así veía las cosas.”

¹⁵ Vale la pena recordar que Rodolfo Usigli les enseñó a sus alumnos a escribir piezas dramáticas con la estructura de otra obra. (Alejandro ORTIZ BULLE- GOYRI com. pers.)

¹⁶ Investigadora de “Estética de la risa” grupo formado dentro del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana.

Y tal vez si haya un brechtiano en II, “con la enorme salvedad de que Jorge no buscaba adoctrinar a nadie.¹⁷”

A pesar de que la mayoría de la obra de Jorge Ibarguengoitia es de un naturalismo aplastante, en el caso de *Tres piezas en un acto* encontramos signos de su propuesta brechtiana que Gidi encontró en *El atentado* y que citamos aquí:

- a) La elección de los asuntos tratados. En dos de las *Tres piezas en un acto*, el autor decide retomar por un lado, una historia de tradición popular (china) en el caso de *El tesoro perdido*, y una de tradición clásica (griega) en el caso de *Dos crímenes*.
- b) Los momentos narrativos. Hay varios de estos momentos a lo largo de las tres piezas, pero el más representativo sería, en mi opinión, el de la joven mensajera, quien anuncia:

Padre e hijo, hacen preparativos para un largo viaje por mar. Licofrón irá a Corinto a gobernar y Periandro irá a Cócira a envejecer. (III, 300)¹⁸

A pesar de la brevedad del momento, tiene una carga de información que es de total relevancia para el seguimiento de la obra.

- c) Ironía subyacente por medio de la yuxtaposición de dos elementos fuertemente discordantes es decir, contraste. En el caso de *Tres piezas en un acto* encontramos varios ejemplos de este contraste, sin ir más lejos los dos personajes masculinos de *El loco amor viene*, los cuales son yuxtaposición uno de otro, Pedro es gigante, Juan es un muchacho muy bueno que va al santuario, Pedro es siniestro, Juan es cándido, Pedro es el marido, Juan es el amante, Pedro es un experto cazador, Juan es un

¹⁷ Jorge Caballero (com. pers.) Véase anexo 1.

¹⁸En adelante, al referirnos a los textos de *Tres piezas en un acto* se consignará el cuadro y la página de la cita entre paréntesis, a sabiendas que se trata de *Teatro II* de Jorge IBARGÜENGOITIA, editada por Joaquín Mortiz en 1989.

pobre peregrino. Otro ejemplo de contraste, pero de diferente naturaleza lo encontramos, por ejemplo, en el personaje de la dueña en *El tesoro perdido*, la cual sabemos por sus acciones que es una vieja ambiciosa y sin embargo sus palabras se contraponen con sus acciones creando así una discordancia irónica: “¿Qué puede importarme a mí el dinero? Soy completamente desinteresada (...)” (I, 240)

- d) Otros elementos distanciadores, como la música. En *El atentado*, encontramos más efectos distanciadores al lado de la música, como lo serían las proyecciones, los actores comodines que cambian de personaje frente al público, etc. Sin embargo en *Tres piezas en un acto* encontramos este recurso musical primordialmente: en el momento en que Li kia canta cuando pide dinero, o cuando Pedro y Juan danzan en medio del duelo. Finalmente en *Dos crímenes* no encontramos este momento musical tácitamente, pero sí una sugerencia cuando Melisa y Periandro “escuchan” un tambor.
- e) La caricatura. Los personajes en esta trilogía adquieren por momentos tonos caricaturescos, ya que son estereotipos esto no es raro. La caricatura nos lleva a ver a un personaje completamente distanciado. Encontramos este rasgo en, por ejemplo, la caricatura de la prostituta inocente y de buen corazón, o la caricatura del Rey caprichoso y todopoderoso. La mayor aportación de JI a este respecto es el hecho de haber logrado crear personajes caricaturescos pero no planos, es decir que en ocasiones estos personajes pueden transportarnos a otros estados ya sea

emocionales, sensitivos o reflexivos, lo cual sería difícil si sólo se mantuvieran en el estatus de caricatura.¹⁹

- f) El tiempo. Encontramos ejemplos en Iburgüengoitia donde el manejo del tiempo es parecido al que propone Brecht, es decir donde el tiempo se comprime o sale de la lógica, tenemos el caso de *El tesoro perdido* donde el tiempo se comprime del momento en el que salen de Pekín a cuando se encuentran en el río, o el momento narrativo, expuesto más arriba, donde la mensajera comprime el tiempo donde se realiza “el largo viaje por mar”.
- g) La evidencia de otras verdades ajenas a la anécdota. En el caso de *Dos crímenes* tenemos una anécdota que cuenta la historia de un Rey griego llamado Periandro. Sin embargo si pusiéramos otro nombre, y otro contexto no nos sorprendería toparnos otra vez con la misma circunstancia, el mismo conflicto o la misma trama, es decir, a mi parecer una de tantas verdades que descubre la obra es la de la política mexicana, donde uno que tiene poder mata a otros para librarse de estorbos. Con todo no es la única verdad que se descubre, pero ya se ahondará más sobre eso en el capítulo tres.

Como se puede leer en sus numerosos textos teóricos, Brecht apuesta por un teatro que rompa las convenciones teatrales con el fin de crear un distanciamiento, y confrontar al espectador con una realidad.

Mientras el teatro nacido de las concepciones aristotélicas propone la ilusión de que lo actuado en el escenario es un trozo de vida real, en el que el público participa con sus

¹⁹ También podemos utilizar en este caso, el concepto de *tipo*, que a su vez puede dividirse en *estereotipo*, *prototipo* y *arquetipo*, pero en cualquier caso se trata de una imagen simplificada, y en el caso de la caricatura, además exagerada.

emociones, Brecht postula que el espectador debe darse cuenta, a través de varios artificios, de que lo presenciado es un espectáculo. Por lo tanto, la intención final no es la catarsis aristotélica -método para que el público purifique sus sentimientos- sino el despertar de una actitud crítica racional frente a lo mostrado.²⁰

Brecht creía que la pasividad en el público, era un reflejo del estancamiento y automatismo de la sociedad y para romper con esto, utilizaba efectos de distanciamiento, los cuales provocan en el espectador una sensación de “extrañamiento frente a lo que se representa.” Algunos de sus recursos son:

- Escenas en las que se narra, en forma de cuadros fragmentados, con una suerte de montaje que impide una totalidad orgánica.
- El actor representa al personaje sin identificarse con él; utiliza una gestualidad artificial y brusca y un vestuario que se asemeja a un disfraz. En "Schriften zum Theater" Brecht compara al actor con el testigo ocular que muestra a una muchedumbre como sucedió determinado accidente.
- La acción se interrumpe constantemente, no progresa, se fragmenta, y está modulada por la presencia de un intermediario - el narrador - que toma distancia y la comenta.
- La música ilustra la situación a través de un poema paródico de ritmo sincopado.
- Se utilizan carteles explicativos - resumiendo los pasajes que se verán a continuación - para evitar que el espectador siga con suspenso las alternativas de la acción.
- La escenografía es simple, nunca ocupa el primer plano y el escenario es mostrado como fondo.²¹

Son estos recursos que encontramos en *El atentado*, lo que nos ayuda a clarificar su propuesta brechtiana. Pues como lo ha analizado Claudia Elisa Gidi *El atentado* cumple con fidelidad varios de estos elementos.

²⁰ María Verónica LÓPEZ QUESADA, *Bertolt Brecht y la estética marxista*, p. 2. Obtenido de la red mundial el 14 de noviembre 2008 en <http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/literatura/brecht/>

²¹ María Verónica LÓPEZ QUESADA, op. cit., p. 3. Loc. cit.

Ahora bien, no tenemos ningún documento en el cual podamos apreciar en Jorge alguna preocupación a este respecto, por el contrario en su artículo “Escenas de pánico” publicado a propósito del premio Casa de la Américas que en su edición de 1969, en el rubro de teatro, presentó como ganador al joven Ibarguengoitia y éste dice:

A raíz de las recientes declaraciones de Carlos Solórzano en *Ovaciones* de no me acuerdo qué fecha y de mi airada respuesta a las mismas, he ocupado mis ratos de ocio en una serie de meditaciones que podrían agruparse bajo el shakesperiano título de: *Are we, Mexican Playwrights, Missing the Chaberpot?* Estas meditaciones, como las de toda persona adiestrada en la labor jesuítica, tienen como esquema primordial una pregunta íntima y su contestación, como por ejemplo: 1. Si yo no fuera Jorge Ibarguengoitia, ¿leería las obras de Jorge Ibarguengoitia? Respuesta: definitivamente no. Leería las de Mickey Spilane, el tratado de floricultura de la señora Mondragón, las obras completas del Marqués de Santa Cruz, y quizá hasta el diccionario de la Real Academia, pero no mis obras. ¿Por qué?

a) Porque están... 1) inéditas; 2) editadas en libros carísimos junto con otras nueve que no me interesan; 3) publicadas en revistas agotadas, desaparecidas o no catalogadas.

b) Prefiero otras lecturas.

2. ¿Para qué las escribí?

Respuesta: francamente no sé. [Debo confesar que a esta pregunta he dado diferentes respuestas conforme pasan los años y en mi rostro se van marcando las huellas de todos los vicios. En una época, de esto hace muchos años, contestaba (emulando a mis mayores) que escribía porque tenía necesidad de expresarme, y que para mí el teatro fue siempre el único medio de comunicación posible; lo cual es una de las grandes mentiras en la historia de la literatura, pues desde que tengo cinco años conozco varios medios de comunicación mucho más eficaces que el teatro. De cualquier manera, si escogí el teatro como medio de comunicación debí tener más cuidado con lo que decía, porque ahora encuentro que lo comunicado es a la técnica de comunicarlo tan desproporcionado, como gastar 10,000 millones en alfabetizar al pueblo mexicano para que pueda leer a la Doctora Corazón. Después adopté otra actitud *piú coraggiosa*: dije que escribía porque me daba la gana. Este paso de la necesidad de expresión al “porque me da la gana” corresponde, en la vida íntima del autor, al paso de las

inhibiciones sexuales a la frustración absoluta. Pues bien, ahora digo que no sé por qué escribí catorce comedias. Apparently esta perplejidad la comparten muchas personas, como lo demuestra la frecuencia con que son estrenadas mis obras.]²²

Años más tarde en la conferencia *Los narradores ante el público*, menciona que la libertad es fundamental para la creación, una libertad que se gana por no tener afiliaciones morales, estéticas o políticas. Entonces ¿de dónde saca Jorge Ibargüengoitia el interés en contar una historia que es una “vergüenza nacional”?

El mismo Jorge dice que siempre le había interesado la muerte de Álvaro Obregón, es por esta razón que en principio encontramos un aire familiar con Brecht, y reafirmamos la tesis de Roland Barthes quien menciona que “quien desee reflexionar sobre el teatro y sobre la revolución, se encontrará fatalmente con Brecht.”²³

Barthes también comenta que : “El teatro brechtiano es un teatro moral, es decir, un teatro que se pregunta con el espectador: ¿Qué hay que hacer en tal situación? Esto nos llevaría a censar y describir las situaciones arquetípicas del teatro brechtiano, que, a mi modo de ver, nos conducen a un problema único: ¿Cómo ser bueno en una sociedad mala?”. Sin embargo Ibargüengoitia, nunca pone en el tablero el problema de la bondad o la maldad, él no juzga a los personajes y no promueve que se dé un juicio por parte del espectador. En cambio vemos un retrato irónico, que muchas veces nos conduce al humor y por momentos un retrato triste, elocuente en su naturalidad pero melancólico, este rasgo, parece de contribución chejoviana, ya que en medio de toda la ironía que desenmascara nos topamos de frente con diálogos humanizados, no caricaturizados, que en mi opinión son

²² Jorge IBARGÜENGOITIA, *Escenas en pánico*, Anuncio publicado en la Red Mundial por Ramón Paredes. Obtenido en la Red Mundial el 12 de marzo de 2009 en: <http://www.literatura.us/jorge/panico.html>

²³ Roland, BARTHES, *Brecht y la crítica*. Obtenido de la Red Mundial el 6 de enero de 2009 en: <http://www.dramateatro.arts.ve/direccion/brecht.htm>

influencia chejoviana. Si el humor es un producto del extrañamiento brechtiano entonces la reflexión humana es producto chejoviano.

Esta mezcla resulta en piezas que si bien no son didácticas si ofrecen una invitación, a otro nivel (quizá inconsciente), a la reflexión.

3. SU PROPUESTA HUMORÍSTICA.

Hemos llegado a la parte más reconocible del autor. Lo primero que se dice cuando se habla de él, su sentido del humor, la ironía de sus textos etc. Vaguemos un poco por la elocuencia de su lenguaje y el poder de sus silencios, es decir, la sugerencia.

Esta agilidad e ingenio en el diálogo se traducirá dentro de sus obras como un marcado humorismo, nadie podría decir que Jorge Ibargüengoitia no es humorista (salvo él mismo),²⁴ o como Gabriel Zaid dice:

Extraño humor, que no se vale de chistes, gags, juegos de palabras, ironías fáciles, ni mecanismo alguno para hacer cosquillas. Humor casi nietzscheano, que nos hace reír frente al abismo. Humor por diafanidad, que llega hasta el origen de la tragedia de ser humanos, demasiado humanos, y, en vez de lamentarlo, se ríe. Humor de revelación “ontológica”: ser humano es ser cómico... Humor irreverente, despiadado, que desviste a los santos, desarma los íconos, deja en cueros la impostura, el deseo, la ilusión.²⁵

Y sin embargo, no podemos dejar de decir que el papel del ridículo no es sólo humorístico, hay una parte de volver humanos a los inhumanos como el caso de los torturadores en *El atentado* o imponer la naturalidad del deseo a través de la burla.

²⁴ Margarita GARCÍA FLORES, “Jorge Ibargüengoitia: ¡Yo no soy humorista!”, en *Cartas marcadas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

²⁵ Gabriel ZAID, “La mirada irónica” en *Vuelta*, Rev. Mensual, año IX, núm. 100 (México, marzo 1985), p. 47.

Pero otra característica es que en él este humor se encontraba naturalmente “porque así veía las cosas y no porque se lo propusiera.”²⁶ Jorge Ibargüengoitia se sentía indispuesto a que lo tildaran de humorista, y no por que no lo fuera sino por que él quería poner su “ironía y su humor al servicio de una actitud crítica.”²⁷

Él mismo dijo que no sabía lo que era el humor, pero que el término comedia se trata de “presentar una vision parcial de las cosas,”²⁸ de ver la realidad en un sesgo en el que todo es un poco grotesco y presentarlo como tal.

En otras palabras, sus ideas del humor, así como su manera de escribir y los temas de sus argumentos, estaban ligados a la forma particular en como él veía la vida y en ese sentido era completamente congruente y audaz, audaz porque dijo lo que quería decir sin detenerse por tal o cual razón y eso hacía de él un hombre interesante, pero ante todo un escritor digno de estudiarse a fondo.

Sin embargo, he de aclarar que Jorge Ibargüengoitia era un verdadero humorista en el sentido de que el humorismo a diferencia de lo cómico requiere de una poetización, una intelectualización, una sublimación del humor que permite una reflexión ante las circunstancias que no requiere de un espectador; es decir, es por sí mismo y no sólo cuando es observado, como Jorge Ibargüengoitia decía: “y si nadie me lee, no me importa.”²⁹ Era un simple observador de la vida y como tal era muy ingenioso.

Sin duda puede uno cuestionarse acerca de los elementos humorísticos que se encuentran en la obra del guanajuatense pero dentro del marco de la caracterización de los

²⁶ Jorge IBARGÜENGOITIA, op. cit.

²⁷ Alfonso DÍAZ ÁVILA, *Jorge Ibargüengoitia: un llamado al estudio de la ironía* consultado en la red mundial en 7 de junio 2008 en [<http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/ibarguengoitia.htm>].

²⁸ Aurelio ASIAN et al. “Entrevista con Jorge Ibargüengoita” en *Vuelta*, Rev. Mensual, año IX, núm. 100 (México, marzo 1985), p. 48-50.

²⁹ Jorge IBARGÜENGOITIA, op. cit.

personajes y gracias a los mecanismos de risa expuestos por Henry Bergson,³⁰ encontramos en la obra del autor el mecanismo del automatismo, la repetición y la exageración.³¹ A propósito de la exageración quiero citar a Jaime Castañeda quien menciona que “es cierto que Ibargüengoitia caricaturiza a veces, con mejor o peor intención, al tomar lo más representativo de un todo, lo que puede restar intemporalidad a la obra pero en cambio reafirma su realismo.”³²

Simplemente sirva el ejemplo de “Escenas de pánico” (véase página 18 del presente trabajo) para demostrar su sentido de la ironía, ante una vivencia personal, su valor para decir lo que piensa y sus propias opiniones en relación a su obra. Así como la interpretación polarizada de las que sus obras son objeto.

4. SUS INFLUENCIAS.

A propósito de éstas, él se sentía influenciado por Evelyn Waugh³³ y Luis-Ferdinand Céline,³⁴ quienes eran sus autores de cabecera,³⁵ sus influencias aceptadas. Del primero podemos sentir esta influencia en la manera cruda y casi despiadada con la que hace una crítica de la sociedad en general y de la sociedad mexicana en particular; no obstante el escritor inglés no participa del sentido del humor y el manejo de la ironía que poseía el autor mexicano. En cuanto a Céline, el único punto de contacto que se encuentra

³⁰ Henry BERGSON, *Le rire. Essai sur la signification su comique*, Chicoutimi, université de Québec à Chicoutimi, consultado en la red mundial el 17 de junio 2007 en http://www.uqac.quebec.ca/zonezo/classiques_des_sciencies_sociales/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf

³¹ Hay un mecanismo más: el resorte. Pero, a mi juicio éste no se encuentra presente en la obra del guanajuatense.

³² Jaime CASTAÑEDA, *Jorge Ibargüengoitia: Humorismo y narrativa*, ESTUDIOS, filosofía-historia-lettras, Inviernos 1986, consultado de la red mundial el 11 de mayo 2008 en http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/estudio07/sec_43.html.

³³ Evelyn Waugh, escritor londinense (1903-1966), conocido por su estilo mordaz, su humor negro y satírico con el que criticaba su propia sociedad.

³⁴ Escritor francés (1894-1961), autor de *Voyage au bout de la nuit*, obra con rasgos autobiográficos como todas sus novelas, su prosa se considera violenta y amarga, su visión del mundo es descarnada y mordaz.

³⁵ Jorge IBARGÜENGOITIA, op.cit.

evidentemente es su espíritu autobiográfico y en algunos casos, el mismo sentido de crítica en desacuerdo con la sociedad en la que vive, encontrando el absurdo de la misma. Absurdo que en forma patente encontramos en casi toda la obra de Jorge Ibarguengoitia.

Rodolfo Usigli, por otra parte, fue una influencia “inaceptable” para Jorge Ibarguengoitia casi por obviedad, pese a esto, el escritor guanajuatense no va a mencionar a Usigli después de su *Carta de un alumno herido* donde hace notar que el desprecio sufrido por Usigli lo apartará para siempre del “mundillo” del teatro que él sintió tan ajeno a él. Sin embargo, aunque no menciona a su mentor, no puede ser una coincidencia que al igual que el maestro, el exalumno escribiera sendas obras de tipo post revolucionarias, como lo hiciera Usigli; o bien, *El oficio del autor dramático* cuando Usigli había escrito *Itinerario del autor dramático*. Todo esto no es coincidencia, finalmente sabemos que mantenían una correspondencia en la cual Jorge siempre le participaba de sus inquietudes literarias y Usigli, implacable, nunca dejó de darle sus opiniones.

Sea por el desaire sufrido en la entrevista que le hiciera Elena Poniatowska, donde Usigli no habla de Ibarguengoitia cuando se le pregunta por los jóvenes escritores dignos de mencionarse; o sea por otra razón, Jorge no va a citar o sugerir la influencia, a mi juicio notoria, de Rodolfo Usigli.

Es por esta razón que a dicha influencia la he llamado “inaceptable”, mientras que las otras, Waugh y Céline, son las “aceptadas”.

5. CARACTERÍSTICAS DE SU OBRA DRAMÁTICA.

Me permitiré ahora dar una breve reseña de lo que he observado como las características más evidentes de su obra dramática, nos toparemos, claro, con las características autobiográficas y su interés por la historia; de igual manera abordaré los elementos del crimen y las decepciones amorosas, como los temas primordiales de su producción. Para

más adelante tratar la otra característica elemental: su agilidad en el diálogo inteligente que es el parteaguas de su creatividad artística.

a) En relación a su narrativa. Jorge Ibarguengoitia como dramaturgo, desarrolla, en cierto sentido, el mismo estilo que utilizará en su trabajo novelístico. Sin embargo, ya sea porque la novela, es más digerible que la obra teatral (al menos en el parámetro de lo escrito) o sea porque el autor maduró más un estilo propio en el género narrativo, encontramos sin duda, una novela con un sello característico que podríamos definir, sin ahondar mucho, humorístico, irónico, sencillo, inteligente y analítico. Hablo de sus modos y no de sus temas aunque también estos se repiten tanto en su producción dramática como en su narrativa. Para esto, sirva de ejemplo que el mismo Jorge Ibarguengoitia mencionó que su última obra dramática (*El atentado*) dio origen a su primera novela intitulada *Los relámpagos de agosto*.³⁶

Si bien podríamos decir que la novela de Jorge Ibarguengoitia responde a una tardía novela costumbrista o bien a un post nacionalismo, no corresponde a una corriente sino más bien al gusto del autor, quien tenía una afición a investigar hechos históricos, tal como algunas obsesiones. Una de ellas, a decir de Fernando Curiel, el tema de muertes violentas, y más específicamente un tema que en palabras del mismo Jorge Ibarguengoitia “siempre le había interesado mucho,”³⁷ el asesinato de Alvaro Obregón.

Con la finalidad de comprender mejor su estilo, tomaré algunos ejemplos de su obra narrativa en el transcurso de este capítulo, para poner en evidencia algunas características de su obra dramática y no para relacionarlas de una forma inusual, sino simplemente para subrayar ciertas recurrencias en el autor.

