



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA DEGRADACIÓN SOCIAL EN DOS NOVELAS

URBANAS MEXICANAS:

DOS CRÍMENES Y LAS MUERTAS

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A:

DAVID ISSAI SALDAÑA MONCADA

ASESOR: DR. AGUSTÍN HUBERTO BÁTIS MARTÍNEZ



MÉXICO, D.F.

2011



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.

DEDICATORIAS

A Pome por todos los días de mi vida a salvo
de mi propia oscuridad: por la voluntad de fuego,
por el cariño y dedicación férrea que sólo una verdadera
guerrera puede heredar a quienes ama.

A Vapi, por las mañanas plenas y en calma
dentro de sus ojos, por su fuerza para nunca rendirse,
por el amor, la ternura y dedicación vertidas, integradas,
y sublimadas en cada palabra, en cada hechizo: ¡H-V!

A Dulce, Daniel, Diego y Edgar por su apoyo y fe incomparables;
a Hucht y Tycho por su frialdad y humor molestos: *les enfants terribles*.

A todo Fox-Hound, mi unidad, hermanos guerreros de sangre;
a Félix, Edna, Alex, Karyme, Juan, Suhely, Alan, Javier y Néstor;
a Mariela, Edith, Diana, Jorge, Harry y Paul; a Luis Alberto y Raiden;
a Katy, Thania, Gustavo y Mercedes por dejarme ser parte de la familia.

A los amigos nuevos y viejos por su continuidad, apoyo y entereza
frente a mis simplezas y ridículos enojos.

Dedico este trabajo a la memoria de Osvaldo y Pavel. Por la explosión de vida en sus risas
y el recuerdo de sus sueños.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco de todo corazón el apoyo del profesor Huberto Bátis durante el desarrollo de este trabajo: gracias por sus fieras enseñanzas dentro y fuera de clase.

Gracias a mis profesores por sus invaluable enseñanzas académicas y de vida; a mis sinodales por el apoyo en la corrección de esta tesis: sus comentarios y dedicación fueron un último regalo de la licenciatura.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. EL ESPACIO LITERARIO. ESTRUCTURA Y VOCES NARRATIVAS EN <i>LAS MUERTAS Y DOS CRÍMENES</i>	
1.1.1 El espacio arquetípico mexicano y la función del viaje.....	7
1.1.2 Referencialidad y arquetipo degradado.....	7
1.1.3 La función del viaje: de la ciudad al campo.....	16
1.2.1 Análisis de las voces narrativas.....	21
1.2.2 La voz narrativa en <i>Dos crímenes</i>	21
1.2.3 Las voces narrativas en <i>Las muertas</i>	27
1.3.1 Estructura narrativa y degradación.....	33
1.3.2 El caos del morbo: “quizás fue así como sucedió”.....	34
1.3.3 Confrontando versiones: la estructura en <i>Dos crímenes</i>	39
1.4.1 Análisis de las figuras retóricas: ironía y humorismo.....	44
1.4.2 La parodia: más que una imitación.....	49
1.4.3 Gradación: racionando las tensiones.....	53
2. ANÁLISIS DE LA DEGRADACIÓN SOCIAL: VIOLENCIA Y CORRUPCIÓN	
2.1.1 Tipología de los personajes.....	56
2.1.2 Personajes principales y secundarios de <i>Las muertas</i>	57
2.1.3 Los personajes de <i>Dos crímenes</i> : del estafador al extranjero violento.....	65
2.2.1 Violencia y corrupción: causas y formas de la tragedia.....	73
2.2.2 <i>Las muertas</i> violentadas: análisis del yugo y la corrupción.....	75
2.2.3 Una historia de corrupción con un final infeliz.....	79
2.3.1 Los elementos periodísticos y teatrales en <i>Las muertas</i> y <i>Dos crímenes</i>	83
2.3.2 La nota roja y <i>Las muertas</i>	84
2.3.3 <i>Dos crímenes</i> : el comienzo de la acción sobre el escenario.....	89
CONCLUSIONES.....	96
BIBLIOGRAFÍA.....	100

INTRODUCCIÓN

El estudio de la obra de Jorge Ibargüengoitia me parece uno de los análisis literarios no sólo pertinentes sino necesarios en la medida en que su literatura muestra la caída o los impedimentos de un proyecto específico de nación, a saber la concepción de México como una República y las promesas del discurso progresista, presentes desde que el país se concibió como tal. Nacido en Guanajuato, ciudad orgullosa de su historia por ser ahí donde inicio el movimiento de Independencia, Ibargüengoitia viajó a la ciudad de México para estudiar Ingeniería en la UNAM, sin embargo, decidió abandonar esa profesión y estudiar Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras. A pesar de que sus obras nunca lograron convertirse en éxitos, su vena crítica siguió desarrollándose más allá de su labor como dramaturgo: con su primera novela, *Los relámpagos de agosto*,¹ el autor comenzó a escribir narrativa con matices críticos acerca de la sociedad de su tiempo, pero sobre todo, de su ciudad natal, en donde él cifró toda una noción sobre los problemas más complejos del país.

Durante las décadas de los 60 y 70, Ibargüengoitia publica la mayor parte de sus novelas, son años en los que la nación inicia un proceso de crecimiento industrial y económico conocido como “El milagro mexicano”; mientras los países europeos se recuperan de la Segunda Guerra Mundial, México avanza: se producen grandes cambios en la infraestructura del país y la política progresista se convierte en el credo del partido hegemónico, el PRI. No obstante, la escisión entre los diferentes estratos sociales deja ver diferencias económicas y problemas como la corrupción y la violencia, que desembocarán en sucesos violentos cada vez más constantes y terribles hasta llegar a la situación actual.

El análisis de la degradación social, que en esta tesis engloba violencia, corrupción, pobreza o condiciones deprimentes, es necesario en tanto estos temas son un síntoma del sentimiento de despojo que experimenta la sociedad mexicana como parte del establecimiento de un régimen que deja de lado los ideales de la Revolución para enriquecerse. El despojo aparece en la obra de Ibargüengoitia como una forma y razón para victimizarse al ser mexicano, individuo que arrastra problemas sociales, se revela incapaz de solucionar los errores del pasado y justifica las fallas individuales. Indiferencia e ignorancia son las causas de la violencia de los personajes de sus novelas, que no hacen

¹ Escrita en 1963, obtuvo el premio de novela Casa de las Américas en 1964, se editó en México hasta 1965.

más que corroborar un contexto cada vez más violento, complejo y por lo tanto difícil de resolver para las generaciones siguientes que lean la obra de este autor.

Son muy pocos los estudios que se centran en *Las muertas* (1977) y aún menos los que abordan *Dos crímenes* (1979): las más de las veces ambas novelas son comentadas como parte de toda la narrativa del autor, ejemplos de ello son *Jorge Ibargüengoitia: La transgresión por la ironía* de Ana Rosa Domenella o *La narrativa de Jorge Ibargüengoitia* de Verónica González de León, autoras que dedican no más de veinte páginas a cada obra. El panorama general de los textos de este autor ha sido materia de estudios que se basan en perspectivas diversas, aunque la mayoría analizan el humorismo tan característico no sólo de sus novelas sino también de sus piezas teatrales: la ironía en sí es el estilo de Ibargüengoitia aunque cabe señalar que es mucho más claro en su obra hemerográfica.

Sin embargo, los comentarios acerca del *porqué* de la ironía o el humor parecen un secreto a voces: son análisis cortos, casi siempre en líneas muy generales, los que estudian el nivel temático, donde se encuentra una visión pesimista que es relegada como si se diera por entendido el proceso de devastación que aflige ese mundo mexicano que configura el autor o peor aún, la visión de los críticos se queda sólo en el humor que resulta de los pasajes más ridículos y violentos de las novelas. El enfoque de esta tesis reivindica la importancia de los fenómenos sociales que aparecen en su narrativa, problemas que en otros estudios se muestran como simples motivos de escarnio, temas para una voz literaria privilegiada por una visión clara y una inteligencia mordaz.

Por otra parte, en el marco de las novelas urbanas, la problemática anterior encuentra un medio para desarrollarse: son muchas las novelas mexicanas que retratan la vida de la ciudad, como *La región más transparente* de Carlos Fuentes u *Ojerosa y pintada* de Agustín Yáñez, dan cuenta de una dinámica social cada vez más acelerada o solitaria, atroz o vana, que enajena al individuo y también son más que conocidas las obras que desarrollan el tema del campo mexicano. Ibargüengoitia no se limita a la capital, el centro por antonomasia de nuestro país, o al campo sino que va más a fondo: recrea un espacio peculiar, ciudades en expansión, como lo eran muchas en la época en la que escribió y les atribuye problemas que corresponden a toda la nación. El estudio comparativo entre las dos novelas mostrará cómo las historias que suceden dentro de estos espacios literarios

responden a fenómenos culturales y sociales en los que el hilo conductor suele ser la burocracia ridícula, la tragedia intrascendente de los estratos bajos, caracterizadas por un sentido crítico preciso y directo.