³⁶ Jorge IBARGÜENGOITIA, *Los narradores ante el público*. En esta conferencia el autor dijo que “ *El atentado* era el padre o la madre de los relámpagos de agosto”

³⁷ Jorge IBARGÜENGOITIA, op.cit.

b) En relación a la epigramática. Miguel Gómes en su libro *Los géneros literarios en Hispanoamérica*, sostiene que “los géneros prosáicos se han apropiado de algunos elementos del verso.” El epigrama es una forma de verso que se caracteriza por su brevedad, sus efectos ingeniosos, la tensión y la conclusión asombrosa; características que según David Eudave encontramos en *El loco amor viene*, y que agregaría que la encontramos en gran parte de la producción dramática de Jorge Ibarguengoitia. Veremos con más detalle estas características en el siguiente capítulo.

c) Autobiográficas. Para comenzar hemos de reconocer que muchas de sus obras son autobiográficas, como el caso de *Susana y los jóvenes*,³⁸ o que tiene elementos autobiográficos, detalles que llenan a la obra de un *liet motiv*. En otras palabras, una firma de la que hablaré más adelante; en seguida pasamos al hecho de que muchos de los argumentos de sus obras, así como de sus novelas y sus crónicas están tomadas de hechos históricos o cuentos o de argumentos suyos hechos con anterioridad, él mismo se reusa (del verbo reusar, no rehusar), se reescribe, se autoexplota en algunos casos.

Se copia. Lo cual me remite a sus inicios literarios efectuados en su niñez cuando creaba, para su familia, “novelas” y hasta un periódico. “Era yo gran fusilador”³⁹ decía. Ahora podemos ver con claridad, que más adelante, en su albor literario, se “plagiaba” a sí mismo y más adelante podríamos cuestionar si sólo se plagiaba a sí mismo.

Reusaba tanto su experiencia literaria como personal remarcando “la importancia que tenía para el guanajuatense el uso de la primera persona,”⁴⁰ no porque su soberbia lo llevara siempre a escribir de sí mismo, sino porque no podía dejar de ser él, aunque

³⁸ Jorge IBARGÜENGOITIA, *Teatro I*, México, Joaquín Mortiz, 1989.

³⁹ Jorge IBARGÜENGOITIA, “Las dos y cuarto” en *Sálvese quien pueda*, p 38.

⁴⁰ M. Cristina SECCI, “Rompecabezas: vida y obra de Jorge Ibarguengoitia” en *Casa del tiempo*, Rev. mensual N. 88, Vol. VIII, Época III (México, Universidad Autónoma Metropolitana, Mayo 2006), edición virtual, consultado de la red mundial el 8 de junio de 2008 en http://difusioncultural.uam.mx/casadel tiempo/88_may_2006/casa_del_tiempo_num88_34_45.pdf

estuviera escribiendo acerca de un tirano, un político corrupto, una matrona o un imbécil, metía a cada personaje dentro de sus propios zapatos y al ser él y su manera de ver las cosas, algo excepcional, su literatura mantiene ese rasgo de excepcionalidad y por lo tanto compararlo con alguien más es sólo alejarse de lo que él nos tiene que decir a través de su literatura.

Como sabemos Jorge Ibargüengoitia “disfrutaba el largo proceso de escribir y reescribir sus libros,”⁴¹ muchos de sus personajes hacían cosas que él hacía o decían cosas que él decía.

d) El uso de la historia. Igualmente Jorge Ibargüengoitia gustaba de hacer investigaciones históricas “tenía un alma de detective privado” dijo Juan José Gurrola alguna vez,⁴² y estas investigaciones lo llevaban a escribir teatro, cuento o novela. *Los pasos de López* sería un gran ejemplo de esta inquietud por poner de relieve otra interpretación histórica de nuestro pasado común, la revolución mexicana. Digo esto a propósito de sus influencias, dado que a pesar de renegar de los autores nacionales, no podemos pasar por alto que Jorge Ibargüengoitia era alumno de Rodolfo Usigli, quien escribió *El Gesticulador*, pieza clave en el proceso de desmitificación de los héroes revolucionarios y dicho sea de paso, tema común que abordará varias veces Jorge Ibargüengoitia.

e) Temas. Adulterio culpable, adulterio fantástico, adulterio a la mexicana, adulterio desparpajado, incubierto, descubierto, virginal, pasional, soso, tormentoso, ingenuo, universal. El adulterio en todas sus formas y colores parece ser el tema favorito, en la

⁴¹ Joy LAVILLE, “Jorge Ibargüengoitia llevaba el sol adentro” en *Vuelta*, Rev. Mensual, año IX, núm. 100 (México, marzo 1985), p. 43.

⁴² Juan José GURROLA, *El atentado de Jorge Ibargüengoitia*, (Conferencia grabada en el Museo Nacional de Arte el 15 de febrero de 1984), México, Coordinación Nacional de Literatura CONACULTA-INBA, 70’ 08’’, copia de la fonoteca.

primera parte de la producción dramática de Jorge Ibargüengoitia después, la historia de México, pero no fue el único recurso histórico que utilizara el autor, pues en el mismo tenor, también echó mano de la historia griega (como lo definiremos más adelante) y cuentos orientales que adaptó al teatro, también echó mano de sus propias producciones teatrales para adaptarlas a su novela; como es el caso de su novela inconclusa cuyo primer capítulo se titula “Isabel cantaba”⁴³ y donde hace una referencia casi textual de su obra de teatro *El loco amor viene*. No podemos encontrar el caso opuesto donde Jorge utilice anécdotas de su novela para su teatro pues cronológicamente no fue posible, ya que una vez cerró su episodio teatral y abierto el de la novela, jamás volvió a escribir teatro.

En cuanto a los temas recurrentes de los que habla Curiel, “la muerte violenta”⁴⁴ y las decepciones amorosas, encontramos varios ejemplos. Para el segundo tema podemos aludir a la ya citada *Susana y los jóvenes* pero del mismo modo y sin excepción la trilogía *Tres piezas en un acto*. Aunque también puedo citar como ejemplos, *Clotilde en su casa* o *La lucha con el ángel* “en las cuales aparece una situación por las que andará el autor con toda comodidad: la del triángulo amoroso”.⁴⁵

De la misma manera para el tema de la muerte violenta, puedo citar muchos ejemplos tanto narrativos como dramáticos, *Las muertas*, *Dos Crímenes* (la novela) y *Dos Crímenes* (la obra de teatro), así como otras.

f) Su firma. Denomino así al conjunto de elementos que independientemente del género (ya sea narrativa, periodística o bien, dramática), se repiten como una constante

⁴³ Guillermo Sheridan, “Isabel cantaba por Jorge Ibargüengoitia” en *Letras libres*, Rev. Mensual, enero 2008, consultado de la red mundial el 11 de mayo 2008 en [<http://www.lettraslibres.com/index.php?art=12605>]

⁴⁴ Fernando Curiel, *Algunos crímenes. Homenaje a Jorge Ibargüengoitia*, (Conferencia grabada en el Museo Nacional de Arte el 15 de febrero de 1984), México, Coordinación Nacional de Literatura CONACULTA-INBA, 68’ 46’’, copia de la fonoteca.

⁴⁵ Juan José Reyes, “Jorge Ibargüengoitia: la malicia del sentido común” en *Revista de la Universidad*, mensual, edición virtual consultado en la red mundial el 7 de junio 2008 en [<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0504/pdfs/16-23.pdf>]

en la obra del autor. En JI ubico principalmente dos tipos de firmas, la de tipo textual, donde el autor maneja una serie de frases o palabras como una especie de *leit motif*. Enmarcando así una de las características principales de este autor a nivel dramático, (por muchos comentado, empezando por Rodolfo Usigli quien decía que Jorge Ibarguengoitia tenía idea del diálogo),⁴⁶ la magia de su lenguaje, es decir; al leer sus obras encontramos una y otra vez frases agudas, sarcásticas, ingeniosas o bien poéticas, y hasta algunas palabras que en diferentes circunstancias y sentidos se repiten una y otra vez sin perder elocuencia y definiendo el estilo del autor. Como el caso de la palabra “extraordinario” y sus variantes que enmarcan a *Tres piezas en un acto*, pero que también se encuentran en otras obras, como la frase “como dicen los tratadistas” que aparece en *Dos crímenes* y en *El atentado*. Estas coincidencias no las encontramos solamente a nivel del lenguaje, sino también en lo que he definido como el segundo tipo de firma en este autor, que se refiere, a la reutilización de las anécdotas que escribe o bien, la caracterización de ciertos personajes. El caso más evidente es el hecho de que haya utilizado el mismo título de su obra dramática *Dos crímenes* en su novela homónima, la cual tiene la misma anécdota que la obra *Pájaro en mano*, en esta última, también encontramos el personaje del tío moribundo y la situación de la parentela en espera de la herencia, misma que se abordó en *Ante varias esfinges*, obra que retrata (como casi toda la producción dramática de JI) el triángulo amoroso.

Por otra parte, sabemos de sobra que *El atentado*, fue el punto de partida para escribir *Los relámpagos de agosto*, y que *La conspiración vendida* lo fue de *Los pasos de López*. En el caso del reuso de los personajes, tenemos en *Los buenos manejos* los mismos

⁴⁶ Jorge IBARGÜENGOITIA, “Jorge Ibarguengoitia dice de sí mismo” en *Vuelta*, Rev. Mensual, año IX, núm.100 (México, marzo 1985), p. 51.

tres usureros que también se presentan en su obra infantil *La farsa del valiente Nicolás*. Por si fuera poco, en su novela inacabada escribe una referencia acerca de su obra *El loco amor viene* y en su artículo *Good bye to all that*, reseña de manera ficticia pero con evidentes rasgos de verdad, la suerte que corrieron o que el hubiera querido que corrieran sus obras. Como el caso de la *Lucha con el ángel*, donde en dicho artículo menciona que: “En su segunda obra el autor trata, por primera vez en México (1950) y “con gran valentía”, dirá un crítico, el tema de la homosexualidad. El desenlace ocurre cuando la mujer del protagonista que ella -y el público- creía que le hacía la corte, es amante de su marido.”⁴⁷

Finalmente, como dice José Caballero:

O el conflicto de *Clotilde en su casa* y de *Estas ruinas que ves* y de un cuento pequeño que se llama *La mujer que no*, demuestra que le daba vueltas a un mismo tema, a cosas autobiográficas incluso en *Susana y los jóvenes*, en *La Lucha con el ángel*, en *Clotilde en su casa*, de cualquier forma es creador de un universo tan suyo, que incluso tiene imitadores, que no más no.⁴⁸

g) El uso del tiempo. Hablo aquí específicamente de los tiempos que a través de su obra, Jorge Ibarguengoitia describe, es decir, por una parte encontramos una serie de obras temporalizadas específicamente en el México de los años cincuenta a los setentas (*Dos crímenes*, *Las muertas* etc.), otra buena parte de su producción, retratan épocas de importancia para la historia nacional (*El atentado*, *La conspiración vendida* etc.), pero otra parte, tal vez en menor medida, pero no por ello menos importante, las que enmarca en un contexto intemporal como el caso de sus piezas para niños o *Tres piezas en acto*. El hecho de que estén ubicadas o bien desubicadas en un espacio intemporal produce una libertad de imaginación para el lector y una libertad de creación para el director de escena. Sin

⁴⁷ Jorge IBARGÜENGOITIA, “Good bye to all that” en *Vuelta*, rev. Mensual, núm. 32 (México, D.F., julio 1979) p. 27-29.

⁴⁸ José CABALLERO (com. pers.) Véase anexo 1.

embargo, esta intemporalidad tiene un eco profundo en su relación con su tiempo, es decir, a pesar de que Jorge Ibarguengoita creía que un artista no debía estar comprometido con nadie, con ningún grupo social o político para realmente crear con libertad (él mismo se afirmaba libre de esta clase de compromisos y deseos de tipo mundano, tanto que, como ya mencioné, decía no importarle si alguien o no lo leyera); aun con todo esto, era un escritor plenamente comprometido con su tiempo y su realidad, lo que escribía estaba completamente sumergido en una realidad que Jorge conocía muy bien: la sociedad mexicana, y el tiempo que le tocó vivir, del cual él fue un ávido testigo.

Por lo tanto, lo que escribiera tenía esta ilusión de realidad, realidad que tiene tiempo y espacio aunque él no lo definiera explícitamente. Como por ejemplo en *El tesoro perdido* dice época indefinida y en esta obra se habla de pesos, dinares y dólares, trayendo con esto una realidad en este caso económica del manejo de monedas internacionales.

h) Los finales. Al parecer la obra de Jorge Ibarguengoita, sobre todo en el rubro del teatro se caracteriza por su ambigüedad por un lado y por otro lado por cierta dificultad para terminar de manera tradicional sus obras. Todas sus obras manejan un final abierto donde el espectador tiene que utilizar su imaginación para construir el resto del final. “Esta dificultad de Ibarguengoita para idear el final de *La fuga de Nicanor* es la misma que se detecta en otras de sus piezas y en gran número de sus artículos periodísticos que acostumbraba terminar de cualquier modo, sin remate alguno.”⁴⁹ Como podemos observar por el comentario de Leñero, esta particularidad no era un elemento apreciado, por el contrario, se manifiesta un desazón, tal vez este fuera otro motivo para que la obra de JI no haya sido comprendida en su singular momento.

⁴⁹ Vicente LEÑERO, *Los pasos de Jorge*, p. 65.

6. ESTILO IGUAL A MÉTODO.

“El estilo está hecho de limitaciones. Siempre. El momento en que sabes qué es lo que no vas a decir de lo que sabes, es el momento en que sabes qué vas a decir. Es una cosa fundamental. Yo soy un escritor que funciona a partir de eliminaciones: esto no se dice, esto no se dice y sólo se dice esto. Eso es el estilo. Yo creo.”⁵⁰

Pocos autores han tenido la oportunidad de expresar a un auditorio sus motivos y sus métodos de escritura, Jorge Ibargüengoitia pudo compartir esto en un conferencia dada en 1966 que hemos citado ya en el presente texto. En esta conferencia o charla nos mostró el camino de cómo conocerlo y acercarnos a él, fue así como Jorge habló de cómo sus libros estaban llenos de sus recuerdos de la infancia, cosas que había visto u oído, datos que había leído, que había escuchado de alguien, o que era una experiencia propia. “Algo que conocía y que arbitrariamente quería que así ocurriera.”

Le gustaba crear, decidir como dios “que llueva”, inventar. ¿Por qué le pasa esto a este personaje? “Por que me ha pasado a mi”, decía, “me acuerdo y lo escribo. Y los personajes tienen defectos que yo tengo, a veces hay una fuerte identificación con el personaje”.⁵¹

Jaime Castañeda también dijo que el método de Jorge Ibargüengoitia era “cotidianizar la historia, someterla al pequeño percance, sorprenderla en zapatillas, deperdigar en anécdotas caseras lo trascendente.”⁵²

En ese sentido me parece que sin duda alguna una de las grandes aportaciones de Jorge Ibargüengoitia a la literatura dramática y no dramática de México es hacer parecer algo cotidiano como algo que es terrible y algo que es más bien cotidiano elevarlo al estatus

⁵⁰ Aurelio ASAIN et al. op. cit.

⁵¹ Jorge IBARGÜENGOITIA, op.cit.

⁵² Jaime CASTAÑEDA, op. cit.

de relevante. En general toda su producción esta aromatizada por un saludable aire de ironía.

Hasta aquí con la reseña, sin duda el autor da para más referencias que puedan definir su estilo que no su esencia; la suma de las características nos permiten tener más cuenta del estilo de Jorge Ibarguengoitia, pero tener claro este estilo no es otra cosa que saber que algo es “Ibarguengoitiano” (hasta que alguien encuentre un término mejor), por ejemplo. En otras palabras, saber que su estilo es único y que tiene las características antes referidas.

Estilo del cual será fiel heredero Guillermo Sheridan según la opinion de Christopher Domínguez, el cual comenta que “no fueron pocas las mañas que le aprendió al guanajuatense.”⁵³

Sin embargo, no fue la intención terminar este trabajo con un nombre que definiera el estilo del autor; con todo, es difícil imaginar que haya un término que pueda encerrar todo lo que este autor guardaba en la punta de su pluma, simplemente J.I.

RECAPITULACIÓN

Así como *Ante varias esfinges* ha sido comparada con el trabajo de Antón Chéjov, también (como ya hemos visto) su otra obra “importante” ha sido comparada también, pero con el teatro épico de Bertold Brecht. *El atentado*, última obra dramática que Jorge Ibarguengoitia escribiera y con la que abriría el camino para hacer su primera novela *Los relámpagos de agosto*, se compara al teatro de Brecht por los efectos de distanciamiento mediante los cuales se logra en el espectador una verdadera reflexión.

⁵³ Christopher DOMÍNGUEZ MICHAEL, “El encarguito y otros pendientes de Guillermo Sheridan” en Revista *Letras libres*, febrero de 2007, consultado de la red mundial en 8 de junio 2008 en <http://www.letraslibre.com/index.php?art=11836>

Estos efectos los encontramos en esta obra que retrata un momento, en el pasado histórico de la nación mexicana.

Efectivamente, estas dos obras corresponden al rigor de desenmascarar la verdad. Por una parte, la verdad de la familia con *Ante varias esfinges* y por otra parte, la verdad de la política mexicana con *El atentado*. Ambas obras se forjan en diferentes estilos, no en valde una corresponde a los inicios del joven dramaturgo y la otra al final. Es evidente la evolución y el cambio.

Los ejemplos dados a lo largo del presente capítulo dan cuenta de que si por un lado Jorge Ibarguengoitia es demasiado reflexivo para el vodevil y demasiado irónico para compararse a Brecht o a Chéjov, es motivo suficiente para etiquetar a Ibarguengoitia de ambiguo,⁵⁴ como él mismo se declara en su tesis y con la que se titulara de Maestro en la Facultad de Filosofía y Letras, esta ambigüedad que le valdrá el aplauso; por una parte y el abucheo por otra, en el ámbito teatral, es una característica que fundamenta buena parte de su trabajo. Es un dramaturgo que solicita un punto medio para que su obra sea comprendida, para ser leída, llevada a escena, o bien, actuada.

Ahora bien, asentar que Jorge Ibarguengoitia tiene una visible influencia chéjoviana y una sugerente propuesta brechtiana no es decir nada realmente sustancial, pues no creemos que la creatividad de un autor corresponda a una suma de influencias. Sin embargo esto nos ayuda a comprender que en el resto de su dramaturgia, podemos encontrar un poco de las dos, sobre todo es más evidente en los diálogos humanizados (influencia chejoviana) y en el uso de la historia (influencia brechtiana).

⁵⁴ En el apéndice de su tesis *Ante varias esfinges*, Jorge Ibarguengoitia señala que “Esta obra no pertenece al realismo según lo hemos entendido en México. No pretende ser clara ni definida sino ambigua. Su lenguaje, aunque parezca lo contrario, no es fotográfico. Sobre todo no es una comedia de costumbres”.

En resumen, si observamos estas influencias y las sumamos a su humor y las características arriba enlistadas, tenemos como resultado un estilo propio, pero no es una regla, ni una ecuación, es una aproximación como resultado del análisis anteriormente expuesto.

II. *Tres piezas en un acto*¹

En este capítulo hablaré de la importancia del tema en la trilogía *Tres piezas en un acto*, ya que puede ser la unión que enlaza las tres piezas ya mencionadas: *El loco amor viene*, *El tesoro perdido* y *Dos crímenes*. Dichas obras no tienen una relación anecdótica, por lo que a primera vista llama la atención que hayan sido llamadas por su autor una trilogía. Sin embargo, después de hacer el análisis que presentaré a continuación, se buscará definir cuál es la unión que las convierte en una trilogía. Del mismo modo en este capítulo buscaré también otros elementos coincidentes que nos permitan entender la unidad del trinomio.

Anécdotas

Comenzaré el análisis con la anécdota de *El Loco amor viene*, que es la siguiente:

Una mujer muy respetable (María), que se encuentra cocinando en su casa, se ve sorprendida por la visita de un hombre llamado Juan, mismo que le declara su amor al día siguiente. En el tercer cuadro Juan tiene una plática con el marido de la mujer respetable y se enfrenta con él en un duelo a la mañana siguiente, de donde saldrá muerto, y donde se da a conocer que el marido, Pedro, tiene una toalla color salmón con la que hace salir cualquier bala o perdigón que haya entrado en su cuerpo, razón por la cual sale vencedor de la contienda. Sin embargo aquella misma noche y después de haber llorado sobre el cuerpo de Juan, María hace frotar la toalla mágica sobre el cuerpo de su amante y lo revive. Después, en la actitud de quien lanza la piedra y esconde la mano, le dice a su amante dónde encontrar la única arma que puede matar a Pedro. Juan lo mata cuando éste está

¹ Única trilogía hecha por el autor guanajuatense, escritas en 1957, recogidas en *Teatro II*, publicada por Joaquín Mortiz en 1989. De esta edición se hacen todas las citas de este capítulo que se refieren a alguna de las tres piezas, las cuales estarán marcadas, por cuadro y página.

durmiendo, y a la mañana siguiente María despierta sin darse clara cuenta de lo que ha pasado.

Ahora continuaré el análisis con la anécdota de *El tesoro perdido* que es como sigue:

Una prostituta (Tou Wei), se enamora de un cliente (Li kia) y lo incita a que se case con ella, que consiga el dinero para comprarla y poder ir al sur con la familia de Li kia, éste no tiene el carácter para rehusar la proposición y deseo de su amante por lo que acepta muy a regañadientes, pero no consigue nada por sus propios medios, en breve porque no los tiene. Pero Lieu, un amigo de él, decide ayudarlo porque Tou Wei le ha causado cierta agradable impresión.

Con el dinero reunido por Tou Wei y Lieu consiguen celebrar la boda y marchan al sur, pero en el viaje se termina el dinero y aparece Suen Fu que queda impresionado por la belleza de la chica y engatusa a Li kia con facilidad para comprar a Tou Wei. Finalmente dan a conocer a la protagonista la decisión del trueque y ésta, triste, acepta su destino, sin embargo en la última escena, sorpresivamente ella deja caer al río un cofre lleno de perlas, diciendo “Eran mucho más de dos mil onzas y yo te las hubiera dado. Adiós, Li kia.” (V, 272)

Como he mencionado, la anécdota de *El tesoro perdido* fue tomada de un tradicional cuento chino, en el cual la chica se suicida en el río después de tirar las perlas. Ji quita este final trágico y lo transforma al hacer que el personaje no haya podido cambiar su condición a pesar de su esfuerzo y haya terminado más o menos donde empezó. Esta característica donde vemos a nuestro autor reciclar anécdotas lo hemos ya visto en el capítulo anterior.

Para relatar la anécdota de *Dos crímenes*, retomaremos el contenido histórico de esta, ya que Jorge Ibargüengoitia toma la anécdota de los anales de la historia griega, aquí, nuestro autor no cambia el final, ni siquiera los nombres de los personajes, ni ningún detalle de la monstruosa historia del tiránico rey Periandro,² el cual mató a su esposa. Cuando su hijo menor supo de la culpabilidad de su padre quiso huir de la casa paterna hacia Cócira donde fue asesinado, quedando como único heredero su hijo mayor llamado El joven, quien no tenía un razonamiento normal. Ibargüengoitia tomó la anécdota, y lo convirtió en una maravillosa farsa con un final abierto, sintetizó la historia y le dio un carácter a los personajes para recrear un pasaje histórico, cosa que como ya mencioné en el capítulo anterior fue una habilidad propia del autor. La historia como bien lo supo y agudizó Ibargüengoitia es de por sí increíble y dramática.