De tal suerte, esta tesis es un estudio comparativo entre *Las muertas* y *Dos crímenes* basado en la perspectiva de la *degradación social*, y por tal razón no incluiré en este análisis comparativo la novela que precede a las dos que estudio, *Estas ruinas que ves* (1975), que a pesar de estar totalmente ligada a ellas, no presenta episodios de violencia o corrupción que generen *degradación social*, sino que critica el carácter de algunos habitantes de provincia a partir de una historia tranquila. Cabe señalar que el uso del término *degradación* implica saber si en las novelas la trama parte de un estado ideal que se ha degradado o si los personajes se encuentran, desde el primer momento, en un ambiente que los hace caer aún más conforme avanza la narración. El desarrollo de tópicos sórdidos e historias violentas en ambas obras requiere un estudio que combine el análisis social y psicológico pertinente, que considere el contexto de los protagonistas al igual que los matices de las anécdotas, a fin de determinar el nivel de violencia que conforma la degradación tanto individual en los personajes como en su mundo ficticio, pues a diferencia de otras novelas, como *Los de abajo* de Mariano Azuela, en la que se presentan acciones violentas, la visión de Ibarguengoitia acerca de los problemas del país exige que se considere el *porqué* de los pasajes sangrientos.

De igual forma, analizaré la configuración del espacio mexicano, en el que se insertan los personajes de estas novelas, como un reflejo del agitado crecimiento urbano. No obstante, los nombres de dichos espacios no corresponden a la realidad, por lo que no hay una referencia directa y el problema en este aspecto consiste en enfrentarse a la creación de espacios mexicanos definidos literariamente, que influyen en el desenvolvimiento de las historias.

Un último problema de la comparación de *Las muertas* y *Dos crímenes* está en valorar la importancia de los elementos periodísticos y teatrales en la estructura narrativa de ambas novelas, los primeros con más preeminencia en *Las muertas*, los segundos en *Dos crímenes*, por lo que será necesario tener en cuenta estos detalles y preguntar: ¿Qué caracteriza la degradación en estas novelas? ¿Qué hay detrás del humorismo y la ironía que

atenúan la degradación y la violencia? ¿La degradación social subyace tras el presunto desarrollo de los personajes en los espacios mexicanos? ¿Qué relevancia tiene el género periodístico en la obra del autor y cuál es su impacto en la estructura de las novelas? Para responder estas cuestiones, planteo las siguientes hipótesis: en primer lugar, la degradación en *Las muertas* y en *Dos crímenes* es un problema social con el que Jorge Ibargüengoitia caracteriza la cultura mexicana y su proyecto inconcluso de modernidad; en segundo lugar, la estructura y voces narrativas, aunadas al humorismo y la ironía son formas críticas y representan sólo algunos de los recursos —como los elementos teatrales y periodísticos— que reflejan la amargura y la violencia en la vida de los personajes; por último, estas novelas pueden catalogarse dentro de las novelas *urbanas* porque recrean espacios arquetípicos o ciudades correspondientes al contexto de la sociedad mexicana en la época en la que escribe Ibargüengoitia.

El objetivo general de este trabajo es contribuir —desde una perspectiva diferente— al estudio de la obra de Jorge Ibargüengoitia, en particular a los análisis temáticos y estéticos sobre las dos novelas que se comparan. Objetivos más particulares de este estudio literario son los análisis de los personajes de las obras con un enfoque socio-psicológico que tenga en cuenta la estructura narrativa de las novelas, el estudio que aborda la degradación de los personajes, ligada a una herencia histórica y social, en el cual es necesario analizar las características del espacio literario reconocible como mexicano. Estos estudios son de carácter temático y no pueden entenderse a cabalidad sin un análisis del proceso de creación, las líneas narrativas que sigue cada novela, para reconocer motivos recurrentes que comparten dichas obras o que las distinguen más allá de la anécdota. Así el análisis de los temas que subyacen en el uso de la ironía y el humorismo en ambas obras aportará una visión más balanceada entre forma y contenido.

A fin de lograr la realización cabal de este trabajo de tesis, fue necesario revisar, además de los textos más importantes que se refieren específicamente al autor, *Poética del espacio*, de Gastón Bachelard, para el análisis del espacio en *Dos crímenes* y en *Las muertas*, al igual que el *Diccionario de literatura mexicana* coordinado por Armando Pereira, para definir la novela urbana, y el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, para analizar las figuras retóricas. Para estudiar la degradación, recurrí a *Todo lo sólido se desvanece en el aire* de Marshall Berman, *La jaula de la melancolía* de Roger

Bartra, *El corazón del hombre* y *Anatomía de la destructividad humana* de Erich Fromm, a fin de analizar dicho tema y sus tendencias en relación con la sociedad mexicana que configura Ibargüengoitia en ambas novelas. Para abordar el estudio de las formas de violencia, usé *Reflexiones sobre la violencia* de George Sorel, al igual que *Política y violencia* de Carlos Pereyra y *Violencias sociales* coordinado por Jorge Corsi. Para tratar los procesos y elementos periodísticos de los que se vale Ibargüengoitia para la creación de *Dos crímenes* y de *Las muertas*, usé *Periodismo y literatura* de Alberto Dallal, *Nota Roja 60's*, dirigido por Victoria Brocca y *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas* de Albert Chillon.