Los personajes femeninos protagónicos

Lo primero que llama la atención de la primera pieza de la trilogía es la atmósfera de cuento infantil; tenemos por un lado, un gigante, Pedro el gigante, y por otro lado un héroe, Juan el héroe, también un ambiente de campiña, “en algún lugar de la sierra” o en el bosque, como en muchos cuentos infantiles, y una mujer que bien podría ser como la princesa encerrada en una torre que necesita ser rescatada. Hablamos, entonces, de personajes estereotipados³ y dentro de un ambiente de cuento. Con todo, es sólo una apariencia pues el gigante no es un gigante, el héroe no es héroe, la mujer indefensa es

² Diógenes LAERCIO, *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, consultado de la red mundial el 8 de noviembre 2008 en <http://www.e-torredebabel.com/Biblioteca/Diogenes-Laercio/Vida-Filosofos-Ilustres-Periandro.htm>

³ Los estereotipos (o tipos) hablan o actúan según un esquema conocido con anterioridad y repetitivo (Patrice PAVIS, *Diccionario del teatro*, p. 194). En este caso, los estereotipos del gigante, el héroe y la princesa sirven para variar el esquema, también estereotipado del cuento, de esta manera se concentra en la acción. Todo este proceso es una herramienta brechtiana, como ya vimos en el capítulo anterior, provoca un efecto de distanciamiento.

mortífera y la sierra... bueno, la sierra como elemento escenográfico o de ambientación no deja de serlo.

Los personajes sumergidos en un ambiente onírico son risorios y ridículos pero en la misma medida son reales por que aunque son absurdos, piensan y sienten como cualquier personaje realista.⁴

Los detalles que rodean la acción tienen un halo de fantasía (volvemos a los elementos de cuento infantil), como la toalla, la madre que era bruja y las escamas en el pecho. Pero las acciones en sí son reales; es decir, nos enfrentamos a ellas todo el tiempo. Me refiero al matrimonio entre dos seres que no se aman, un tercero que entra al juego, un marido que está dispuesto a todo con tal de conservar su estilo de vida, una mujer que se encuentra en fuego cruzado y decide que los demás elijan por ella, una mujer que después de que ve todo perdido siente que es exactamente lo que quiere. Lo más elocuente y quizá fantástico es que logre salvar a su amante, pero tiene un precio que es tanto verosímil como simbólico, tiene que sacrificar a alguno de los dos y asume la muerte del marido. Asume en el momento de la acción, pero después, a la mañana siguiente, tal vez por la cruda moral, o una negación de la realidad o simplemente por evasión, no puede ver el cadáver de su esposo tirado en el piso. ¿Qué pensará? No lo sabemos, pero sabemos que no quiere, por lo menos, estar muy al corriente de su situación actual. Lo cual es algo muy usual cuando accionamos sin premeditación y las consecuencias de nuestros actos son tan crudas que preferimos no verlas.

⁴ El personaje realista tiene virtudes y defectos. En este caso, por tratarse de personajes estereotipados es fácil pensar que no pueden ser complejos y por lo tanto realistas. Sin embargo tampoco son personajes simples, es decir, con una sola virtud o un solo defecto. Los personajes están simplificados por el tono de las piezas pero no son simples.

Es decir, comenzamos a vislumbrar una mujer que ignora su situación y que tiene miedo a enfrentarla. Misma situación que veremos después en el primer cuadro de *Dos crímenes*, cuando Melisa pregunta temerosa “¿serías capaz de matarme?” o en el tercer cuadro de *El tesoro perdido*, cuando en la recepción que se hace en honor a la dichosa pareja que acaba de casarse (Tou Wei y Li kia), Lieu va a desenmascarar a Li kia. Con todo, Tou Wei no hace nada, no dirá nada y no creerá nada hasta que sea demasiado tarde.

Así mismo, nos enfrentamos a mujeres que son tratadas como objetos, como premios o como animales, es decir María es tratada como el premio de una cacería, premio que será arrebatado por el nuevo amante.

Pedro.- *Yendo junto a ella.* Así terminó tu aventura, como era menester.

María.- No fue aventura. Fue algo...que quise.

Pedro.- ¿Estás satisfecha?

María.- Estoy orgullosa.

Pedro.- De repente, me das horror.

María.- Soy mujer.

Pedro.- Eres mi botín.

María.- Siempre lo fui.

Pedro.- Trataré de dormir. (IV, 231)

Tou Wei es un objeto de cambio, un producto de mercado.

Dueña.- *Hablando de negocios.* Pues verás: a una muchacha común, le pediría mil onzas de plata. Tú vales mucho más, yo diría dos mil. Como quiero que hagas tu voluntad, te haría un precio especial, digamos mil onzas; pero es tal el dolor que me causará no verte, tan buena, tan dulce, tan... tan servicial, que no puedo dejarte ir por menos de dos mil onzas de plata. (I, 242)

Y más adelante, ya que es la esposa de Li kia y después de que Li kia ha hecho un trato con Suen Fu:

Li kia.- Me ha prestado dos mil onzas de plata, con ellas hay para proseguir el viaje y llegar a mi casa gloriosamente. ¿No estás contenta?

Tou Wei.- Si tú crees que debo de estarlo.

Suen Fu.- Dígale la segunda parte del trato.

Li kia.- La segunda parte del trato consiste en lo siguiente:
que tú vas a vivir con él de ahora en adelante. ¿No
estás contenta? (V, 271)

Melisa por su parte es más como un objeto de entretenimiento o bien un perro faldero que lame la mano de su amo, pero el amo hartado, decide “ponerlo a dormir.”

Melisa.- Te veo tan triste, tan hartado, que haría cualquier cosa por complacerte, hasta morir.

Periandro.- Entonces, ¿qué esperas?

Melisa.- La muerte, yo no sé cómo se muere. (I, 278)

Y más adelante Melisa ruega por su vida en los siguientes términos:

Melisa.- ¿Me dejarás un rincón?, ¿un rincón tranquilo?
Donde pueda yo vivir sin ofenderte.

Periandro.- Me ofende que vivas.

Melisa.- ¿Por qué?

Periandro.- Porque estoy hartado. (I, 281)

Melisa no va a ofrecer resistencia alguna y va a terminar su vida con “Haz sido un marido como un perro” (I, 283), y quizá lo que querría decir es “me has dado una vida de perro” o algo parecido. De cualquier modo, vemos el tratamiento que se hace de las mujeres que a fin de cuentas no es muy halagador, pero en un mundo como en el que vivimos (para qué negarlo) no es más que un reflejo de la sociedad.

Hago aquí hincapié en un hecho sobresaliente; Tou Wei es un producto mercantil, pero en un principio tenía una dueña que era mujer, es decir, la mujer es tratada como un objeto, pero no sólo por los hombres sino del mismo modo es tratada como un objeto por mujeres, la explotación de la mujer por la mujer como diría Rius en *La revolución femenina* donde por cierto habla de la mujer en el plano de la lucha de clases, y es de lo que precisamente habla Ibarriegoitia en el primer cuadro de *El tesoro perdido*.

En cambio, en el *Loco amor viene* María representa la esposa sumisa, el objeto sexual.

Juan.- ¿Puede darme algo? Le pagaré.

María.- Pero yo soy decente.

Juan.- Algo de comer. (I, 203)

Sin embargo al tercer día:

Juan.- *Yendo hacia ella.* Ayer descubrí, en su espalda, dos cabellos, negros, muy gruesos; dos cabellos... que no hubiera podido olvidar. Aquí están. *La besa.* (I, 213)

Y en el discurso final de María, ésta asegura:

(...) Pobre Juan, al principio no importabas, pero ya muerto, te has apoderado de mi corazón. Ya no seré una mujer respetable, sino mortífera. Tan bueno fuiste, que no quiero perderte, que no quiero conformarme con tu cuerpo en un abismo. Quiero salvarte. (...) (IV, 232)

Justo es en este fragmento donde el personaje toma conciencia de su propio poder, primero el poder para destruir, y en seguida su poder para construir cuando decide salvarlo y finalmente, lo hace.

Es decir, pasa de ser “honorable” a “mortífera” y con esto adquiere cierto poder; no como en el caso de Melisa donde la sumisión va llegar hasta la muerte y no habrá valido de nada. Todos estos fenómenos sociales los va a representar Jorge Ibarguengoitia con mucha simplicidad, claridad y humor; sin ningún efecto moralizante, pero sí auto reflexivo.

Los personajes masculinos protagónicos

Al igual que los personajes femeninos tienen elementos en común, los masculinos también comparten ciertas características que veremos a continuación, para ello hablemos de los dos personajes masculinos más sobresalientes de las tres obras, a saber, Pedro en *El loco amor viene* y Periandro en *Dos crímenes*, ambos personajes son dominantes, soberbios, con un gran amor propio y con una ignorancia pasmante de sus propios límites, es decir, ambos se

creen poderosos (cada quien en su contexto) y no van a preguntarse si lo que hacen está bien o mal porque también se creen “sapientísimos.”

Li kia, en *El tesoro perdido*, actúa de manera contraria. Él no decide, no trabaja, no tiene ningún poder y él lo sabe. Se regodea en su desgracia, desgracia provocada por su inactividad, su desidia, su falta de visión en el futuro; pero en algo se parece a los otros dos, los tres piensan que su suerte no puede cambiar, para bien o para mal; se encuentran sumergidos en la idea de lo imperecedero e inamovible, en el caso de Pedro y Periandro para seguir dominando y en el caso de Li kia para seguir miserable. He aquí unos fragmentos que lo ejemplifican:

Li kia: No, de haber sido mal hijo, de no haber cumplido con mis obligaciones. Fui un pésimo estudiante. No conseguí nada de lo que se suponía que debía conseguir y ahora regreso a mi casa después de cinco años, con las manos vacías y contigo. ¿Te parece un papel muy airoso?

Tou Wei: No.

Li kia: ¿Ves por qué estoy preocupado? Quiero llegar y no llegar al mismo tiempo. Quiero el deshielo, y quiero dormirme hasta que todo haya sido solucionado. (III, 262)

Pedro: Soy gigante por mi constitución, no por mis dimensiones. Un día, yendo por un sendero, encontré un oso; nos abrazamos como viejos amigos y apretamos. Cuando lo solté se derrumbó como un costal.

Juan: ¿Muerto?

Pedro: Por supuesto. (II, 215)

Periandro: Melisa, te has vengado suficientemente. He demostrado que tuve la razón al asesinarte. Un hombre como yo, lleno de virtudes, de aplomo, de experiencia, ansioso de darse, de reproducir esta admirable naturaleza que Dios en su infinita misericordia me ha dado, me veo con un hijo como un ladrillo y otro... otro... (III, 297)

Por supuesto están los otros personajes que actúan en la trilogía, sin embargo éste sería el eje más importante en torno a los personajes, me refiero a los protagonistas masculinos y a los femeninos, ya que de aquí parte el punto central del capítulo que es el tema de la trilogía.

El género⁵

Como sabemos, números teóricos han puesto en tela de juicio los géneros dramáticos, desde Aristóteles podemos encontrar referencias que aun contraponiéndose o siendo disímbolas finalmente catalogan (no siempre de manera muy acertada) dentro de un género a determinada obra dramática.

Con todo, el valor de la obra trasciende a la etiqueta, es decir, sigue siendo la misma independientemente de su clasificación.

A pesar de lo incierto que pueda parecer hablar del género de una obra, no es un ejercicio vano, pues gracias a estas aproximaciones tenemos una referencia teórica que nos ayuda a abordar un texto de una u otra manera.

Es por esto que el género de las piezas es un elemento, inevitable de mencionar. Sin ahondar mucho vemos en las tres tintes fársicos, aunque *El loco amor viene* parezca más una pieza de vaudeville,⁶ pero el final derrumba cualquier sospecha al respecto.

Como en la farsa, en estas piezas se ha hecho una síntesis de la anécdota, el carácter de los personajes y el lenguaje que se utiliza. Con todo, podemos poner bajo la lupa ciertos momentos de difícil acceso tonal. Como en una pieza musical que se toca en una escala

⁵ No es la finalidad de este trabajo determinar el género dramático de *Tres piezas en un acto*, debido a las divergencias que en torno al género existen y que obstaculizarían un análisis concreto de la obra. Sin embargo considero importante hablar de las similitudes o concordancias que *Tres piezas en un acto* tiene con algunos géneros teatrales pues en el caso de JI esta dificultad para hablar del género tiene un reflejo en la ambigüedad de su estilo.

⁶ Vaudeville, es un subgénero de la comedia, con episodios musicales y que según Claudia Cecilia Alatorre “tiene como tema el adulterio; la anécdota siempre propone un triángulo amoroso que, por regla general, se resuelve de la manera más convencional exaltando una castidad que se mantuvo en el equívoco.”

definida, pero que un pequeño compás (una escena) se debe tocar en otra clave (en otro tono). Podemos tomar el caso de los finales de estas piezas, ya que en dichas escenas se tiene la sensación de que “se cae” la obra, pero no. Simplemente cambia el tono.

Si pensamos en este cambio tonal, podemos llegar a pensar que las tres piezas son tragicomedias, ya que según Claudia Cecilia Alatorre, la tragicomedia es el único género que maneja un doble tono.

En las tres piezas aparece el mítico viaje, que es parte de la fórmula estructural de una tragicomedia, según Luisa Josefina Hernández. Es decir, un personaje va a viajar y tener una serie de episodios que serán obstáculos (ya sea positivos o negativos) para finalmente llegar a su objetivo.

Encontramos viajes en cada una de las piezas, Juan viaja al santuario hasta encontrar a María, el cual fuera tal vez el primer obstáculo, insalvable, y partir del cual va a cambiar su objetivo inicial (la fe religiosa) por otro más fuerte y decisivo, el amor. Li kia y Tou Wei emprenden su viaje al sur, pero también van a encontrar otro obstáculo, la falta de dinero a los ojos de Li kia y la pérdida de su amor en el caso de Tou Wei. Finalmente Periandro y Licofrón “se preparan para hacer un largo viaje por mar, Licofrón irá a Corinto a gobernar y Periandro irá a Cócira a envejecer.”(III, 300) Sin embargo ninguno de los dos llega a su objetivo, pues Licofrón es asesinado y con esto el viaje no se lleva a cabo.

En consecuencia es natural que haya cierto acercamiento a la tragicomedia, sobre todo si, como dice Claudia Cecilia Alatorre, tomamos en cuenta que “la mayor parte de la literatura infantil se compone de tragicomedias”⁷ y por otra parte no olvidamos lo anteriormente mencionado en cuanto la similitud de *El loco amor viene* con un cuento

⁷ Claudia Cecilia ALATORRE, *Análisis del drama*, p. 105.

infantil o en el caso de *El tesoro perdido* donde la similitud es mayor ya que la anécdota está efectivamente tomada de un cuento chino.⁸

A pesar del elemento del viaje presente en estas obras, la cercanía con el cuento y la bitonalidad de las piezas no podemos decir que sean tragicomedias pues, el objetivo ya sea positivo o negativo no se alcanza por parte de los protagonistas. En otras palabras los primeros obstáculos a los que se enfrentan los personajes son insalvables y por lo tanto la anécdota no se desarrolla siguiendo el esquema establecido.

No obstante encontramos similitudes con otros géneros teatrales, en el caso de la escena final de *Dos crímenes* vemos una síntesis de lo que podría ser una tragedia, en el entendido de que el personaje protagónico ha cometido errores en el pasado, y justo cuando cree que los problemas pueden resolverse, llega el destino a ajustar las cuentas con él, quitándole al único hijo que ama, y el único apto para sucederle en el trono.

Si bien entendemos la desesperanza del protagonista, no lo vemos derrotado ni mucho menos destruido, y es por esto que no podría ser una tragedia.

Este fenómeno lo apreciamos también en *El tesoro perdido* y *El loco amor viene*, en estos casos, Jorge Ibarguengoitia también decide cortar el final que podría ser trágico y sólo sugiere lo que resta que no es mucho. No obstante es algo de subrayarse, ya que de la misma manera quita el final original del cuento chino, en donde la protagonista después de tirar el contenido de su joyero en el río, ella misma se deja caer. En *El tesoro perdido* Jorge no quiere mostrar ninguna tragedia, sólo una gran tristeza y desolación, misma que adivinamos en *El loco amor viene*, pues no comprendemos si María está feliz, triste o loca,

⁸ *El joyero de la cortesana*, cuento chino de las dinastías Song y Ming, en otras versiones aparece como *El cofrecillo de los cien tesoros*. Aquí es difícil de decir que Jorge Ibarguengoitia haya hecho una adaptación, ya que él nunca menciona el cuento chino del que tomó la anécdota y los personajes para hacer *El tesoro perdido*, más bien parece un plagio debido a que no modifica mucho el original, y sin embargo no podemos hablar de plagio pues el cuento es de autor anónimo por lo que no hay quien reclame sus derechos de autor.

también hablamos de un final que si bien no es trágico, tampoco es un final cómico, donde veamos al personaje cómico vicioso ridiculizado o castigado. En todos estos casos encontramos finales más cercanos a la pieza que a cualquier otro género. Esto se añade al hecho de que la pieza contiene como fórmula una toma de conciencia de la situación y un posterior cambio de situación, o bien una toma de conciencia de una situación que no se puede cambiar y se debe permanecer en ella. *Tres piezas en un acto* contiene esta fórmula estructural ya que María pasa de una situación dada a una situación buscada, y en el caso de Periandro y Tou Wei hay una situación dada, misma que deben aceptar después de tomar conciencia de que no hay más opciones.

O bien, si tomamos en cuenta los siete elementos genéricos del drama propuestos por Norma Román Calvo⁹ nos acercamos más a lo que ella denomina “drama,” diferenciándose del melodrama en que este último genera emoción y el drama reflexión, en el drama maneja un lenguaje coloquial con expresiones elevadas, y el melodrama un lenguaje común. En términos generales podríamos hacer un paralelo del “drama” de Román Calvo, con el término “pieza” propuesto por Rodolfo Usigli.¹⁰

Sin embargo esto sólo es una breve intervención, la farsa es la que tiene un rol preponderante en esta trilogía.

Farsa en tanto la síntesis y lo absurdo en el lenguaje, en la anécdota y en el carácter de los personajes, ya sea en mayor o menor proporción.

⁹ Norma Román CALVO, “Los siete elementos genéricos en la obra dramática” en *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena*, p.103.

¹⁰ En su *Itinerario de autor dramático*, Usigli señala que la Pieza es una “obra seria de extensión normal, comunmente llamada drama, que aborda la exposición y conflicto de temas contemporáneos graves, mentales, sentimentales, sociales o biológicos (...) [1940, p. 35]

Cada una de las obras tiene sus pequeñas diferencias pero están recreadas en el estilo de Jorge Ibarguengoita, que en buena medida tiene similitudes con el *vaudeville*¹¹ (retrato del humor tan característico en él), pero ante todo una ambigüedad tonal o bien genérica que podría ser un punto de desencuentro entre autor y director de escena, pero que personalmente yo veo como una de sus grandes aportaciones al teatro nacional.

El estilo

De esta forma llegamos a un punto singular en esta trilogía, en el caso de *El tesoro perdido* y *Dos crímenes*; nuestro dramaturgo leyó la anécdota en algún momento, el autor reescribe la historia o utiliza elementos ya escritos. En el caso de *El loco amor viene*, el autor utilizó la estructura del cuento infantil con los elementos antes mencionados, pero lo más curioso para anotar es que en esta pieza el fenómeno es inverso, como se mencionó en el capítulo anterior. Una vez más reluce su facilidad para reutilizarse, reescribirse y hacerse nuevamente con lo antes escrito. Lo cual también se ejemplifica en la trilogía en el uso de un diálogo a veces similar, con frases o palabras claves que se repiten en los momentos más dramáticos o hilarantes como ya mencioné el caso de la palabra extraordinario:

Periandro: Melisa... Melisa...Melisa... Fue una
mujer...extraordinaria. Extraordinaria... (I, 283)

Li kia: Así me gusta. Siempre fuiste una mujer extraordinaria.
¡Cómo te quise! (V, 272)

O en *Dos crímenes*, cuando Melisa pide una misericordia:

Melisa: Un rincón...

Periandro: No.

Melisa: Procuraría no hacer ruido. (I, 281)

¹¹ Pavis menciona el vaudeville (vodevil) como parte de la evolución de la farsa como género, en cambio Alatorre la coloca dentro de un género menor de la comedia.

Y dos cuadros después es el tirano quien apunta que “Estaría yo en un rincón, sin hacer ruido.”

Y un ejemplo más sería entre *Dos Crímenes* y *El loco amor viene*, en el primer caso se dice: “Esta segunda parte nos parece inaceptable, pues el padre de usted ha sido siempre una persona nauseabunda.” Y en el segundo: “Pues le diré: a mí me parece completamente nauseabundo.” Es curioso destacar aquí que el personaje de quien se dice es “nauseabundo” es muy similar en los dos casos, ya hemos hablado de la similitud entre Pedro y Periandro, ambos son el estereotipo del pedante y por lo tanto son “nauseabundos”.

Esta agilidad en el diálogo se ve enriquecida con la presencia de personajes o momentos filosóficos en los cuales se habla de una manera rebuscada y tal vez inútil, retratando de esta manera el carácter de los personajes y la crítica que el autor hace de la gente que habla mucho, pues sabemos gracias a Víctor Díaz Arciniega¹² que Jorge Ibarguengoitia no gustaba de hablar mucho o de dar a conocer sus opiniones filosóficas o políticas. De esta forma retrata a los personajes parlanchines, tontos y ridículos. De estos personajes quienes desempeñan el papel de filósofo tenemos por una parte a Juan en *El loco amor viene*, que cuando decide conquistar a María le dice:

(...) ¿Las prefiere usted filosóficas o personales? (...) No debemos temer nunca a las circunstancias: nunca son más fuertes que nosotros; si nos dominan es por nuestro consentimiento. Somos los únicos responsables de nuestras catástrofes. Esta teoría tiene una conclusión muy consoladora: que si el mal es malo, es cuando menos, agradable. (I, 208)

Lieu en *El Tesoro perdido* habla con Li kia y le explica:

¹²Víctor, DÍAZ ARCINIEGA, “No actuaba sus emociones ni sus ideas. Ziuta y Max Kerlow y Joaquín Gutiérrez Heras conversan sobre Jorge Ibarguengoitia” en *El atentado/Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibarguengoitia, p.461-468.

También puedes dedicarte a la mineralogía. Compras un vidrio de aumento para observar las cristalizaciones, y con un martillito te vas al bosque. Pasarás unas mañanas deliciosas rompiendo piedritas. (3, I, 248)

Y Licofrón en *Dos crímenes*, es más elocuente cuando afirma:

Licofrón: Hago un pequeño ejercicio filosófico que consiste en explicar todas las cosas.

La joven: Debe ser interesante.

Licofrón: Es agotador.

La joven: ¿Tiene algún sentido?

Licofrón: Por supuesto.

La joven: ¿Cuál?

Licofrón: Pues... no puedo decirte, porque es muy complicado y tu cabeza no parece tener gran capacidad. (III, 298)

Evidentemente Licofrón es el más pretencioso y el más inútil, pues no plantea ninguna verdadera filosofía, en cambio Juan le dice a María que no tenga miedo y con esto la incita al adulterio, por último Lieu, trata de convencer a Li kia de que haga algo para superar su obsesión, de cierta forma sus pensamientos validos o no, son útiles a comparación de Licofrón el cual es el más moral pero también el más vacío.

Es aquí donde nos percatamos de otra característica similar en estos personajes con tintes filosóficos, los tres, aunque de diferente manera, son moralizadores y lo recalamos gracias a su marcada pureza. Pureza que se refleja en la presentación de dichos personajes:

Juan: Soy Juan y voy al Santuario. (I, 202)

Lieu: Hazme el favor de recordar dos cosas: que soy pobrísimo y que soy casto, así que nada que tenga que ver con mujeres (...) (I, 247)

Licofrón: Vete, interrumpes mi ejercicio.

La joven: Eres muy seco.

Licofrón: Soy muy disciplinado, fuera. (III, 299)

Esto me hace pensar que en concordancia con su modo de pensar los personajes tienen un fuerte sentido moral y espiritual, que los hace llevar la acción hasta donde esta

moral les permite. Con la excepción de Juan (el más apasionado de nuestros personajes) cuando decide terminar con su misión espiritual por el amor de una mujer.

Juan: Decidí que ya no importaba ir al santuario, decidí que sólo importaba usted.(I, 206)

Juan, con toda su inteligencia y razonamiento a cuestas, va a sacrificar todo por el amor que siente, el cual será recompensado al final de la pieza, al derrotar la fuerza bruta dormida de un cazador. Se diferencia de Lieu y de Licofrón por ser autoreflexivo, por ser valiente y aguantar las adversidades de la vida e imponerse de esta manera a un tirano.

Lieu y Licofrón deciden alejarse antes de enfrentar, dejar el paso libre al tirano aunque lo denuncien pero no luchan contra él.

Es conveniente citar a David Eudave el cual piensa que Jorge Ibarguengoitia es amoralizante y sin embargo dice que la lógica de *El loco amor viene* es “reflejo de una visión de la vida como un proceso cruel, la lucha por sobrevivir, donde la astucia es la única vía para vencer a la fuerza,”¹³ a saber, la astucia que representa Juan y la fuerza evidentemente representada por Pedro.

Si pensamos en esa visión de la vida podemos deducir que en el caso de *Dos crímenes* dicha visión representa una especie de justicia social donde se muestra como el poderoso sólo llega hasta donde el pueblo lo permite.

La lógica visionaria y cruel de *El tesoro perdido* sería la lucha de una clase por subir de nivel, seguida de una inevitable caída lo que refleja que en el modelo en el que vivimos, el cambio de vida o de clase social es de carácter épico.

¹³ David EUDAVE, “*El loco amor viene*; fábula sin moraleja” en *Primer coloquio*, p. 57-73.

No es de extrañarse entonces que encontremos en estas obras similitudes con el teatro de Brecht en general y en particular, naturalmente, nos damos cuenta del aire familiar que comparten obras como la anteriormente citada y *El alma Buena de Sezuan*.¹⁴

Es David Eudave quien compara el trabajo de Iburgüengoitia con las características con que Miguel Gómez define al epigrama.¹⁵ Dichas características son compartidas con las tres piezas, es decir, la brevedad (se resuelven en pocos cuadros), efecto ingenioso, que Eudave anota como juegos verbales (los cuales se encuentran en muchos momentos en las tres obras), tensión ocasionada por diálogos rápidos, conclusión asombrosa (finales abruptos e inesperados). De igual forma Eudave anota las similitudes que existen con la fábula y subraya las características de Iburgüengoitia que se repiten a lo largo de su obra, de estas características yo sólo tomaré dos: las acciones absurdas y los finales abiertos.

En el caso de *Dos crímenes*, y a pesar de que la anécdota está tomada de un hecho histórico, nos encontramos con ciertas escenas que parecen absurdas como el caso de la primera donde Periandro le anuncia a su esposa que morirá en pocos minutos. O el final con la muerte del hijo predilecto bajo una razón que no justifica nada. Sin embargo, la obra es real en un sentido, el de poner en evidencia los defectos de los personajes, lo cual es muy real y comprobable. Todos hemos visto o hasta conocido mujeres ingenuas, hombres dominantes y soberbios, viejos que ponen su distancia ante una situación problemática, padres que tienen un hijo preferido y a otro que aborrecen; son situaciones reales que casi podríamos llamar cotidianas, lo cual es cualidad de la farsa: retratar de un modo brutal una verdad vital que no podemos aceptar y que, finalmente, nos hace reír.

¹⁴ Obra de Bertold Brecht cuya anécdota es la historia de una prostituta que por ser muy buena, recibe una gran recompensa de los dioses. Pero por ser muy buena todos los que la conocen abusan de ella y finalmente tiene un triste desenlace.

¹⁵ Miguel GOMES, *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*, España, EUNSA, 1999, p. 172-178.

Por su parte en *El tesoro perdido*, vemos más elementos irreales, una prostituta se casa, un amigo consigue una considerable cantidad de dinero aunque es pobrísimo y ni siquiera lo hace por un beneficio propio. Con todo se resaltan otros elementos que reafirman la verdad de la situación, una mujer se enamora y consigue lo que quiere hasta cierto punto, un hombre no tiene capacidad de decisión y simplemente no sabe decir que no, un hombre compra a una mujer, una mujer es esclava y es tratada como objeto sexual.

He hablado de lo absurdo de las anécdotas, pero finalmente algunos de los diálogos y acciones también lo son, como el caso de Juan cuando prefiere sentarse en la mesa porque las sillas se ven incómodas. O la joven mensajera que “vuela” por el escenario, o el Rey homicida que repetidamente le dice a su víctima “Hablemos de los naranjos” (I, 279).

A continuación hablaré de los finales abiertos que plantea esta trilogía, característica que se comparte en las tres obras: ¿por qué el autor no remata sus finales? Quizá la muerte es suficiente para explicar cualquier final y no estaría tan equivocado si así lo hubiese pensado. Sin embargo, llevado a la escena siempre causa gran estupor esa atmósfera de que la pieza aún no ha terminado, de que debe pasar algo más. Por ejemplo, cómo explicar la no muerte o la muerte simbólica en *El tesoro perdido*. Sin duda el autor abusó del recurso y dejó una gran tarea al director de escena para encontrar la cuadratura. Con todo no nos oponemos a lo dicho por Emilio Carballido quien aseguraba que sólo había que leerlo atentamente,¹⁶ y en ese sentido después de mucho leer, el resultado es que viendo las obras como parte de un todo se explican estos finales abiertos. O como diría José Caballero: “Se

¹⁶ Emilio CARBALLIDO, “Drama y novela de Jorge Ibarregui” en *El atentado/ Los relámpagos de agosto*. Edición crítica de Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega, Ediciones UNESCO, Francia, 2002, p. 263-265. (Colección Archivos, 53)

parecen en ese sentido a los haikus,¹⁷ creo que hay magia. Ese hueco se llenaría si se montaran las tres.”¹⁸

El tema

Ahora trataré del conflicto que suscita la acción, esto nos proporcionará las herramientas para determinar el tema.

Dos crímenes, conflicto: Un hijo aborrece al padre, el padre ama al hijo. El hijo parte al autoexilio, el padre quiere que regrese y le ofrece un intercambio de lugar, pero cuando esto se va a llevar a cabo, dos asesinos matan al hijo porque no quieren que se realice dicho intercambio.

Sin embargo este conflicto central de *Dos crímenes* tiene su origen en el asesinato de Melisa; la madre, a manos de Periandro, el padre. Lo cual es la razón de que el hijo aborrezca al padre. Periandro asesina a Melisa por capricho, por treinta años de matrimonio y de hastío, su acto desalmado terminará con la muerte de su hijo predilecto.

El tesoro perdido, conflicto: Una mujer decide cambiar su modo de vivir a causa del amor y se casa; el marido no quiere que se opere este cambio pues no quiere ir a vivir con su propia familia, y la venderá para deshacerse del problema. En otras palabras, una mujer ama, cree ser amada y actúa a propósito de eso, es vendida con lo cual se desengaña.

El loco amor viene, conflicto: Una mujer tiene un amante, el marido lucha contra él, el amante es vencido; la mujer elige salvarle la vida y sacrifica a su marido.

Es decir, en cada uno de estos conflictos vemos una traición, Periandro mata a su esposa, Li kia vende a su esposa, María sacrifica a su esposo. Para ser posible una traición

¹⁷ Verso de tradición oriental, breve, escrito en tres partes, donde una sección se explica en relación a las otras dos.

¹⁸ Véase anexo 1. Al ver cada obra por separado hay un hueco por que JI no escribió un remate para estas obras, José Caballero explica que si se montaran las tres obras juntas no habría esta sensación de vacío o de que falta algo.

debe haber un acuerdo que no se cumple por alguna de las dos partes. El acuerdo en estas obras, es el matrimonio, base de la familia y parte culminante (en muchos casos) de una relación amorosa. El amor (en estas obras) es lo que se traiciona, pero no es un paso automático, para que una relación amorosa se traicione debe existir la contraparte del amor, el desamor.

En conclusión el tema general de la trilogía es un trinomio que denominaré Amor+ Desamor =Traición.

Todo esto me da la pauta para definir que si bien hay varios rasgos en común entre las tres piezas, no es sino el “tema” lo que más sobresale y lo que le da el nombre de trilogía. Es dentro de ésta donde cada una de las obras encuentra su mayor riqueza interpretativa, pues vistas en su conjunto, en el contexto original en el que fueron creadas, el tema se explica por sí mismo, ya que salta a la vista. Y de esta manera el espectador decodifica las anécdotas y los símbolos y finalmente comprende qué fue de lo que se habló.

Lo simbólico en *Tres piezas en un acto*.

Por último me gustaría anotar el elemento simbólico en la trilogía, este elemento simbólico tiene que ver con una propuesta en la utilería o escenografía sugerida por el autor, me refiero a las naranjas en el caso de *Dos crímenes*, a las perlas en *El tesoro perdido* y a los perdigones en *El loco amor viene*. Cada uno de estos elementos van servir para poetizar la obra y con esto darle un toque indiscutible de belleza.

Los tres elementos en su propio contexto son utilizados como anunciadores de la muerte; por una parte tenemos a los naranjos que se mencionan cada vez que el diálogo a llegado a un punto en que debe decirse algo terrible y en vez de eso el personaje evade diciendo “Hablemos de los naranjos.”(I, 279) Las perlas son dadas a TouWei como regalo de bodas, y son tiradas al río después de la decepción amorosa. Las lágrimas que caen el río

congelado son una muerte del espíritu, de la alegría de vivir, este ambiente se ve reflejado en las perlas que caen.

Sin embargo, para José Caballero, quien piensa que en *El tesoro perdido*, JI aborda un conflicto budista, “las perlas no son reales, son simbólicas, simbolizan el amor de sus amigas, lo que Tou Wei atesora, y cuando las pierde Li kia ve las perlas que simbolizan el amor de una mujer, su fidelidad y lo ve perdido.”¹⁹

Por otra parte, las balas, propias del ambiente silvestre de un cazador, van a anunciar la muerte del amante de María, son un elemento poético pues Pedro, mientras le explica a Juan el procedimiento sencillo para tirar una pistola, dice: “(...) para que salga como una mariposa una bala.”(III, 223). No es el único símbolo en *El loco amor viene*, también está la daga con la que Pedro es asesinado. Como sabemos la daga es un símbolo fálico. Al inicio de la contienda entre Juan y Pedro, este último tenía la daga escondida para que nadie pudiera usarla contra él. María le dice a Juan dónde encontrar la daga (que simboliza el poder y el sexo), para suplantar a su marido. De esta manera se simboliza la masculinidad de Juan al hacer uso de la daga con la cual puede vencer al cazador, pero de igual manera vemos retratado simbólicamente que es sólo la mujer la capaz de otorgar, con su consentimiento y ayuda, dicho poder fálico.

RECAPITULACIÓN

Este capítulo, nos ha servido, entre otras cosas, para establecer el contexto de nuestro próximo capítulo el cual se aboca exclusivamente al estudio de *Dos crímenes*. El contexto de *Dos crímenes* como el mismo título de este trabajo enuncia es *Tres piezas en un acto*.

Hemos establecido que el hilo conductor que enlaza estas tres obras es el tema, pero de igual forma las tres piezas tienen la singular estructura de un haiku, la cual es una

¹⁹ Véase anexo 1.

antigua estructura poética nacida en oriente, que se caracteriza por su brevedad e intensidad y se conforma de tres versos. Al ser tan breve, sus partes sólo adquieren sentido cuando se observan en conjunto. *Tres piezas en un acto* pueden y han sido montadas individualmente, sin embargo para que se explote la riqueza del tema, los cambios tonales o genéricos y no se note la falta de finales, las piezas deben montarse juntas, formando un solo programa como fueron concebidas.

Por otra parte no es de sorprenderse que el haiku y el epigrama tengan una similitud. Al igual que el haiku, el epigrama es un género lírico, que como ya vimos en el capítulo anterior, algunas de sus características han sido retomadas por la prosa, y David Eudave encumbra a Jorge Ibarguengoitia como el primer escritor que hace uso de este recurso en México y en el teatro.

Hay varias concordancias de la obra dramática de JI con los elementos poéticos de la epigramática o del haiku y el mismo lenguaje que utiliza Jorge puede ser poético y por eso la parte simbólica de su teatro y que presentamos antes de la recapitulación, adquiere una mayor importancia, pues lo simbólico es siempre una metáfora y la metáfora es una herramienta propia de la poética.

Finalmente podemos decir que los mecanismos con los cuales se escribe la poética de JI es, en este sentido, retomar características líricas y llevarlas a cabo con maestría y humor en este experimento llamado *Tres piezas en un acto* y que al propio Ibarguengoitia habían dejado boquiabierto²⁰, y con razón.

²⁰ Vicente LEÑERO, op. cit., p.52.

III. *Dos crímenes*

El análisis de esta pequeña pieza no está hecho a la ligera, ha sido el resultado de un concienzudo examen, una importante labor para reunir todos los elementos necesarios, así como el análisis derivado de la experiencia práctica, dicha experiencia fue llevada a cabo en el transcurso del 2005, y desde entonces he valorado y revalorado la obra de Jorge Ibargüengoitia. Como consecuencia de ello, presento el análisis de *Dos Crímenes*, empezando por una comparación obvia con su homónima novela, para después hablar de la obra, los personajes y los demás elementos constitutivos del drama.

***Dos crímenes* la obra de teatro vs. *Dos crímenes* la novela.**

En 1957 Jorge Ibargüengoitia escribió *Dos crímenes*, una pequeña pieza de teatro que forma parte de una trilogía. Años más tarde Jorge escribiría una novela de corte policiaco con el mismo título, sin embargo las anécdotas de dichas obras, la una dramática y la otra narrativa, no son ni remotamente parecidas.

En la primera, la obra teatral, Jorge Ibargüengoitia se sitúa en un contexto histórico pero ajeno a él, relata la historia de un antiguo rey en Corinto, su crimen contra la reina y el asesinato de su hijo predilecto.

En la segunda, la obra narrativa, relata de historia del “Negro” o Marcos González, quien se ve injustamente enredado en un lío político y se ve obligado a urdir una treta para sacarle dinero a un tío que no ha visto en muchos años. En el transcurso de la novela se ve enredado amorosamente con su sobrina, la cual, después de enterarse del matrimonio de éste, busca vengarse y accidentalmente envenena al tío abuelo, y queda como principal sospechoso el famoso Negro. Lucero, la sobrina, busca envenenarlo en otra ocasión pero sin conseguirlo y finalmente es asesinada por su propio padre, el gringo, cuando habiendo

hecho las paces con su tío, este le obsequia su jorongo, y el gringo le dispara a la distancia por venganza creyendo que es el Negro. Todo esto sucede en Muérdago, una ciudad ficticia pero que representa las inmediaciones de la natal Guanajuato de Jorge Ibarguengoitia.

Así se cumple la profecía del título *Dos crímenes*, de igual forma en la obra de teatro también hay dos crímenes con lo que se marca la única similitud obvia.

Como se ha explicado no hay anecdóticamente ningún parecido de la una con la otra, salvo que en las dos se cometen dos crímenes. Con todo, es importante anotar algunas similitudes que podríamos llamar de estilo o como decía anteriormente la firma del autor.

En primer lugar está el personaje del tío que se llama Ramón el cual es el patriarca de una familia que sólo está esperando su muerte para repartirse la herencia. Es a este personaje que se refiere la línea que dice “y el doctor Canalejas dijo que mi tío era capaz de cualquier cosa.”¹

Aunque se refieren a cosas diferentes es curioso mencionar este detalle ya que en el primer cuadro de *Dos crímenes*, la obra de teatro, el personaje principal, el rey Periandro dice: “Soy el rey, soy capaz de cualquier cosa.” (p. 281)

En dicho cuadro Periandro le enuncia a Melisa los síntomas inequívocos de la muerte y después le pregunta:

Periandro: (...) estos síntomas... ¿los sientes Melisa los has sentido alguna vez?

Melisa: Nunca.

Periandro: ¿ni siquiera tienes un dolor muy agudo en el bazo?

Melisa: Ni siquiera.

Periandro: ¿náusea?

Melisa: Una poca (...) (p. 277)

¹ Jorge IBARGÜENGOITIA, *Dos Crímenes*, p.26

En la novela, el tío Ramón está enfermo y sus sobrinos fingen cuidarlo o estar al pendiente, pero es obvio que desean su muerte tanto como Periandro desea la de su esposa como lo demuestra Alfonso uno de los sobrinos cuando le pregunta al tío Ramón: “¿cómo has estado, cómo te has sentido, no has tenido ningún nuevo malestar?”²

De tal manera observamos un aire de similitud en la manera irónica de hablar de la muerte y de desearla.

Además podemos encontrar una creación de personajes con el mismo corte como en el caso de los hermanos en *Dos Crímenes*, la obra de teatro:

Joven: Mamá estaba envuelta en una sábana blanca, en una mantilla blanca, en una sábana blanca; con las piernas muy juntas y rígidas no sé por qué causa; con los ojos cerrados muy fuertemente y en la boca una rosa roja.

Licofrón: En el pecho. Di: una rosa roja en el pecho.

Joven: Una rosa roja en el pecho (...)

Joven: Después de cubrir a mamá con tierra colocaron una pesadísima figura de mármol que representaba a un hombre leyendo.

Licofrón: Un hombre llorando.

Joven: Un hombre llorando (...)

Licofrón: Usted es dueño de sus afectos, pero nosotros... a papá lo queremos. Nos ofende que piense eso ¿nos ofende, verdad? Di que nos ofende.

Joven: Nos ofende. (II, 285-288)

Efectivamente, existe el mismo juego en el caso de la novela donde habla Gerardo y Fernando:

-Amalia, nos dice que vas a pasar unos días en Muérdago, lo cual me da mucho gusto y a Fernando también, ¿verdad Fernando?

-Sí, mucho gusto.

-Ya sabes que en este pueblo no hay gran cosa que ver, pero de todos modos, si quieres ir a algún lado, cuenta conmigo, y con Fernando también, ¿verdad Fernando?

- Sí, cuenta conmigo si de algo te sirve.

² *Idem.*, p. 45

-Si en algún rato no tienes nada que hacer y estás aburrido, vete al juzgado y podemos platicar o jugar dominó. Fernando puede llevarte a la hacienda, ¿verdad Fernando?
-Sí, si quieres ir, te llevo.³

La similitud entre ambas parejas de hermanos es elocuente, uno es listo y propositivo, el otro sólo sabe afirmar lo que el primero dice, ya sea por resignación o por estupidez, quizá en el primer caso sea más por estupidez y en segundo por resignación pero el resultado es el mismo. Un par de hermanos donde uno dice y el otro obedece.

Finalmente la última coincidencia entre la pieza y la novela es en el *modus operandi* de los dos asesinatos. El primero de ellos en los dos casos es por envenenamiento, la diferencia es que en la obra es con todo conocimiento de causa y en la novela es accidental.

El segundo homicidio tiene lugar de una forma más violenta (si cabe), en un caso por arma de fuego y en el otro por arma blanca, lo similar en ambos casos es que los asesinados no son responsables de su propia muerte y el lector se queda con la impresión de que fue un error del destino, algo que se pudo haber evitado, el efecto de la fatalidad es magistral. Magistral con base en que Jorge Ibarguengoitia utilizando elementos completamente diferentes haya logrado el mismo efecto. Con la misma calidad, guardando siempre el desenlace imprevisto hasta el momento justo y dando con esto el efecto deseado, en el caso de la novela mejor acabado que en la pieza teatral, debido a que como ya vimos en el capítulo anterior, JI parece tener una tendencia a terminar de “cualquier modo” sus piezas teatrales; en la narrativa este problema queda soslayado.

La anécdota y la trama

Como ya he dicho en el capítulo anterior, Jorge Ibarguengoitia toma la anécdota de *Dos crímenes* de la historia de rey Periandro, esto lo sabemos gracias a Diógenes Laercio quien,

³ *Idem.*, p.50

en su *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, dedica un capítulo de su libro primero a Periandro y dice:

Periandro, hijo de Cipselo, fue natural de Corinto, y de la familia de los Heraclidas. Casó con Lísida, a quien él llamaba Melisa, hija de Procleo, rey de Epidauro, y de Eristenea, hija de Aristócrates y hermana de Aristodemo, los cuales dominaban toda la Arcadia, como dice Heráclides Póntico en el libro *Del principado*. Dos hijos tuvo ella, Cipselo y Licofrón; el menor de los cuales fue despierto, el mayor fue simple. Pasado algún tiempo, tomado Periandro de la ira, quitó la vida a su mujer, que a la sazón estaba encinta, dándola de patadas debajo de una escalera (59), incitado de las malas persuasiones de sus concubinas, a las cuales quemó después. Desterró a su hijo Licofrón a Córcira porque se condolía de su madre; pero después, viéndose cercano a la vejez, le mandó llamar para darle el reino. Supiéronlo antes los corcirese, y mataron a Licofrón; por lo cual, encendido en ira Periandro, envió a Aliate a los hijos de los corcirese para que los castrase; pero cuando la nave llegó a Samos, hicieron súplicas a la diosa Juno, y los samios los libraron. Cuando Periandro lo supo tomó tanto pesar, que murió luego, estando ya en los ochenta años de edad. Sosícrates dice que murió cuarenta años antes que Creso, uno antes de la Olimpíada XLIX.⁴

Hay pocos detalles en lo arriba citado que no coinciden con la versión que hace Ibarguengoitia de esta anécdota, por el contrario otra versión tomada de Aristóteles agrega:

Su hijo Licofrón descubrió, posteriormente, que su padre era el asesino, por eso Periandro decidió desterrarlo de Corinto, emitiendo, al mismo tiempo, una orden a todos sus colaboradores, en la que les prohibía que le dieran amparo. Periandro intentó más adelante reconciliarse con su hijo, pero éste rehusó volver a menos que Periandro abdicase y Licofrón aceptó regresar a Corinto a condición de que Periandro fuese a ocuparse de la colonia sin embargo, los habitantes de Córcira asesinaron a Licofrón. Periandro habría instituido un culto al fantasma de Melisa.

Habría reinado 40 años, hasta el 585 a. C. Puesto que su hijo Licofrón había muerto y el otro, Cipselo el Joven, era

⁴ Diógenes LAERCIO, *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres* (Libro primero, Periandro), p. 75 consultado de la red mundial el 14 de marzo 2009 en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12140528718935940987213/ima0074.htm>

mentalmente inestable, Psamético, hijo de Gordias (sin relación con ninguno de los faraones del mismo nombre), le sucedió.⁵

En esta versión encontramos más similitudes, como el hecho que no se mencione el supuesto embarazo de Melisa, que la razón del destierro de Licofrón sea porque él descubrió que su padre era el asesino de su madre, y que se mencione a Cipselo, el hermano de Licofrón, como el Joven.

Del mismo modo tenemos un conocimiento de los sucesos acontecidos entre Procles, Periandro y Licofrón, esto gracias a una carta que Periandro le escribió a Procles, de la cual podemos inferir tres cosas; en primer lugar Licofrón después de saber de la culpabilidad de su padre, se refugia con su abuelo. Procles también sabe de la culpabilidad de Periandro, quien le dice a éste que no trate de poner a Licofrón en su contra. La carta dice así:

El fracaso de mi mujer aconteció contra mi voluntad; pero tú serás injusto con exacerbar voluntariamente el ánimo de mi hijo contra mí. Así, o calma la fiereza de mi hijo para conmigo, o me vengaré de ti; pues yo vengué la muerte de tu hija abrasando vivas a mis concubinas, y quemando junto al sepulcro de aquella los adornos de todas las matronas corintias.⁶

En consecuencia, es conveniente observar cuidadosamente los hechos tomados de la biografía de Periandro para hacer la anécdota de *Dos crímenes* la cual veremos cuadro por cuadro.

Cuadro I

Periandro habla con gran elocuencia de los síntomas que se tienen antes de morir, después le pregunta a Melisa si los tiene. Ella inocentemente dice que no; ella se muestra

⁵ Diógenes LAERCIO, Op. cit. p. 77.

⁶ Diógenes LAERCIO, Op. cit., p. 78

solícita, todo el tiempo, a hacer lo que sea para complacerlo, “incluso morir.” Periandro le recita entonces varias maneras en que puede morir, pero como ella no quiere hacerlo prefieren cambiar de tema y comienzan a hablar de los naranjos, mientras esto sucede comienzan a decirse verdades cada vez más dolorosas que terminan en una pregunta de Melisa: “¿serás capaz de matarme?” Lo siguiente es que él confiesa que ya la envenenó y que sólo es cuestión de minutos para que muera, ella muere en escena.

Cuadro II

Entra el joven a escena contándoles al abuelo y al hermano cómo fue que enterraron a su mamá, la pesadísima estatua de mármol que pusieron después, y el abuelo hace preguntas reveladoras, que si Periandro lloró con mucho esfuerzo, lo que dijeron los médicos. Licofrón defiende a capa y espada a su padre, pero le pregunta si él cree que su papá fuera capaz de cometer un asesinato, el abuelo no responde y Licofrón muy ofendido se despide de él.

Cuadro III a⁷

Periandro tiene una plática con el joven, en la cual se deja más que claro que se siente completamente decepcionado de él, enseguida llama a Licofrón, conversan acerca del viaje que hicieron él y su hermano a Epidauró con su abuelo, Licofrón le cuenta todo con lujo de detalles pero se cuida mucho de no mencionar a su abuelo, sólo dice que no volverá a verlo. Periandro le dice el mucho orgullo que siente por él y le dice que será su sucesor, pero Licofrón pregunta por su hermano y entonces Periandro le dice que él piensa que ‘eso’ no es su hijo, Licofrón ofuscado, al ver caer la imagen que tenía de su padre, se va sin querer volver a ver a su padre jamás.

⁷ Dividí el cuadro III en incisos a, b, c y d, porque, como se verá más adelante, el cuadro III es comparativamente más extenso y está dividido por oscuros, cambios de lugares escénicos y salida y entrada de personajes.

Cuadro III b

Periandro somete al joven a un largo interrogatorio, hasta que el joven acierta a recordar algo de la conversación que Licofrón tuvo con Procles, y entonces se le revela la verdad que a su vez se le reveló a Licofrón.

Cuadro III c

Periandro le manda un mensaje a Licofrón, cediéndole el trono y pidiéndole que regrese. La mensajera viaja por el escenario hasta donde se encuentra Licofrón y le da el mensaje, éste lo rechaza diciendo que no quiere verlo más. La joven mensajera le lleva el mensaje a Periandro y éste, derrotado, la manda de regreso para que le diga que no tiene que verlo, pues él irá a Cócira y se cruzarán en el camino. Periandro y Licofrón salen de escena y la mensajera nos cuenta que “Licofrón irá a Corinto a gobernar y Periandro a Cócira a envejecer.”

Cuadro III d

Entra Licofrón recitando su filosofía de qué es ser rey, cuando llegan los asesinos y lo matan.

Los hechos son, por consiguiente, que Periandro asesina a Melisa, Procles sabe del homicidio, pero al parecer no interviene. Licofrón descubre a su padre y parte a Corinto, Periandro le pide que regrese y le cede el trono, finalmente Licofrón es asesinado en Cócira. Estos puntos son retomados paso por paso de la biografía de Periandro y Jorge Ibarguengoitia le añade a esta anécdota una trama particular y un desarrollo de personajes peculiar.

La trama

La trama es la manera como se unen estos acontecimientos. Esto es, de manera concisa, como sigue:

Periandro envenena a su esposa, después del entierro de ésta manda a sus hijos a Epidauro a visitar a su abuelo. La estancia finalmente termina, y el abuelo acompaña a los nietos a una parte del camino, es entonces cuando tienen una plática en torno a la muerte de Melisa. Licofrón duda amargamente pero se rehúsa a aceptar la culpabilidad de su padre y se despide, ofendido, de su abuelo.

Cuando regresan a Corinto, Periandro le confiesa a Licofrón que no cree que su hermano sea verdaderamente hijo suyo. Esto le hace comprender a Licofrón que su abuelo tenía razón y parte a Córcira asqueado de su padre.

Estando en Córcira recibe dos mensajes de su padre quien le ruega que regrese a Corinto, Licofrón sólo acepta después de saber que no tendrá que ver a su padre, ya que el irá a Córcira y se cruzarán en el camino.

Sin embargo, no puede viajar, pues dos hombres lo asesinan en el nombre del pueblo de Córcira porque no quieren que Periandro se instale allí.

La trama tiene una gran simplicidad y claridad gracias a la brevedad de los episodios y a la sencillez del lenguaje. Sin duda esta trama tiene algo de policiaco pero tiene más de cómico y humano.⁸

Las acotaciones⁹

⁸ Cómico en tanto que la desgracia se hace presente y como recurso típico en Ibarquiengoitia que parece decirnos en estas historias que “no hay nada más gracioso que la desgracia.”

⁹ Según el Diccionario de la Real Academia acotación es: Cada una de las notas que se ponen en un texto teatral, advirtiendo y explicando todo lo relativo a la acción y movimiento de las personas y al servicio de la escena.

Las acotaciones son las instrucciones que el dramaturgo escribe en el texto dramático, con lo cual determina algunos aspectos de la puesta en escena, como la escenografía, las intensiones del texto, la iluminación etc.

Dichas acotaciones han variado dependiendo de la época y el estilo de los autores. Como el caso del teatro del siglo de oro español, en el cual el uso de acotaciones es mínimo. Pero también encontramos el caso contrario como en *Luces de Bohemia* de Valle Inclán donde la cantidad de acotaciones es impresionante o *Acto sin palabras* de Beckett donde el texto está constituido solamente de acotaciones.

En el caso de Jorge Ibarguengoitia encontramos acotaciones justas, nada sobra, y nada falta. De hecho, gracias a la presencia de estas acotaciones obtenemos información relevante para una buena lectura o una puesta en escena. Es por esto que decidí incluir una tabla de acotaciones, donde encontramos acotaciones de ambiente y acotaciones para el personaje. En estos casos la acotación nos indica una acción que también encontramos en el cuadro, ya sea interna o externa. Esto nos da la pauta para examinar el trayecto de los personajes, los tiempos y los espacios.

Cuadro de acotaciones

CUADRO	No.	ACOTACIÓN	ACCIÓN	PERSONAJE	AMBIENTE	COMENTARIO
I	1	Jardín contiguo al palacio de Corinto. Mediodía. Sol resplandeciente, aves canoras, arbustos recortados. Una banca. Música	Externa e interna.	Periandro y Melisa	Jardín	La acción es externa de parte de los dos al entrar a escena, pero es interna en el caso de Melisa al sentirse muy desmejorada.

		inocente. Entran Periandro y Melisa, del brazo. Melisa muy desmejorada.				
I	2	Sintiéndolos	Interna	Melisa		A pesar de sentir “los síntomas inequívocos de la proximidad de la muerte”, dice que no. Creando con esto la yuxtaposición que produce un efecto irónico y distanciador.
I	3	Lo hacen	Externa	Melisa y Periandro		Se sientan en la banca donde se llevará a cabo toda la acción del primer cuadro y donde, finalmente acabará su vida. La banca es su tumba.
I	4	Se oye			Música	Efecto muy del teatro del absurdo. Sirve para que la acción nunca llegue a ser melodramática.
I	5	Muere	Externa	Melisa		El hecho de que ella muera en escena sugiere un efecto grotesco que se acentúa con las últimas líneas que pronuncia: “Haz sido un marido... como un perro.”
I	6	Telón			Cambio	

II	7	Un camino cerca de Epidauro. Entran Procles, Licofrón y un joven, de caminantes.	externa	Procles, Licofrón y el joven	Camino	En este lugar escénico por donde transitan los tres personajes. Licofrón va a tener un tránsito interno, al descubrir el asesinato perpetuado por su padre. Estamos en el terreno de lo simbólico.
II	8	Se detiene	Externa	Procles		Acción que denota, su fatiga y su vejez.
II	9	Se sientan	Externa	Procles, Licofrón y el joven		Otra vez es en la posición de sentados donde se revelan las verdades más incómodas. Como lo vimos en el cuadro anterior con Melisa y Periandro.
II	10	Tocando la cabeza del joven	Externa	Procles		Comprende la incapacidad del nieto y lo desdeña.
II	11	Al joven	Interna	Procles		Procles utiliza al joven para cambiar de conversación.
II	12	Al joven	Interna	Procles		Igual.
II	13	Al joven	Interna	Licofrón		Licofrón indica a su hermano la forma cómo ha de comportarse.
II	14	Obscuridad			Cambio	
III	15	Corinto. Un salón de	Interna	Joven	Palacio	Otra vez el terreno de lo

		palacio. El joven, ante un espejo.				simbólico, el joven se mira al espejo y ve que “no significa nada.”
III	16	Tocándose las narices	Externa	Joven		La simpleza del carácter de este personaje lo lleva a cometer acciones absurdas.
III	17	Entra Periandro	Externa	Periandro		
III	18	Abriendo los brazos operáticamente	Externa	Periandro		Este gesto nos indica el carácter histriónico del personaje, también absurdo.
III	19	Pasmado	Interna	Joven		Gracias a su candidez, el personaje no logra comprender el carácter del padre.
III	20	Sobrio	Interna	Periandro		Como cualquier histriónico cambia de un momento a otro su “máscara.”
III	21	Derrotado	Interna	Periandro		Crisis chejoviana llevada al ridículo. El personaje se siente abrumado por una paternidad que no puede cambiar.
III	22	El joven sale. Entra Licofrón	Externa	Joven y Licofrón		Vemos como opera la diferencia de afectos entre un hijo y otro.
III	23	Operático	Externa	Periandro		Mismo juego que con el Joven, el dramaturgo nos muestra al

						personaje caricaturizado.
III	24	Sobrio	Interna	Periandro		Igual
III	25	Solemne	Interna	Periandro		Igual
III	26	Sale	Externa	Licofrón		Ofendido decide no volver a ver al padre.
III	27	Solo	Espacial	Periandro		Se lo dice a sí mismo. Introyección.
III	28	Obscuridad. Muy breve Periandro y el joven que ha sido interrogado algún tiempo.				Condensación temporal.
III	29	Luego de concentrarse	Interna	Joven		Efecto cómico logrado a través de la caricatura del tonto.
III	30	Sale	Externa	Joven		
III	31	Se enciende la celdilla de la izquierda. Aparece Licofrón, sereno, mirando al horizonte	Interna	Licofrón	Cambio	Condensación del tiempo y cambio de espacio. Reafirma la tesis brechtiana.
III	32	Aparece la Joven mensajera suspendida en el aire	Externa	Mensajera	Cambio	Un elemento escenográfico brechtiano de distanciaci3n.
III	33	La joven mensajera viaja por el escenario hasta la celdilla izquierda.	Externa	Mensajera		Igual

III	34	Pausa. La joven no se va.	interna	Mensajera		La mensajera se siente, presumiblemente, atraída por Licofrón.
III	35	Va hasta la otra celdilla	Externa	Mensajera		Mismo juego.
III	36	Obscuridad momentánea . Periandro y Licofrón desaparecen. La joven, suspendida en medio.	Externa	Periandro, Licofrón y mensajera	Cambio	Narración brechtiana.
III	37	Sale	Externa	Mensajera		
III	38	Entra Licofrón	Externa	Licofrón		En la actitud de nuevo rey.
III	39	Entran dos hombres	Externa	Dos hombres		Del pueblo.
III	40	Lo apuñalan	Externa	Dos hombres		Simbólico, el pueblo se venga de la nobleza opresora.
III	41	Telón			Final	

Gracias a este cuadro podemos puntualizar las aportaciones que Ibarguengoitia hace de los recursos brechtianos, algunas ironías de los momentos chejovianos, y que el lenguaje simbólico, no es muy abundante pero está presente así como los efectos cómicos que son mucho más numerosos, aunque no se consignen en las acotaciones. Lo que se consigna aquí y son muy numerosos, son los cambios, ya sea oscuros o telones, que sugieren ya sea una burla al teatro que se hacía en los 50's, o bien que no había otro tipo de recursos lumínicos para cambiar de espacio o situación escénica.

Los personajes

Así como los personajes de *El loco amor viene* y *El tesoro perdido*, los personajes de *Dos crímenes* están estereotipados. Sin embargo, no podemos quedarnos con esta primera lectura, sino ir a lo más profundo del mundo interno de los personajes.

No obstante, para comenzar esta disección en torno a los personajes veamos quiénes son, cuál es el estereotipo y por qué. Para eso nos serviremos de la siguiente tabla, en la que aparece el personaje, su estereotipo y la frase que lo vincula con dicho estereotipo.

Cuadro de personajes

PERSONAJE	ESTEREOTIPO	FRASE
PERIANDRO	EL REY, EL PEDANTE	Un hombre como yo, lleno de virtudes, de aplomo, de experiencia, ansioso de darse, de reproducir esta admirable naturaleza que Dios en su infinita misericordia me ha dado, me veo con un hijo como un ladrillo y otro...otro...
MELISA	LA MUJER SUMISA	Te veo tan triste, tan harto, que haría cualquier cosa por complacerte, hasta morir.
LICOFRÓN	EL ESCRUPULOSO	¿Y quieres que sea tu sucesor? Sucesor de... de semejante cosa. Me voy.
EL JOVEN	EL IDIOTA	Mamá estaba envuelta en una túnica blanca, en una mantilla blanca, en una sábana blanca; con las piernas muy juntas y rígidas, no sé por qué causa; con los ojos cerrados fuerte mente y en la boca una rosa roja.

PROCLES	EL VIEJO SABIO	<p>Recuerda, Licofrón; y tú, silencio. Recuerda: hay veces que le hombre se cansa de ser detenido, de ir cargando, y se olvida de los cariños, y de los respetos debidos. Recuérdalo.</p>
---------	----------------	---

La mensajera y los dos asesinos no aparecen en esta tabla porque sus mismos nombres le dan carácter y caen dentro de dicho estereotipo.

Entre estos, hay dos estereotipos que sobresalen en importancia, el correspondiente a Periandro por un lado, y a Melisa por el otro. Son importantes entre otras cosas porque en nuestra sociedad son cotidianos. Por ende, Jorge Ibargüengoitia catalogado como el gran conocedor de la sociedad mexicana, tiene una posición ante estos personajes y plasma de muchas maneras su opinión en torno a estos lugares comunes.

En el caso de Periandro, es el pedante, el que todo lo sabe, pero ante todo es el rey. Y de los reyes nos habla en uno de sus artículos en el que dice que en que cada administración, empresa u hogar hay un rey y lo describe en los siguientes términos: “En cualquier organismo mexicano que examinemos, encontraremos una persona que funge como rey y que ejerce poder ilimitado (dentro de sus posibilidades) por derecho divino, un administrador incompetente y uno o muchos esclavos.”¹⁰ Desde cierta perspectiva el Periandro de Ibargüengoitia es una metáfora del mexicano, pero en este sentido todos los personajes lo son. Puede equivocarse pero con mucha dignidad y compostura.

Por otra parte, la opinión del dramaturgo en relación a las mujeres la escribe en un artículo donde dice: “Las mujeres como individuos, son muy necesarias, y pueden

¹⁰ Jorge Ibargüengoitia, “Pobres pero solemnes/Lesa majestad” en *Instrucciones para vivir en México*, p.65.

parecernos admirables, fascinantes, incomprensibles, insoportables, etc. Consideradas como grupo social, en cambio, resultan desafortunadas y ligeramente patéticas.”¹¹

Esta frase tiene una concordancia casi perfecta con la crítica que indirectamente hace de las mujeres a través de Melisa, ella fue necesaria para la procreación de Licofrón (no mencionamos al hijo mayor, pues no tiene valor para Periandro), y a pesar de que su valor no es tan admirable, su resignación le parece ejemplar. Una resignación tan absurda le parecería incomprensible a una mujer liberada. Ahora bien, a una mujer sumisa le parecería fascinante. No obstante a Periandro, Melisa le parece insoportable y por eso la mata. En conjunto Melisa tiene una suerte desafortunada y resulta ligeramente patética.

En virtud de lo antes dicho podemos continuar con el análisis de los personajes. Para tener un acercamiento más preciso a los personajes es conveniente ver el cuadro de las acotaciones en el texto (p.62), en este cuadro vemos cómo funcionan las acotaciones, escena por escena. Esto nos ayuda a observar en contexto cada personaje.

Periandro

Este personaje es el rey de Corinto. Es un rey tiránico debido a la acción que comete en el primer cuadro que es matar a su esposa, la única motivación que dice tener es por treinta años de hastío, de matrimonio, de hartazgo. Con todo, en el cuadro tercero confiesa que también la mató por venganza de por haber recibido de ella un hijo como un ladrillo, que duda que sea de él. Su objetivo principal es dejar a su hijo Licofrón como su sucesor. La acción que va a tomar será la de decir a su hijo Licofrón lo que piensa de su hermano mayor con lo que va a desencadenar una serie de reacciones por parte de Licofrón que finalmente llevarán a la muerte a su hijo bienamado. El trayecto de este personaje es como un detonador, un detonador de las acciones que va a realizar su hijo. Su carácter, como ya

¹¹ Jorge Ibargüengoitia, “Las mujeres” en *Sálvese quien pueda*, p.11.

lo veíamos, es el de una persona pedante, poderosa, con poder ilimitado. La manera de hablar de este personaje es casi poético pero fársico acentuando su pedantería. “Se muere resbalando por una escalera, cayendo en estanque, entre cisnes, se muere bebiendo permanganato o bismuto o ácido fénico, se muere destrozándose el corazón con un dolor o con una piedra, se muere de tristeza de risa, de hastío. Es fácil.”(I, 279)

O bien, puede enarbolarse argumentos pseudocientíficos:

Los síntomas inequívocos de la proximidad de la muerte son los siguientes. Profundo desaliento interno, el enfermo comprende de una vez por todas que la vida no tiene sentido y que no vale la pena de vivirse, depresión visceral que significa que los intestinos han perdido de pronto el soporte, y se produce la sensación de que todo va a precipitarse en un abismo. Personal resignación con la fortuna, el enfermo ha perdido la facultad de querer por cuenta propia se resigna con su destino y muere... (I, 277)

Su relación con los demás personajes como ya lo hemos visto es de matrimonio con Melisa, misma que va a terminar en el primer cuadro.

Procles es su suegro, pero no vemos ninguna relación con él. Licofrón es su hijo menor a quien adora y que va a hacer lo que está en sus manos para reconciliarse con él. El joven es su hijo mayor a quien aborrece.

La joven mensajera es una más de sus sirvientes. Y finalmente no guarda ninguna relación con los asesinos que van a matar a Licofrón en el tercer cuadro.

Melisa

Ella es una reina, pero que no deja de ser una mujer, una esposa sumisa, como ya se ha mencionado y que tiene finalmente amor por sus hijos.

Periandro.- Los naranjos son... son unos árboles.

Melisa.- ¿y mis hijos?

Periandro.- Son unos hombres.

Melisa.- No, digo ¿qué harán mis hijos cuando yo muera?
(I, 279)

Y que piensa en su padre. “Mi padre es más viejo y más pobre, a veces suspira. No sé si por su naranjo o por otras varias desdichas que le han sucedido” (I, 280)

Es decir, es una buena madre, una buena hija y ha tratado de ser una buena esposa, de hecho lo ha sido.

Melisa.- Traté de ser buena.

Periandro.- Nunca dije que fueras mala, dije que estoy harto, cómo un hombre que ha comido miel treinta años, no es la miel, sino los treinta años. (I, 281)

El defecto que ella tiene es la falta de carácter. Finalmente está supeditada a los caprichos de un hombre y no puede hacer nada para salvar su vida, porque es demasiado tarde. Porque ella es completamente dependiente de este hombre y este hombre decide asesinarla y punto. Se acaba la vida de ella.

Al ser hija de un rey, es una mujer que ha estado acostumbrada a vivir como una reina o como una princesa siempre y no tiene un objetivo concreto salvo el de seguir viviendo pero es demasiado tarde cuando ella se entera de su próxima muerte y no puede hacer nada para impedirla, no puede accionar de ninguna forma y por lo tanto no tienen otro trayecto más que de pasar del no saber (la crueldad de su marido, y su propia muerte) a saber.

Habla de una manera sencilla a comparación de Periandro y la relación con los personajes se ven en la lista de personajes. En relación a sus hijos no tenemos elementos para pensar que alguno de los dos fuera su favorito o no. Como sólo aparece en el primer cuadro no tiene relación alguna con la mensajera o los asesinos.

Procles

Es el rey de Epidauro, padre de Melisa y por lo tanto suegro de Periandro, este personaje es viejo y como tal funciona de una manera prudente. No quiere, a pesar de que sabe perfectamente que su yerno es capaz de haber matado a su hija, hacer nada, prefiere no decir nada, mantenerse callado y no responder a las preguntas de Licofrón. Pero tampoco le miente, tampoco le dice: “tu padre es inocente” simplemente se mantiene al margen y eso es suficiente para que Licofrón sospeche y se sienta ofendido por esta sospecha. Al parecer su objetivo y motivación principal es mantener la paz por eso le dice a su nieto, “Recuerda Licofrón, y tú: silencio. Recuerda que hay veces que el hombre se cansa de ser detenido, de ir cargando y se olvida de los cariños y de los respetos debidos. Recuérdalo.”(II, 289)

Es desde cierta perspectiva es un “comprende a tu padre” porque de alguna forma podemos imaginar que al ser después de todo un rey como su yerno, puede estar en una posición en la cual no quiera enardecer los ánimos contra otro soberano de una nación vecina. Por ende, se guarda sus opiniones, se reserva con lo que demuestra muchísima prudencia, que es lo que finalmente le va a faltar a los otros personajes. Esta prudencia lo ayuda a no tomar ningún partido y hablando de manera sencilla y clara mantiene una relación con los nietos, con Licofrón trata de ocultar la verdad o mejor dicho no afrontarla cara a cara, no decirla abiertamente. Y por otro lado, con el joven es paciente, pero hasta cierto grado y comprende de cierta manera a Periandro por que dice: “Si mi mujer me hubiera dado un primogénito así, me hubiera impacientado bastante.” (II, 287)

Efectivamente Procles está consciente de que el joven no está apto para gobernar y que su cabeza “es una calabaza.” (II, 287)

Licofrón

Es un príncipe, y un príncipe escrupuloso, moral. No puede aceptar una serie de posibilidades. La posibilidad que su padre haya matado a su madre, la posibilidad que su

madre haya engañado a su padre o no. Al mismo tiempo que es escrupuloso no es un hombre inocente pues también tiene sus defectos, es decir hay una negación en él de lo humano muy fuerte, de lo que nos hace seres humanos. Es decir, Licofrón tiene deseos sexuales como lo anuncia su hermano al decir: “Abajo de un fresno, había una mujer bellísima, mi hermano se acercó a preguntarle si quería hacer el amor. Ella dijo que sí y yo tuve que esconderme en un zanja para verlos.” (II, 288)

Pero al parecer después del rompimiento con su padre rompe también con todo lo que pueda acercarlo a lo terreno, al pecado o a su padre, es por eso que rechaza cualquier intento (de comunicación o de algo más) de parte de la mensajera. “Vete, interrumpes mi ejercicio.” (III, 299)

Sus acciones son en el cuadro II romper con el abuelo, en el cuadro III romper con el padre y se mantiene recluido en Córkira donde finalmente lo matan cuando decide regresar, entonces bien, son tres pasos los que sigue: se despide del abuelo, se despide del padre y se despide de la vida.

Básicamente no tiene objetivos más que huir de las variadas circunstancias que se le presentan, no va a querer afrontarlas, y su final es comparable al de la madre en el sentido de que es justo cuando los personajes se enteran de su destino, el destino viene y se los lleva súbitamente.

Lo que piensa este personaje está siempre desviado de la realidad. Al principio cree que su madre murió de una indigestión y que su padre es una persona excelente, después piensa que su padre es una persona nauseabunda y que no quiere volver a verlo, lo que está por demás exento de razones, es decir, es una persona que ve todo negro o todo blanco, lo cual siempre conllevará a equivocaciones.

Su relación con los personajes es, con su padre, de profunda admiración y lo mantiene en ese lugar hasta que se autodestierra. Por otra parte, la relación con su hermano es de guía, él sabe que el joven va a ser el sucesor al trono, y de alguna forma aunque le pese, lo guía, le dice que hacer o que decir.

Y la relación con el abuelo era buena hasta que se siente ofendido, ofensa gratuita podríamos decir porque el abuelo jamás le dice que su padre es culpable.

El joven

Él también es príncipe, pero es un joven anónimo Jorge Ibarguengoitia omite su nombre y nos ayuda a comprender con esto que no tiene un espíritu individual, es como un joven sin ego, sin yo. Podría ser como cualquier idiota del mundo, universal por eso.

Y aunque es príncipe, debido a su calidad mental no le interesa el poder y no le interesan muchas cosas, como conocer un país, una ciudad. No sabe expresarse con claridad, cambia una palabra por otra dice, en lugar del pecho dice la boca etc. esto demuestra que tiene un problema en el habla, pero también demuestra inocencia, la idiotez también se entiende en este sentido de sin maldad, sin conciencia no puede haber maldad. No tiene motivación, ni objetivos, por lo tanto no lleva a cabo ninguna acción, simplemente dice lo que le dicen que diga y hace lo que le dicen que haga, y lleva a cabo este trayecto apoyando de esta manera el tránsito de los demás personajes, es decir no se contrapone a ninguno.

Por otra parte no emite muchos pensamientos salvo el que dice: “Mi cara no significa nada, es carne elástica, como si tuviera un resorte debajo, pero no significa nada.”

(III, 291)

Y es cierto que no signifique nada, los rostros no significan nada. Y por otra parte, apoya nuevamente el hecho de que el joven sea sólo un joven pues no significa nada, porque no es nadie. Su relación con los demás personajes es muy ambigua, casi se puede decir que todos lo aborrecen pero en mayor o menor grado su padre sería el superlativo de esta aberración que él inspira, el abuelo el intermedio y Licofrón el que menos lo desprecia, pero nadie lo quiere y sin embargo él no parece odiar a nadie.

La joven mensajera

Es una sirvienta, mujer ágil, y digo ágil porque Ibarguengoitia nos lo sugiere a partir de la acotación no. 32, donde ella está suspendida, y vuela. Fundamentalmente tiene que ser ágil, y como mensajera va de Corinto a Córcira y de Córcira a Corinto para mandar un mensaje con lo que es un enlace, tanto simbólico como escénico entre las dos ciudades, los dos lados del escenario, los dos personajes antagónicos, pero parecidos, padre e hijo.

Ella busca cumplir con su deber, pero el hecho de decir su mensaje como telégrafo y después extenderlo, es un signo de equilibrio, es decir le da a cada personaje exactamente lo que quiere y lo que espera, respetando el mensaje pero cambiando el tono de éste. Entonces tal vez como en el caso de Procles estemos ante un personaje que quiere de alguna manera conservar la paz, y la armonía hasta donde alcancen sus medios.

Los dos asesinos

Estamos hablando de dos hombres que representan a todo un pueblo, Córcira. El pueblo de Córcira que odia, aborrece la imagen del tiránico Periandro, el conquistador, y el ignorante que no conoce Córcira. “El pueblo de Córcira se ha enterado de que por algún capricho de gobernante, se ha decidido que usted vaya a Corinto como rey y que Periandro venga a

Córcira como gobernador, está segunda parte nos parece inaceptable pues el padre de usted siempre nos ha parecido una persona nauseabunda.” (III, 301)

Córcira es una isla, pero Periandro no recuerda el color del mar y dice: “yo sabía que era verde, ¿o azul? No importa.” (III, 299), ergo no sabe nada de la ciudad a donde quiere ir a gobernar. El pueblo no lo quiere ahí. Es viejo, es nauseabundo y saben que la única manera de librarse de su presencia es matando a su hijo Licofrón y lo hacen en nombre de todo el pueblo. Estos dos personajes no tienen otra relación con otro personaje que no sea él y esta relación se lleva a cabo de una manera muy breve.

El tiempo y el espacio

En la presentación de la obra, Jorge Ibarguengoitia, escribe: “Lugar: Corinto, Epidauro, Córcira y sus alrededores. Época indefinida.” (275)

Comenzaremos con el elemento del tiempo, que si bien se dice Época indefinida, Ibarguengoitia nos da muchas pistas para ubicarnos en el tiempo ficticio en que se desarrolla la pieza.

La primera pista la encontramos en una acotación, la primera del texto “Mediodía” (277). La acción se lleva a medio día, justo después de comer. Sabemos esto pues Periandro le pregunta a Melisa si recuerda una salsa de color muy oscuro que tomó en la comida.

En otras palabras, la acción de Periandro de matar a su esposa y dárselo a conocer le tomó el tiempo de una comida, un corto paseo por el jardín y una conversación en una banca. Es en esta conversación cuando tenemos otra referencia temporal, Periandro dice que está harto como un hombre que hubiera comido miel treinta años, no es la miel sino los treinta años, como se refiere al hecho de estar harto de Melisa, podemos suponer que lleva casado con ella treinta años.

Si pensamos en la preparación de esta acción, comprar el veneno, previamente seleccionado, un veneno que según los tratadistas no causa dolor, podemos imaginar que dicha preparación le tomó menos de un día, por lo que la acción completa se siguiere en menos de 24 horas. Pero el público verá sólo los momentos finales de la víctima a medio día, cuando ésta se entera de que ha sido envenenada.

“¿Moriré antes de una semana?” Es otra connotación temporal, sin embargo aquí no tiene la importancia del significado del tiempo sino más precisamente el significado de la esperanza, y del temor, es decir ya no viviré más, tengo una semana para ver a mis hijos y hacer lo que más me gusta, o no tengo ni siquiera esa semana y mi vida ha terminado, es esa angustia la que la hace decir: “Dime cuando.”

“¿Entonces es cosa de horas?” denota desesperanza, para este momento está completamente derrotada. “De minutos” responde él y con esto acaba no sólo con la esperanza moribunda sino también con la dignidad de la víctima que era capaz de afrontar algunas horas antes de morir pero que minutos no le dan la posibilidad de nada. Ni de vengarse, es por eso que ella pregunta enseguida “¿no te doy lástima?”(I, 282)

Del primer al segundo cuadro ha pasado a algún tiempo, han enterrado a Melisa y Licofrón y el joven han hecho un viaje en el verano a Epidauro, viaje que ha durado tal vez varias semanas y finalmente regresan caminando. Sabemos que el entierro fue en mayo, “Melisa murió en mayo, dicen.” Dice Procles. Y sabemos que el viaje ha durado tanto tiempo por todas las cosas que pudo hacer Licofrón, sabemos que es el verano también en el mismo bloque de información:

Licofrón: Mi viaje fue excelente y muy provechoso. Los días fueron calientes, un poco húmedos, como corresponde a esta época del año; nublados aislados, lluvia muy escasa. Las noches excelentes. Mi abuelo nos atendió con la deferencia debida a nuestra posición

y con el cariño correspondiente a nuestro parentesco. Durante mi estancia en Epiduaro conocí a un maestro sapientísimo que me enseñó dos o tres teoremas de geometría verdaderamente formidables; estuve en una mina en donde me mostraron un nuevo sistema de encadenar esclavos que me pareció muy útil , a la vez que interesante; aprendí a lanzar una jabalina a una distancia prácticamente infinita. En resumen, el viaje puede calificarse de excelente. (III, 294)

En este párrafo podemos inferir que si bien el autor coloca esta pieza en una época indefinida es una época en la que se encadenan los esclavos para trabajar en las minas. Es un dato relevante si tomamos en cuenta un poco de la historia griega.

Destacan sobre todo en la minería de Grecia las importantes minas de plata de Laurion de las que se disponen múltiples evidencias arqueológicas y literarias sobre distintos aspectos de sus métodos de laboreo y rendimiento, recogidas principalmente por Edouard Ardaillon durante la investigación realizada de forma simultánea a los trabajos de preparación para la reapertura de las minas a finales del siglo XIX. El mineral principal de este yacimiento era conocido por los griegos como “cadmia”, un sulfuro de plomo (galena) que habitualmente viene también acompañado de sulfuro de zinc (blenda), conteniendo también por lo general pequeñas cantidades de plata que varían entre 1200 y 3500 gramos de plata por tonelada de mineral. Estas minas eran trabajadas por esclavos, quienes, en más de una ocasión, se rebelaron contra el cruel trabajo al que eran forzados, y al que eran de nuevo obligados mediante fuertes represiones. En el tiempo de Sócrates y Xenophon las minas estaban prácticamente agotadas.¹²

Por lo anterior podemos suponer que la obra está ubicada en una época anterior a Sócrates, es decir 399 a.C., con lo cual tenemos una referencia importante de dónde se puede situar temporalmente.

¹²Roberto Matías RODRIGUEZ, *La minería en las civilizaciones mediterráneas: Egipto y Grecia*, p. 43, consultado de la red mundial el 8 de febrero 2009 en http://www.citop.es/PubPDF/Cimbra363_08.pdf

La siguiente connotación temporal viene a través de la acotación número 28 en la que dice que el joven ha sido interrogado algún tiempo, es decir que entre la escena anterior y la presente por lo menos pasaron algunas horas.

Por su parte en el cambio de escena siguiente y gracias al juego escénico Corinto-Córcira sabemos que escénicamente el tiempo es muy breve en comparación de lo que sugiere el texto. Es decir, que antes de 390 a.c. cualquier viaje tardaría meses como menciona la mensajera “Padre e hijo hacen preparativos para un largo viaje por mar”, pero en el escenario la mensajera va de un lugar del escenario al otro jugando con la intemporalidad que sugiere el hecho teatral. Este viaje se realiza en tres ocasiones. Uno, Licofrón va a Córcira, dos, la mensajera lleva el mensaje a Licofrón, tres, la mensajera regresa con la respuesta, cuatro, la mensajera va de nuevo a Córcira con otro mensaje. En otras palabras, desde el momento que sale Licofrón de Corinto hasta el momento que es asesinado, puede sugerir el transcurso de un año. Sin embargo, todo este trayecto es en escena muy ágil y muy breve. Finalmente, en la escena final no hay ninguna acotación o sugerencia en el texto en la que se mencione el tiempo de ninguna manera. Esta síntesis para contar una serie de acontecimientos, que si fueran reales serían muy largos, nos da una característica sobresaliente, que es la agilidad y la brevedad, y una confrontación que no nos permite olvidarnos de que lo que vemos es ficción.

En cuanto al espacio podemos ver el siguiente esquema, en el cual apreciamos como en los dos primeros cuadros la acción sucede en Corinto y en Córcira respectivamente pero en el tercer cuadro no encontramos con más de un lugar escénico.

Cuadro de lugares

CUADRO I	JARDÍN (CORINTO)
CUADRO II	CAMINO (EPIDAURO)
CUADRO III	SALÓN (CORINTO) CÓRCIRA-CORINTO CÓRCIRA

Pero más allá de las ciudades a las que el texto se refiere tenemos los ambientes de dichos lugares, la mayoría anotados en las acotaciones, tal como vemos en la primera escena la cual se lleva a cabo en un jardín según la primera acotación.

La segunda escena se lleva a cabo en un camino cerca de Epidauro según la acotación, pero Licofrón dice que apenas acaban de salir de la ciudad. El tercer cuadro es en un salón del palacio de Corinto pero cuando Licofrón parte a Córcira, el escenario se divide en dos espacios ficticios (Corinto y Córcira). Pero ignoramos en qué parte de Córcira está, tal vez en la playa o en un muelle o en un fuerte, en todo caso está cerca del mar, pues la mensajera lo encontró “contemplando el mar” (III, 299). Y podemos suponer que es el mismo sitio donde finalmente encuentra la muerte.

El género, el tono

Como se subrayó en el capítulo anterior, *Tres piezas en un acto* corresponden al género pieza fársica. En el capítulo anterior, encontramos la similitudes entre ellas y expuse las razones de este dictamen. Sin embargo, si sacamos a *Dos crímenes* de su contexto original y lo analizamos por sí solo, el género puede verse desde otra perspectiva y los resultados pueden no ser los mismos.

Ahora bien, recordemos que la farsa es un género que se apoya en los demás géneros, decodificando la estructura de la comedia, la tragedia, la pieza, etc. Y encontramos que las tres obras tenían elementos correspondientes al género de pieza, pero un abismo se abre entre la pieza y *Dos crímenes*, como veremos a continuación.

A pesar que el final de *Dos crímenes* nos da la pauta para pensar en una tragedia, por el tono por una parte y por el ajuste de cuentas por otro. Es por mucho, más próxima a la comedia.

Sin embargo, el texto nos remite a la pieza por la densidad del subtexto, como dice Claudia Cecilia Alatorre: “Lo primero que se observa en una obra de este género es la densidad del subtexto; todo sirve para ampliar el concepto de algo o alguien; las pausas, la mirada, la intención emotiva el ruido que llega de afuera.”¹³(Como cuando se oye el tambor en la primera escena).

Con todo el texto “es muy perspicaz, esta cualidad producirá el humor y la ligereza de su ritmo que se obtiene a través de una gran economía de elementos y sobre todo en la concepción del carácter cómico”¹⁴

También dice que los personajes de la comedia son prototípicos y fácilmente reconocibles. Es por esto que tiene más cercanía con la comedia, por lo que nos encontramos ante una comedia fársica. Farsa en tanto realidad concentrada y sintética, y una caracterización tan exagerada.

Entonces bien, reconozco ésta obra como una farsa cómica con tono grotesco, que es el tono por excelencia de este género, la primera razón es que el argumento es fársico. Nos encontramos un personaje femenino que redescubre a su pareja de treinta años y que

¹³ Claudia Cecilia ALATORRE, Op. cit., p. 55

¹⁴ *Idem.*, p.74

muere horrorizada por el efecto de un veneno. Un personaje masculino que mata impunemente a su compañera y caprichosamente se desembaraza del hastío de su presencia. “El tono grotesco supone una componente que va a dar risa porque se da la oportunidad al espectador de ver realizados todos aquellos pensamientos que nuestra cultura tiene más reprimidos; la risa es la aceptación de una complicidad.”¹⁵

La obra es humorística por que se burla abiertamente de los personajes, con los cuales hay identificación a nivel inconsciente. Nos burlamos de lo sagrado, de lo respetado y también de la decadencia.

RECAPITULACIÓN

Hemos hablado en éste capítulo de *Dos crímenes* y hemos tomado en cuenta ciertos elementos que nos han permitido llevar a fondo este análisis; como los personajes, el género, el tono, los elementos simbólicos etc. Hemos elaborado también algunos cuadros, como el de las acotaciones, los espacios etc. que nos han permitido darnos cuenta de las influencias de Brecht y de Chejov. De este último apreciamos la utilización de un final introspectivo donde se invita al espectador para que termine en su mente, al salir del teatro, el final de la obra. JI ofrece la oportunidad de concluir la obra y es una de las aportaciones de *Dos crímenes* vista como un elemento individual.

En esta obra los elementos brechtianos son más abundantes a comparación de otras obras de JI, que se acercan más al naturalismo. Afortunada o desafortunadamente sólo encontramos esta particularidad en *Tres piezas en un acto* y más tarde en *El atentado*.

¹⁵ *Idem.*, p 116.

Por un lado, si tomamos en cuenta que las tres piezas son un haiku podemos entender que la mejor apreciación que se puede hacer de ellas sea en conjunto. Sin embargo si las observamos individualmente, *Dos crímenes* es más rica interpretativamente que *El tesoro perdido* o incluso que *El loco amor viene*, ya sea por que los personajes están más definidos o el conflicto es más contundente o el lenguaje más certero o sea sólo una apreciación personal. De cualquier modo montadas individualmente las obras adquieren otra potencialización y requieren de otra interpretación. El tema que enlaza las tres obras y las convierte en una trilogía no cambia por supuesto, sin embargo el tema individual de *Dos crímenes* trasciende a la traición amorosa y toma dimensiones sociales al llevarse a cabo una traición política.

Dos crímenes puede ser vista y montada individualmente, pero con alguna aportación por parte de la dirección escénica que permita rematar la obra y con esto redondear el final del cual la obra carece.

CONCLUSIONES

*Hay que hablar (...)
Procuraré hacerlo – sin miedo
pero con la certeza de que
mis juicios son provisionales.*

Octavio Paz

Ya lo ha dicho Luis de Tavira, la obra dramática de Jorge Ibargüengoitia “era una de las aportaciones más valiosas a la escena mexicana de su siglo.”¹

Durante su vida dramática JI buscó un estilo propio, un lenguaje y un discurso que pretendían ser ambiguos, esta ambigüedad lo orilló a no obtener el reconocimiento que tanto esperó. Dicho reconocimiento se le fue negado en parte por lo irónico de su discurso, o bien su lenguaje mordaz.

Sin embargo, en un inicio, cuando el joven JI escribió *Susana y los jóvenes* o *Cacahuates japoneses*, se respiraba en él una fresca candidez que al poco tiempo perdió. Esta candidez lo llevó a seguir fielmente los consejos de Rodolfo Usigli. Pero esto, no conllevó más que a la pérdida de un afecto mutuo, pues Rodolfo Usigli e “Ibar” (como el maestro se dirigía a él) eran muy diferentes en cuanto estilo y si bien Ibargüengoitia podía entender y admirar la obra de su gurú, no era así a la inversa, pues Usigli no tenía en mente una revolución teatral, sino un cómo hacer correctamente teatro o bien una búsqueda de lo mexicano. Y en esta búsqueda, Ibargüengoitia se fue alejando cada vez más, a los ojos de Usigli, del buen camino.

Sobre todo por el lenguaje que Usigli tacha de “escueto y descuidado” y ahora, después de cuarenta años, es una virtud la sencillez en su lenguaje, concreto, directo, sin falsas afectaciones, queda muy bien con el ritmo de vida que ahora (siglo XXI)

¹ Luis de TAVIRA, “ Un atentado a la solemnidad de la historia” en *Teatro contemporaneo mexicano. Antología*, p.626.

tenemos, con nuestra moral renovada, nuestros conflictos, y nuestras nuevas maneras de hacer teatro.

Tal vez la dificultad más grande a la que se enfrentó JI fue el hecho de que por entonces no hubiera actores y directores que pudieran entender el estilo de sus textos.

Por otra parte, la acción se esconde en su lenguaje y a Usigli le parecía que la obra se quedaba vacía o que no pasaba nada.

Usigli era un maestro del lenguaje, un verdadero poeta y no podemos culparlo por encontrar descuidado y sin acción “interesante” la obra del guanajuatense.

Había que tener una visión futurista para haber podido entender la esencia de Ibarguengoitia. En otras palabras, si en su generación no fue valorado, por sus efectos, su métodos o su estética, actualmente es reconocido por su agilidad, su humor y su franqueza; todas éstas, características ampliamente alabadas por el teatro del nuevo siglo.

Aun después de los 90's, en los montajes que se realizaron del autor no se llegó más que a una aproximación de todo lo que se puede lograr con *Ante varias esfinges* o *El atentado*. Con todo, estos montajes sirvieron para volver la mirada hacia un autor casi olvidado y que, afortunadamente, ahora, con cada año, cada década adquiere mayor importancia, sus textos se vuelven más significativos y tal vez hay gente de teatro que encuentra más formas de plasmar las sugerencias de las piezas, o bien, que puede encontrar más belleza y explotar cabalmente la obra de JI.

Sin lugar a dudas, Ibarguengoitia se une a la generación de autores que forjaron nuestro teatro, aunque en su momento no fue aceptado por dicha generación, en retrospectiva podemos ver que como los demás autores de los 50's, su obra corresponde a una búsqueda de lo mexicano, (a la búsqueda, que se dio en todas las artes, de encontrar y reconocer una identidad nacional cuando el México post revolucionario se

estaba construyendo) y que sin sus aportaciones el teatro mexicano no habría alcanzado la mayoría de edad como dice, acertadamente, Fernando de Ita. Este último comenta refiriéndose a los autores de aquella generación (Rafael Solana, Luis G. Basurto, Elena Garro, Sergio Magaña, Emilio Carballido, Jorge Ibargüengoitia, Luisa Josefina Hernández, Héctor Azar, Hugo Argüelles, Vicente Leñero, Juan Tovar, Jesús González Dávila, Oscar Villegas, Oscar Liera, Carlos Olmos y Víctor Hugo Rascón Banda) que:

A pesar de la franca hostilidad en la que muchas veces tuvieron que sacar adelante su tarea, su talento y dedicación, hicieron realidad estos cuarenta años de tradición dramática. Ahora podemos decir, con toda certeza, que hay un teatro propiamente mexicano, no únicamente por que se escriba en México, sino en virtud de que, gracias a él, hoy sabemos algo más de nosotros mismos como individuos, como sociedad y como pueblo.²

Aunque ya hemos visto que *JI*, es un caso muy especial, no deja de sorprender que, con todo, él mantiene dicha búsqueda y la lleva hasta las últimas consecuencias, nunca se aleja de la búsqueda de lo mexicano aunque se aleja de lo teatral, en el sentido de que decide dejar de escribir teatro como ya sabemos. Sin embargo su obra (ya sea de un género o de otro) plasma mucho de la mentalidad y el espíritu de la sociedad mexicana, aunque no tome como punto de partida estos contextos. Como en el caso de *Tres piezas en un acto*, aquí se aleja del contexto del México de los años 50's, pero desenmascara las costumbres, los tipos y las anécdotas. Se agarra de una historia clásica y la utiliza para mostrar los caracteres mexicanos, ahí una de sus aportaciones y aciertos.

Otro de sus aciertos es su relación con la epigramática y otros géneros poéticos, lo que vuelve la obra del guanajuatense certera y contundente, bella y llena de metáforas como un poema.

² Fernando de ITA, "Un rostro para el teatro mexicano" en *Teatro mexicano contemporáneo. Antología*, p. 76.

Como dramaturgo es el primero en escribir con estas desinhibiciones, ¿crea una forma abierta para que el director o espectador cree un significado o su forma encierra un significado?

Como dice Octavio Paz, las formas son arquetipos y no realidades. “Todas las creaciones son, al mismo tiempo, cerradas y abiertas: emiten nuevos significados y reciben nuevos significados de cada lector.”³ Es decir, lo que nos dice JI en su obra ha adquirido un nuevo valor con el paso del tiempo y ese valor (significación) cambiará según el tiempo, la moda y el lector.

En síntesis y antes de remitir al lector a la obra de JI, he aquí mis conclusiones:

La generación de los 50's, Rodolfo Usigli y sus alumnos, hacen nacer el teatro mexicano como tal. De sus búsquedas y de sus encuentros nace lo que hoy en día conocemos y reconocemos como mexicano.

A pesar de las diferencias que JI tiene con su generación, éste se une al grupo de creadores que aportó dramaturgia a la escena mexicana del siglo XX.

El trabajo de JI es amoral en el sentido de que sus personajes y el tránsito de los mismos nunca ponen al espectador en el parámetro de lo bueno y lo malo, sino que va hacia otros campos y simplemente no se ocupa del de la moral.

Toda su obra es un poco biográfica (tal vez la obra de cualquier artista tenga esta cualidad), y por lo tanto hay algunos personajes que tienen cierto aire familiar, una especie de retrato de JI. Es decir que conociendo la obra, uno conoce al artista, máxime en el caso de *La ley de Herodes* para descubrir la vida y personalidad de JI.

³ Octavio PAZ, “Repaso” en *Poesía en movimiento*, p.10

Dos crímenes es la pieza teatral que de una forma breve pero concisa reúne todas las características del estilo dramático de Ibarra, es un ejemplo claro y sobretodo delicioso de las influencias y aportaciones del dramaturgo mexicano.

Esta obra, puede y debe llevarse a escena como parte de la trilogía de la que forma parte y sin embargo es tan sólida que puede llevarse a escena individualmente.

En este trabajo no se han evitado las comparaciones pero finalmente no es un análisis comparativo sino un desarrollo y análisis del texto mismo.

Hoy, a casi dos siglos de nuestra Independencia y cien años de la Revolución, la obra se presenta ante nuestros ojos con claridad y vértigo, con un toque de fantasía, con su innegable humor, y el elemento explosivo: lo inesperado (elemento poético por naturaleza) y nos maravillamos ante la sencillez y la elocuencia de *Tres piezas en un acto* e invitamos al lector a no detenerse más y leer la obra del guanajuatense.

Anexo 1

ENTREVISTA A JOSÉ CABALLERO EN TORNO A JORGE IBARGÜENGOITIA Y A SU MONTAJE DE *EL TESORO PERDIDO*, EFECTUADA EL DÍA 23 DE SEPTIEMBRE DE 2008 A LAS 16 HRS. EN LA CASA DEL TEATRO, COYOACÁN.

Usted ha montado varias obras de Jorge Ibargüengoitia ¿Por qué se sintió atraído por este autor y particularmente por El tesoro perdido?

Mira desde hace muchos años, desde que era yo un estudiante leía a Jorge Ibargüengoitia, creo que he leído toda su obra, novelas, me gustaba muchísimo leer sus crónicas en el *Excélsior*, en diversas publicaciones como *Plural*, *Vuelta*, sus obras de teatro, alguna vez tuve tres encuentros con él, uno cuando estrenó Gurrola *El atentado*, dos telefónicamente, el segundo encuentro era justamente para pedirle permiso para hacer una adaptación de *Los pasos de López*, me sugirió poner la conspiración vendida, yo le dije que no era precisamente eso lo que me interesaba. Sin embargo, ahora estoy preparando para dentro de un par de años el montaje de *La conspiración vendida*. Y de todas maneras tengo la inquietud de hacer algo con *Los pasos de López*.

Me gusta mucho, me parece un hombre que tiene un conocimiento profundo de la vida mexicana, de la sociedad mexicana, de la psicología por decirlo así, de las problemáticas nacionales tanto en el nivel íntimo, lo que tiene que ver con lo familiar, con el desarrollo de ciertas conductas típicas, costumbres, tanto de la pública, su mirada crítica, su sentido del humor, su acidez. Todo eso son cosas que me atraen mucho.

He disfrutado mucho un par de montajes sobre obras de Ibargüengoitia, una versión que hizo Tavira con Leñero de lo que era su casa y la versión de Margules de *Ante varias*

esfinges, creo que en esas dos obras por primera vez encontré una interpretación de la obra de Ibarguengoitia que iba más allá de un costumbrismo inicial o que era como la manera de poner las obras de los autores de su generación. Me parece que tanto Luis de Tavira como Ludwing Margules le dieron una vuelta, no diría opuesto, pero sí en sentidos diversos a la dramaturgia de Jorge Ibarguengoitia.

Me parece que es un dramaturgo que rebasa, ciertamente, la manera de escribir de los de su generación, en el sentido de que el realismo, en el caso de las piezas realistas claro, el realismo de Jorge Ibarguengoitia es de mayor profundidad, creo que la construcción de sus personajes es más compleja, creo que en el caso de otros dramaturgos hay una tendencia mayor a simplificar los caracteres de sus personajes, sí, creo que esto sucede tanto en obras de Emilio Carballido, como de Luisa Josefina, de Hugo Argüelles, Sergio Magaña. En el caso de Ibarguengoitia, creo que hay una cosa más profunda que no es visible en primera instancia, tengo la impresión que en su época no se veía y creo que cuando finalmente después de su muerte paso el tiempo y retomamos su obra (digo retomamos porque, aunque es hasta recientemente que he empezado a dirigirlas en público, si las he trabajado en clase), y cuando retomamos su obra creo que todos nos dimos cuenta que estábamos ante un dramaturgo mucho más complejo que no se supo ver en su momento. Que es justo lo que lo llevo a decir algún día que le decían que era muy bueno para el diálogo pero que se confesaba incapaz para entablarlo con la gente de teatro, yo creo que eso fue con la gente de teatro de su época.

Me parece además, que es paradójico, sintiéndose él tan relegado de su maestro, Rodolfo Usigli, que siempre admiró, me parece que es el más claro seguidor de Usigli, tanto en obras como de tipo realista como *La lucha con el ángel*, como *Ante varias esfinges*, *Clotilde en su casa*, etc. Como en las piezas históricas. Es decir, hay nexos con *El secreto*,

Noche de estío, estas obras con *El atentado* evidentemente, con *La conspiración vendida* y bueno no puedo menos que lamentar que haya decidido dejar el lado del teatro ante esta incomprensión y bueno cómo no lamentar su muerte. Visionario, para quien haya leído uno de sus artículos, en estas antologías decía que por el rumbo que caminaba este país, íbamos a terminar teniendo como presidente al gerente de la coca cola, y bueno de ese tamaño era su inteligencia, su conocimiento.

Entonces, ponerlo en escena es un enorme placer, también un enorme placer trabajarlo en clase, basarse en los textos para enseñar a los alumnos a construir un personaje, a construir una línea de pensamiento, reflexionar sobre la mexicanidad, lo que nos hace ser como somos tanto en lo público como en lo privado, la verdad es un placer.

Es uno de mis dramaturgos favoritos, me gustan todas sus obras no es el caso de otros dramaturgos favoritos como Juan Tovar o Vicente Leñero que también son de mis dramaturgos favoritos, pero percibo, pues no sé, de distinta manera alguna de sus obras y en el caso de Ibarguengoitia cada que lo leo, que bárbaro, que brillante es este hombre y en el caso concreto de *El tesoro perdido* es una obra que escogí por que venía muy bien para el grupo de actores con el que he venido trabajando en un taller, pues resulta que esta idea que tiene de escribir un cuento chino para dar una moraleja y hacer una fusión cuidadosa a la vez que tan sencilla de la tradición oriental, de la visión mexicana de la tradición oriental y de ciertos elementos que son clarísimamente contemporáneos a Ibarguengoitia, del lenguaje por ejemplo, resulta que todo sucede en un burdel de Pekín y de lo que se habla es de una cosa milenaria pero de pronto los valores, la economía, los pesos y centavos, las cédulas hipotecarias, e introduce los dólares, hay una fusión de elementos que además, desde mi punto de vista (y por eso, lo hice así en la puesta en escena), la visión que tiene del conflicto que hay entre Li kia y Tou Wei es a fin de cuentas una postura budista,

profundamente budista. El gran problema de Li kia es el apego, el apego a lo material, el apego a los placeres, es un pensamiento totalmente budista. Y el amigo que ayuda a Tou Wei a salir y la propia conducta de Tou Wei, son muestras de lo contrario, del desapego. Y no extraña que haya tenido algún estudio, alguna lectura de las enseñanzas de Confucio, no es nada tan oculto pues. Pero me llama la atención.

Hablando del cuento chino, se ha probado que muchos de los argumentos de la obra de JI están tomados de la historia o de cuentos etc.

Pero Ibargüengoitia tiene esta característica, de pronto ves que tiene dos obras que se llaman *Dos crímenes*, una obra de teatro y una novela y la novela más bien se parece a la obra que se llama *Pájaro en mano*. O el conflicto de *Clotilde en su casa* y de *Estas ruinas que ves* y de un cuento pequeño que se llama *La mujer que no*, demuestra que le daba vueltas a un mismo tema, a cosas autobiográficas incluso en *Susana y los jóvenes*, en la *Lucha con el ángel*, en *Clotilde en su casa*, de cualquier forma es creador de un universo tan suyo que además tiene imitadores, que no más no.

¿Quién sería un imitador?

Guillermo Sheridan busca el tono de Jorge, pero el tono de Ibargüengoitia, era mucho menos pedante, mucho menos culterano. Era muy natural, no se siente afectación ni este odio restricto a todo lo que suene la izquierda.

En el caso de Ibargüengoitia, era conciso, y era demoledor, iba al centro de los problemas, no era un juego de estilo, no era un buscar, de alguna manera tener esa óptica para las cosas, no, así las veía y así las decía. Por ejemplo en su teatro para no ser representado, no es más que una parodia de todo el teatro histórico mexicano escrito hasta sus días y hasta

después de su muerte, pero sí se hicieron obras que tienen ese tono y es increíble, cuando dice que entra todo el ejército tlaxcalteca y todo el ejército azteca y la manera que tienen de hablar es verdaderamente...

¿Sabes que es lo que pasa? que todo ese ingenio, toda esa acidez, toda esa amargura, es auténtica, es sincera, es su manera de ver las cosas.

Por eso cuando hice *La lucha con el ángel*, quise que se escucharan las acotaciones porque haya cosas verdaderamente..., a veces he encontrado acotaciones de ese tipo, como en *Pájaro en mano*. Está el anciano haciendo su testamento con el notario y cuando describe la casa dice hay un cuadro donde se representa una mujer violada evidentemente por un inexperto, y luego dice no es necesario que este cuadro se vea desde el punto de vista del espectador, y uno dice, entonces para qué lo escribió, para qué lo escribe, lo escribe para los actores, lo escribe para que los actores digan “ah este es el personaje,” como cuando en *La lucha con el ángel*, dice de Lucinda que es una mujer de un gesto extrañamente virginal que sus hijos, que nunca aparecen, son una prole que se ha dedicado a reproducirse sin detenerse a decir esta boca es mía. Es decir, por qué nos cuenta eso. Para decirle a la actriz el personaje, va por acá, este es el rumbo del personaje. Conoce muy bien en ese sentido lo que el actor necesita, pero lo que el actor de hoy necesita, yo no sé los actores de entonces.

Y del estilo de JI, algunas personas han mencionado que era un Chejov a la mexicana o que se parece a Brecht, ¿usted cree que JI vagaba realmente por esos tenores?

Yo creo que tiene nexos, sin duda Chéjov también es un dramaturgo muy inteligente, Chéjov también tiene una mirada muy perspicaz sobre la realidad rusa, sobre las costumbres rusas, sobre el alma rusa, esto es en lo que creo que hay un paralelismo y ciertamente hay momentos en Ibarguengoitia, que también creo que no se vieron en su

momento, por ejemplo, desde *Susana y los jóvenes*, que parece un retrato costumbrista de una familia reaccionaria donde irrumpe un joven estudiante de ingeniería como con poses de artista y de vanguardia, presumiblemente se trata del mismo Jorge Ibarguengoita. El primero y el segundo acto son hilarantes, comienza el tercer acto, y hay una escena entre Susana y Tacubaya que algún compañero mío, de mi generación dijo: ahí la obra se cae.

¿Se cae? -Es que ya no es chistoso. De pronto Ibarguengoita plantea un cambio de tono, pero claro si pensamos que es una comedia, si tenemos el prejuicio de pensar que es una comedia podemos ponernos a cortar. Y resulta que esa escena tiene un tono de pieza, es decir hay una mayor densidad, una mayor carga en sus parlamentos y en el conflicto que se está planteando y si los actores son capaces de encarar eso, la obra no se cae, cambia de tono, pero no se cae. Si el director no entiende eso, puede tener la tentación de cortar para que se vaya rápido, al final y a los chistoretas, bueno no los chistoretas. Y eso mismo lo repite en muchas obras. En *La lucha con el ángel* el tono de comedia y pieza esta alternativamente presentándose ante nosotros. Incluso, en una escena sumamente densa no puede evitar sacar un comentario que es de una risa instantánea, pero que no es una risa tan simple, es una risa más profunda, claro que esto tiene cierto parentesco con el Chéjov de *El jardín de los cerezos*, por supuesto.

Y eso lo demostró Margules en *Ante varias esfinges* y también Tavira, por que muy a la manera de Tavira por ejemplo al final de *Clotilde en su casa* el último parlamento del personaje que es el marido de Clotilde es dolorosísimo y puede ser hilarante, nos estamos riendo, pero riendo de dolor, de lo patético de este hombre cornudo que se da cuenta que va seguir siendo cornudo toda su vida.

Y una similitud con Brecht si bueno, con la enorme ventaja de que Ibarguengoitia no nos quiere adoctrinar. Y claro que hay relación, efectos de distanciamiento si se quiere, el uso de proyecciones.

En la tesis de JI, en el prólogo, él menciona que Ante varias esfinges no es costumbrista, que pretende ser ambigua, ¿cree que esta ambigüedad ponga en aprietos al director de escena?

Absolutamente sí, de hecho yo tengo la teoría que esa aclaración es producto de lo que ya se había hecho con sus obras. Porque yo creo que *Susana y los jóvenes* es ambigua y *La lucha con el ángel* es ambigua, es ambigua *Llegó Margo*. Todas sus obras tienen esa ambigüedad.

Por supuesto que esta característica pondrá en problemas al director de escena, es como en *El atentado*, donde Ibarguengoitia pone una nota para el director despistado: esta es una pieza documental mientras más fantasía se le ponga, peor dará.

Hablando de las dificultades de montar a JI, ¿cuáles fueron las dificultades de montar el tesoro perdido?

Nada que haya venido en el texto, porque me parece que *El tesoro perdido* es un texto diáfano, prístino, de una claridad meridiana. En realidad mi preocupación tiene que ver con encontrar un estilo, un tono de puesta en escena que me pueda permitir atraer a los espectadores de hoy en día a una obra tan sencilla en un espacio abierto.

Para usted ¿cuál sería el género y el tono de esta obra?

Me parece que tiene algo de farsa, estas alteraciones del lenguaje, ubicarla en una China que ni es China. Todos elementos simbólicos... como las perlas no son reales, son

simbólicas, simbolizan el amor de sus amigas, lo que Tou Wei atesora, y cuando las pierde Li kia ve las perlas que simbolizan el amor de una mujer, su fidelidad y lo ve perdido.

¿No le parece que los finales de El tesoro perdido, Dos crímenes y El loco amor viene, están truncos?

En los finales me pregunto qué más se puede hacer.

¿Por qué cree que JI decidió hacerlas una trilogía?

Porque se parecen en ese sentido, como los haikus, creo que hay magia. El hueco de los finales se llenaría si se montaran las tres.

JI hace una anunciación constante de que no es un humorista, pero en el momento en el que escribió estas obras, ¿cree que buscaba hacer reír?

No pierde la oportunidad de remarcar lo irónico de ciertas situaciones, entonces hace reír, pero esa risa no es inmediata, es producto de la inteligencia y producto de la amargura. Jorge Ibargüengoitia, nos muestra el mundo que conoce perfectamente, el mundo de injusticias y de las hipocresías, y el germen que está en *La conspiración vendida*.

PROGRAMACIÓN DE LA TEMPORADA

*Amor de Don Perlimplín
con Belisa en su jardín.*

Autor: Federico García Lorca
Dirección: Luis David Serrano López

Día: Lunes
Horario: 19:30 hrs.
Aula – Teatro Rodolfo Usigli

Circo para bobos

Autor: Edgar Chías
Dirección: Rosa María Trujillo

Día: Jueves
Horario: 19:00 hrs.
Aula – Teatro Enrique Ruelas

DIRECTORIO

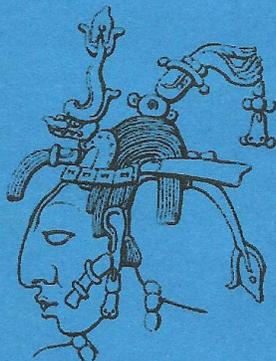
Ambrosio Velasco Gómez
Director de la Facultad

Tatiana Sule Fernández
Secretaría General

Claudia Lucotti
Jefa de la División de Estudios Profesionales

Martha Cantú
Secretaría de Extensión Académica

Ricardo García Arteaga
Coordinador del Colegio de Literatura Dramática y Teatro



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Literatura Dramática y Teatro

Dos crímenes



Noches en mi barrio de Ramón Palacios
Derechos: Humilibus Luna

de Jorge Ibargüengoitia

Dirección: Penélope A. Marcín

Día: Viernes
Horario: 19:00 hrs.
Aula – Teatro Fernando Wagner

Del 27 de marzo al 26 de mayo de 2006

31 de marzo
7, 21 y 28 abril
5, 12, 19 y 26 mayo

...¿qué pasa cuando desconoces a la persona más cercana a ti, cuando no puedes reconocer a tu madre, padre, hermano, a tu esposo o amante?

¿Estamos en constante reconocimiento frente a los demás?

¿Deberíamos aprender a preguntar 'quién eres tu', cada mañana antes de conversar con alguien de la familia?

¿Será acaso que estamos en constante peligro por no conocernos unos a otros?

¿Cómo sobrevivir a la pérdida de aquello que creímos conocer?

Dos Crímenes es una respuesta certera a una pregunta cada más y más ambulante....¿no es verdad que cada quien a su manera, mata a los seres queridos , por razones cada vez más insospechadas?

Desde hace 70 años la Universidad Nacional Autónoma de México en la Facultad de Filosofía y Letras, y actualmente en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, forma creadores escénicos. A partir del año 2002 se iniciaron las Temporadas Teatrales de Repertorio donde los estudiantes tienen la oportunidad de presentar los trabajos generados en las distintas asignaturas al público en general. El espectáculo que usted presenciara es uno de los resultados de esta labor académica. Actualmente nos encontramos en una campaña financiera, conjuntamente con Fundación UNAM con el fin de recaudar fondos para mejorar las instalaciones del Colegio. Agradeceremos sus donativos a la cuenta 533019 del Banco Banamex, sucursal 0870, referencia 41500101, a nombre de FUNDACIÓN UNAM, A.C. Sus donativos son deducibles de impuestos.

Fundación UNAM, A.C.

Pensylvania No. 203. Col. Nápoles
México, D.F. 03810. Tel. 53 40 09 00 Ext. 2022, 2019 y 2018

Agradecimientos:

A Salvador Jiménez, a Otto Minera, a la gente que nos ha dado el espacio y el tiempo para mostrar nuestro trabajo, a la Comisión Artística por sus comentarios, y a la UNAM por ser nuestra casa, refugio, lugar de hallazgo e inspiración.

REPARTO

Cristopher Isaac	Periandro
Marcela Barrera Palafox	Melisa
Roberto Antonio Sánchez Romero	Licofrón
Alejandro del Castillo	Joven
Elizabeth Martínez	Joven mensajera
Victor Amezcua	Procles
Jaime Valverde	Asesino / músico

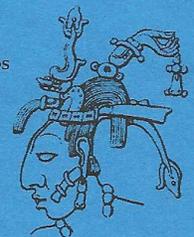
- Diseño de iluminación
Gustavo Ulloa
- Relaciones públicas
Rocío de la Flor Jiménez
- Apoyo Técnico
Anabell T. Alva Flores

Coordinación

Responsable de la Temporada Teatral de otoño 2006
Araceli Rebollo Hernández

Programación
Emilio Méndez

Responsable técnico del área de teatros
Jesús Espinoza Garduño



Bibliografía fundamental

Novela

- Los relámpagos de agosto*, Joaquín Mortiz, 1964
Estas ruinas que ves, Novaro, 1975
Las muertas, Joaquín Mortiz, 1977
Dos crímenes, Joaquín Mortiz, Nueva Narrativa
Hispánica, 1979
Los pasos de López, Océano, 1982

Teatro

- Clotilde en su casa*, *El viaje superficial y El pájaro en mano*, UV, Ficción, 1964
La conspiración vendida, Novaro, 1975
El atentado, Joaquín Mortiz, Teatro del Volador, 1978

Artículos periodísticos

- Viajes en la América ignota*, Joaquín Mortiz, 1972
Sálvese quien pueda, Joaquín Mortiz, 1993
Ideas en venta, Joaquín Mortiz, 1997
¿Olvida usted su equipaje?, Joaquín Mortiz, 1997

Cuento

- La ley de Herodes* y otros cuentos, Joaquín Mortiz, 1967
El ratón del supermercado y... otros cuentos, FCE, 2005

Exposición

Los pasos de
Ibargüengoitia
A 80 años de su nacimiento



La Coordinación Nacional de Literatura presenta la exposición *Los pasos de Ibargüengoitia*, con motivo del 80 aniversario de su nacimiento, que se cumple el 22 de enero del 2008. La muestra está integrada por fotografías del archivo de su viuda, Joy Laville, así como por documentos, fotografías, libros y registros de audio (con testimonios del autor y conferencias referentes a su labor literaria), pertenecientes a la fonoteca de la CNL.

Del 22 de enero al 22 de abril
lunes a viernes
de 9:30 a 16:00 horas
sábados y domingos
de 10:00 a 14:00 horas

Coordinación Nacional de Literatura
República de Brasil 37, Centro Histórico
55 26 02 19 • 55 26 04 49
www.literaturainba.com

El Instituto Nacional de Bellas Artes,
a través de su
Coordinación Nacional de Literatura,

invita a la exposición

Los pasos de
Ibargüengoitia
A 80 años de su nacimiento



Los pasos de
Ibargüengoitia
A 80 años de su nacimiento



La sátira de la Historia Beatriz Castillo

Jorge Ibargüengoitia (Guanajuato, 1928 -Madrid, 1983) encontró en el humor ácido y siniestro que vertió en sus novelas, cuentos, artículos y piezas dramáticas, el vehículo con el que plasmaría su propia visión de la historia de México.

Huérfano de padre desde muy pequeño, vivió rodeado de las mujeres de su familia, quienes querían que el único varón de la casa se convirtiera en ingeniero. Ingresó a la Facultad de Ingeniería de la UNAM a los 17 años; entonces realizó un viaje a Europa con los scouts y descubrió que no sentía ninguna inclinación por esa profesión, por lo que decidió volver a Guanajuato para trabajar en las tierras del rancho de su propiedad.

En 1949, Salvador Novo llegó a Guanajuato con la gira en la que se presentaba *Rosalía y los llaveros* de Emilio Carrillido. Ibargüengoitia asistió a una de las funciones y quedó profundamente impresionado. Volvió a la Ciudad de México a estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras, donde se tituló como maestro en letras con especialidad en arte dramático.

Entre sus obras de teatro más importantes están su primera pieza, *Susana y los jóvenes* (1954), *Clotilde en su casa* y *La lucha con el ángel* (1955). *El loco amor que viene* (1957), *Ante varias esfinges* (1960) y *El atentado*, con la que recibió el Premio Casa de la Américas en 1963.

De 1961 a 1963 fue crítico teatral de la *Revista Universidad de México*, donde comenzó a despuntar su estilo particular con una serie de reseñas inteligentes, mordaces, jocosas e informales, llenas de humor y antisoledad. Esos artículos, junto con otros que redactó para *Excelsior*

Los pasos de
Ibargüengoitia
A 80 años de su nacimiento

Vuelta, están reunidos en libros como *Instrucciones para vivir en México*, *La casa de usted y otros viajes*, *Sálvese quien pueda*, *Ideas en viento* y *¿Olvídate usted su equipaje?*

Fue hasta 1964 cuando publicó su primera novela, que consolidó su manera de hacer literatura. *Los relámpagos de agosto*, donde se describen diversos episodios célebres de la Revolución Mexicana recibió el Premio Casa de las Américas en 1964.



En 1973 contrajo matrimonio con Joy Laville y en 1975 recibió el Premio de Novela México por *Estas ruinas que ves*, en la cual narra la historia del profesor de literatura Francisco Aldebarán, quien abandona la Ciudad de México para volver a su pueblo natal, Cuévano, nombre con el que Ibargüengoitia rebautiza a Guanajuato.

Dos años después publicaría *Las muertas*, novela basada en la nota roja de las Poquianchis. Esta novela, en palabras de Paco Ignacio Taibo II, "inauguró el género policial en México, aunque su autor nunca la diera a conocer como tal".

En 1980 el escritor se mudó a París junto con su esposa. Ahí escribió su última novela, *Los pasos de López*, una nueva y exquisita sátira sobre la guerra de Independencia.

Los pasos de
Ibargüengoitia
A 80 años de su nacimiento



En 1983 fue invitado a participar al Primer Encuentro Hispanoamericano de Cultura en Bogotá, Colombia, convocado por Gabriel García Márquez. Para asistir, Jorge Ibargüengoitia decidió interrumpir la escritura de su novela *Isabel cantaba*, que quedó inconclusa.

El 26 de noviembre de 1983, el avión en que el autor volaba de París a Madrid, cuyo destino final era Colombia, se estrelló. En el accidente falleció el escritor mexicano a los 55 años de edad, junto con todos los pasajeros, entre quienes se encontraban los escritores Ángel Rama, Manuel Scorza, Martha Traba, y la actriz Fanny Cano.

Dos años más tarde, Joy Laville fue a vivir a Cuernavaca, donde aún reside. Quince años después del deceso, el diputado por Guanajuato, Francisco Arroyo Vieyra, le solicitó las cenizas de su esposo para depositarlas en el Parque Antillón, frente a la casa donde naciera Jorge Ibargüengoitia.



BIBLIOGRAFÍA

Alatorre, Claudia Cecilia, *Análisis del drama*, México, Escenología A.C., 1999.

Anónimo, “El joyero de la cortesana” en *Antología de cuentos de las dinastías Song y Ming*, Ediciones en lenguas extranjeras, Beijing, 1989, p. 271- 299.

Asian, Aurelio et al. “Entrevista con Jorge Ibargüengoita” en *Vuelta*, Rev. Mensual, año IX, núm. 100 (México, marzo 1985), p. 48-50.

Barthes, Roland, *Brecht y la crítica*, tomado de la red mundial el 3 de noviembre 2008 en <http://www.dramateatro.arts.ve/direccion/brecht.htm>

Bergson, Henri, *Le rire. Essai sur la signification su comique*, Chicoutimi, université de Québec à Chicoutimi, consultado en la red mundial el 17 de junio 2007 en [http://www.uqac.quebec.ca/zonezo/classiques_des_sciencies_sociales/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf]

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 9ª. Ed. México, Porrúa, 2006, 520 p.

Brecht, Bertolt, “El alma buena de Sezuan” en *Teatro completo*, Madrid, Alianza, 2001.

Brecht, Bertolt, *Petit Organon pour le théâtre*, Éd. De L’Arche, Paris, 1948.

Calvo, Norma Román, “Comentarios finales” en *Los géneros dramáticos, sus trayectoria y especificidad*, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del personal académico, Universidad Autónoma de México, México, 2007, p. 185-197.

Calvo, Norma Román, “Las clasificaciones genéricas en la literatura dramática” en *Los géneros dramáticos, sus trayectoria y especificidad*, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del personal académico, Universidad Autónoma de México, México, 2007, p. 25-31.

Calvo, Norma Román, “Los siete elementos genéricos en la obra dramática” en *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena*, México, Árbol, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2001, p.103.

Carballido, Emilio, “Drama y novela de Jorge Ibargüengoitia” en *El atentado/ Los relámpagos de agosto*. Edición crítica de Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega, Ediciones UNESCO, Francia, 2002, p. 263-265. (Colección Archivos, 53)

Castañeda, Jaime, *Jorge Ibargüengoitia: Humorismo y narrativa*, ESTUDIOS, filosofía-historia-letras, Inviernos 1986 , consultado de la red mundial el 11 de mayo 2008 en [http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/estudio07/sec_43.html]

Castillo del, Dante, "Presencia de la farsa" en *Los géneros dramáticos, sus trayectoria y especificidad*, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del personal académico, Universidad Autónoma de México, México, 2007, p. 157- 184.

Céline, Louis-Ferdinand, *Viaje al fin de la noche*, Barcelona, Edhasa, 1983, 507 p.

Chéjov, Antón, "Las tres hermanas" en *Teatro*, Porrúa, México, 1997, p. 69- 110. (Sepan cuantos..., 454).

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona, Herber, 1999.

Colina de la, José, "Retrato exprés: Jorge Ibarguengoitia" en *Vuelta*, rev. Men., año IX, núm. 100 (México, marzo 1985) p 44.

Corripio, Fernando, *Diccionario de sinónimos y antónimos de la lengua española*, Barcelona, Larouse, 1998, 386 p.

Cuevas Campusano, Marco Antonio, "(h)ojeadas de polémico humor negro" en "La jornada semanal" supl. Cultural de *La Jornada* (México, 27 febrero, 2000).

Curiel, Fernando, *Algunos crímenes. Homenaje a Jorge Ibarguengoitia*, (Conferencia grabada en el Museo Nacional de Arte el 15 de febrero de 1984), México, Coordinación Nacional de Literatura CONACULTA-INBA, 68' 46'', copia de la fonoteca.

Díaz Ávila, Alfonso, *Jorge Ibarguengoitia: un llamado al estudio de la ironía* consultado en la red mundial en 7 de junio 2008 en [<http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/ibarguengoitia.htm>].

Díaz Esparza, Larisa, *Análisis de la obra de teatro Ante varias esfinges de Jorge Ibarguengoitia*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007. 99 p.

Domenella, Ana Rosa, "Jorge Ibarguengoitia, de la ironía a lo grotesco. Otro modo de narrar amores y crímenes" en *Homenaje y diálogo. Primer coloquio nacional de literatura Jorge Ibarguengoitia*, Norma Angélica et al. compiladores, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2005, p. 17- 41.

Domenella, Ana Rosa, *Jorge Ibarguengoitia: la transgresión por la ironía*, México, UAM, Unidad Iztapalapa, división de Ciencias Sociales y Humanidades, 1989, 183 p. (Cuadernos universitarios, 45).

Domínguez Michael, Christopher, "El encarguito y otros pendientes de Guillermo Sheridan" en *Revista Letras libres*, febrero de 2007, consultado de la red mundial en 8 de junio 2008 en [<http://www.letraslibre.com/index.php?art=11836>]

Domínguez Michael, Christopher, “El lado oscuro de la luna” en Revista mensual, *Letras libres* edición virtual, junio 2006, consultado en la red mundial el 8 de junio 2008 en [<http://www.letralibres.com/index.php?art=11307>]

Eco, Umberto, *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, Barcelona, Gedisa, 2001, 233 p.

Eudave, David, “*El loco amor viene: fábula sin moraleja*” en *Homenaje y diálogo. Primer coloquio nacional de literatura Jorge Ibarguengoitia*, Norma Angélica et al. compiladores, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2005, p. 57-73.

Felguerez, Manuel, “El reencuentro” en *Vuelta*, Rev. mensual. Año IX, núm 100 (México, marzo 1985) p 45-47.

Galván, Felipe, “Dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo XX”, anales del segundo congreso brasileño de hispanistas (Anales electrónicos), octubre de 2002, Sao Paulo, SP, Brasil. Consultado en la red mundial el 15 julio 2006 en [http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttex&pid=MSC0000000012002000300021&Ing=es&nrm=van]

García Flores, Margarita, “Jorge Ibarguengoitia: ¡Yo no soy humorista!” en *Cartas marcadas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

García Ponce, Juan, *Jorge Ibarguengoitia por Juan García Ponce*, consultado en la red mundial en [<http://literatura.us/jorge/ponce.html>].

Gaytán, Julia, “Poéticas del silencio: Chéjov e Ibarguengoitia. El espíritu chejoviano en *Ante varias esfinges*” en *Homenaje y diálogo. Primer coloquio nacional de literatura Jorge Ibarguengoitia*, Norma Angélica et al. compiladores, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2005, p. 99-107.

Gidi, Claudia Elisa, “Distanciamiento épico e irónico en *El atentado* de Jorge Ibarguengoitia” en *Homenaje y diálogo. Primer coloquio nacional de literatura Jorge Ibarguengoitia*, Norma Angélica et al. compiladores, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2005, p. 109-120.

Gurrola, Juan José, *El atentado de Jorge Ibarguengoitia*, (Conferencia grabada en el Museo Nacional de Arte el 15 de febrero de 1984), México, Coordinación Nacional de Literatura CONACULTA-INBA, 70’ 08”, copia de la fonoteca.

Gómez Barrios, Armín, “Presencia de la tragicomedia” en *Los géneros dramáticos, sus trayectoria y especificidad*, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del personal académico, Universidad Autónoma de México, México, 2007, p. 105- 131.

Gorki, Máximo, “Prólogo” en *Teatro*, Porrúa, México, 1997, p. vii-xxi (Sepan cuantos..., 454).

Holguín, Rodrigo, “Archivo muerto. La dramaturgia de Jorge Ibargüengoitia” en *Tierra adentro*, Rev. bim. Núm. 153 (México, D.F. agosto- septiembre 2008), p. 4-14.

Ibargüengoitia, Jorge, *Ante varias esfinges*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1956.

Ibargüengoitia, Jorge, “Dos aventuras de la dramaturgia subvencionada” en *Vuelta*, rev. Men. Núm. 27, México.

Ibargüengoitia, Jorge, *Dos Crímenes*, México, Joaquín Mortiz, 1992.

Ibargüengoitia, Jorge, *El atentado*, México, Joaquín Mortiz, 1980, 80 p.

Ibargüengoitia, Jorge, *El libro de oro del teatro mexicano*, México, Ediciones El Milagro/IMSS, 1999.

Ibargüengoitia, Jorge, “El teatro como instrumento de tortura” en *Revista de la Universidad de México*, 25 (1961) p 30-32.

Ibargüengoitia, Jorge, “ El oficio de autor dramático” en *Ante varias esfinges*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1956.

Ibargüengoitia, Jorge, *Escenas en pánico* consultado de la red mundial en [<http://www.literatura.us/jorge/panico.html>].

Ibargüengoitia, Jorge, “Fragmento de una novela inconclusa: Los amigos” en *Vuelta*, Rev. Men, año IX, núm. 100, (México, marzo 1985) p 55-57.

Ibargüengoitia, Jorge, “Goodbye to all that” en *Vuelta*, Rev. men. Núm. 32 (México, julio 1979) p 27-29.

Ibargüengoitia, Jorge, *Instrucciones para vivir en México*, selecc.de artículos publicados en el *Excelsior* (1969-1976), compilados por Guillermo Sheridan, México, Joaquín Mortiz, 1990.

Ibargüengoitia, Jorge, “Jorge Ibargüengoitia dice de sí mismo” en *Vuelta*, Rev. Men. año IX, núm.100 (México, marzo 1985), p. 51.

Ibargüengoitia, Jorge, “Mi bisabuelo contra los franceses” en *Vuelta*, Rev. men. año IX, núm. 100 (México, marzo 1985) p 54.

Ibargüengoitia, Jorge, “ Mujer pintando en cuarto azul” en *Vuelta*, Rev. mensual, año IX, núm. 100 (México, marzo 1985) p 52-53.

Ibargüengoitia, Jorge, “La vida en tiempos de Hank González” en *Vuelta*, Rev. mensual, núm. 31 (México, junio 1979) p 32-33.

Ibargüengoita, Jorge, *Los narradores ante el público*, (Conferencia grabada en el Museo Nacional de Arte el 12 de agosto de 1966), México, Coordinación Nacional de Literatura CONACULTA-INBA, 68' 46'', copia de la fonoteca.

Ibargüengoita, Jorge, "Los papeles de Amaral, del cuaderno de notas de Jorge Ibargüengoita, apuntes" en Revista mensual, *Letras libres* edición virtual, noviembre 2003, consultado en la red mundial el 8 de junio 2008 en [<http://www.letralibres.com/index.php?art=9146>]

Ibargüengoita, Jorge, "Otras voces, otros teatros. La vida en México en tiempos de Novo" en *Excelsior*, 18 febrero 1974, México.

Ibargüengoita, Jorge, *Sálvese quien pueda*, México, Joaquín Mortiz, 1993, 162 p.

Ibargüengoita, Jorge, *Teatro I*, México, Joaquín Mortiz, 1989.

Ibargüengoita, Jorge, *Teatro II*, México, Joaquín Mortiz, 1989.

Ibargüengoita, Jorge, *Teatro III*, México, Joaquín Mortiz, 1989.

Ita de, Fernando, "Un rostro para el teatro mexicano" en *Teatro mexicano contemporáneo. Antología*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1991, p. 13-77.

Laville, Joy, "Jorge Ibargüengoita llevaba el sol adentro" en *Vuelta*, Rev. Mensual, año IX, núm. 100 (México, marzo 1985), p. 43.

Leñero, Vicente, *Los pasos de Jorge*, Joaquín Mortiz, México, 1989, 89 p.

Lopez Quesada, Maria Verónica, *Brecht y la estética marxista*, consultado en la red mundial el 14 de noviembre 2008 en [<http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/literatura/brecht/>]

Moncada, Luis Mario, "Memorias críticas o la vida apasionada de don Jorge Ibargüengoita" en *El libro de oro del teatro mexicano* de Jorge Ibargüengoita, Ediciones el Milagro, México, 1999, p. 7-22.

Olguín, David, "Ibargüengoita y el teatro: *El atentado*" en *La Jornada Semanal*, edición virtual, consultado de la red mundial el 14 de abril 2008 en [<http://www.jornada.unam.mx/2000/oct00/001008/sem-olguin.html>]

Ortiz, Bullé Goyri, Alejandro, "La poética teatral del joven dramaturgo Jorge Ibargüengoita" en *Signos literarios y lingüísticos*, Rev. Semestral del Departamento de Filosofía, Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2004, núm. 11 Vol. VI, enero-junio, p. 43- 53.

Pavis, Patrice, *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética y semiología*, Barcelona, Paidós, 1980.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana compuesto*, 4ta. Edición, Madrid, Ibarra, 1803, 929 p.

Rehder, Ernest, “Jorge Ibarguengoitia’s approach to the Theatre in the Revista de la Universidad de México, 1961-1964”, *Latin American Theater Review*, 1995, p 55-67.

Reyes Fragoso, Aturo, et al. *Dos artistas en pantalón corto. Ibarguengoitia y Felguérez, scouts, de Arturo Reyes Fragoso*, (Presentación de libro, grabado en el Palacio de Bellas Artes el 15 de marzo 2004) México, Coordinación Nacional de Literatura CONACULTA. INBA, 60’ 08’’, Copia Fonoteca.

Reyes, Juan José, “Jorge Ibarguengoitia: la malicia del sentido común” en *Revista de la Universidad*, mensual, edición virtual consultado en la red mundial el 7 de junio 2008 en [<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0504/pdfs/16-23.pdf>]

Secci, M. Cristina, “Rompecabezas: vida y obra de Jorge Ibarguengoitia” en *Casa del tiempo*, Rev. mensual N. 88, Vol. VIII, Época III (México, Universidad Autónoma Metropolitana, Mayo 2006), edición virtual, consultado de la red mundial el 8 de junio de 2008 en [http://difusioncultural.uam.mx/casadel tiempo/88_may_2006/casa_del_tiempo_num88_34_45.pdf]

Sheridan, Guillermo, “Isabel cantaba por Jorge Ibarguengoitia” en *Letras libres*, rev. Mensual, enero 2008, consultado de la red mundial el 11 de mayo 2008 en [<http://www.letraslibres.com/index.php?art=12605>]

Solórzano, Carlos, et al., *Métodos y técnicas de investigación teatral*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1997.

Suarez, Lastra Emilio, *La imagen como unidad mínima del drama*, 2005.

Tavira de, Luis, “Un atentado a la solemnidad de la historia” en *Teatro mexicano contemporáneo. Antología*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1991, p. 623-634.

Usigli, Rodolfo, *El Gesticulador: pieza para demagogos, en tres actos, con un epílogo sobre la hipocresía del mexicano, doce notas y un ensayo sobre la actividad de la poesía dramática*, México, Stylo, 1947, 313 p. (Colección de autores mexicanos contemporáneos).

Usigli, Rodolfo, “Los géneros” en *Itinerario del autor dramático*, Fondo de Cultura Económica, México, 1940, p. 33-36.

Waugh, Evelyn, *Novelas escogidas*, Madrid, Aguilar, 1967, 1192 p- (Biblioteca de autores modernos).

Zaid, Gabriel, “La mirada irónica” en *Vuelta*, Rev. Mensual, año IX, núm. 100 (México, marzo 1985)