Por último, al hablar de la estructura narrativa de estas novelas utilizo *Literatura y sociedad* de Arturo Souto, *Literatura y sociedad* de Cesare Pavese, *Modelos textuales* de Margarida Bassols, *La novela* de Roland Bourneuf, así como *La novela experimental* de Émile Zola, para caracterizar las novelas de Ibargüengoitia como herederas de la corriente realista y del determinismo.

La tesis está dividida en dos capítulos. El primero comprende el análisis de la estructura narrativa y de las figuras retóricas de *Las muertas* y *Dos crímenes* a la luz de los libros que se citan en el marco de referencia, a fin de establecer parámetros para el análisis de la degradación como característica de fondo de las novelas que comparten algunas tendencias narrativas, pero también se diferencian cuando las historias y los pasajes de corrupción y violencia lo requieren. El primer análisis se centra en la construcción del espacio literario que contextualiza estas novelas y en los recursos más característicos que definen la estructura narrativa de ambas obras, lo cual permitirá hablar de las propuestas narrativas respecto de los temas que trata el autor.

En el segundo capítulo analizo la degradación de los personajes, sus cualidades, sus actitudes y acciones en la trama, las relaciones que establecen entre ellos en cada novela, así podré reconocer las semejanzas o las diferencias que existen en ambas obras, e identificar los tipos que cada uno de los personajes representa, distinguiéndolas o confrontándolas. Añado la lectura de libros que tratan sobre la violencia para estudiar los elementos que caracterizan los problemas socioculturales planteados en *Las muertas* y en *Dos crímenes* y a partir de esto rastreo los procesos de creación que tienen que ver con el

periodismo o el teatro y que influyen en la estructura. Si bien el análisis parece extenso, es necesario ya que los estudios acerca de las novelas no aportan datos sobre la violencia, la corrupción o las condiciones sociales, y menos aún sobre cómo se presentan, sino que se centran en la recepción del lector en torno al humor y la ironía.

Ya en las conclusiones hago una breve analogía con el determinismo para redondear la relación entre el espacio, los personajes y la forma en que las historias se presentan en el medio periodístico, a fin de identificar estas novelas como herederas de la tradición realista: de esta manera el análisis crítico de las obras aspira a enlazar tanto elementos formales como de contenido, siempre inseparables en los textos literarios, que constituyen, en *Las muertas* y *Dos crímenes*, una visión crítica, casi pesimista, sobre la problemática social de México en la segunda mitad del siglo XX.

CAPÍTULO I. EL ESPACIO LITERARIO. ESTRUCTURA Y VOCES NARRATIVAS EN *LAS MUERTAS Y DOS CRÍMENES*

1.1.1 El espacio arquetípico mexicano y la función del viaje

La primera novela de Jorge Ibargüengoitia que se refiere a la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo XX es *Estas ruinas que ves*: la anécdota se desarrolla en una ciudad de provincia y comienza con un profesor de literatura formado en la capital del país que regresa a su ciudad natal para dar clases en la universidad del estado de *Cuévano* (que en realidad es Guanajuato). En la situación anterior se encuentran dos elementos que dan forma a la estructura espacial desarrollada por el autor guanajuatense con mayor complejidad en *Las muertas* y luego en *Dos crímenes*: el primero de estos elementos que conforman el espacio en el que se presentan las acciones es la referencialidad “velada”, el segundo es el motivo del viaje. A continuación analizo estas características del espacio literario para contrastar sus funciones en cada una de las novelas que son mi objeto de estudio.

1.1.2 Referencialidad y arquetipo degradado

La referencialidad “velada” aparece desde *Estas ruinas que ves* como un antecedente directo, en términos de recursos literarios, en el que incluso entra el tan estudiado aspecto de la ironía, ya que la descripción inicial de la ciudad de *Cuévano* inicia enumerando los logros o fracasos de los cuevanenses, sus monumentos vetustos y casas en ruinas, y habla sobre el orgullo de los pobladores por su ciudad. Sin embargo, aunque la descripción crea un espacio inicial en el que se desarrollarán las acciones después de leer la novela, bien puede asociarse *Cuévano* con Guanajuato, si uno conoce la ciudad real, o se pueden reconocer elementos comunes a las poblaciones de la provincia mexicana. Este tipo de descripción velada, que apenas usa algunos de los referentes más destacados del lugar real, es la base que configura el espacio, el contexto en el que se desarrollan las historias tanto de *Las muertas* como de *Dos crímenes*.

Ibargüengoitia escribió *Las muertas* a partir de la noticia de las *Poquianchis*,² por lo que no es extraño encontrar el mismo recurso de referencialidad atenuado por la generalización del espacio, es decir, el hecho de insertar a los personajes en espacios muy sencillos a primera vista, ciudades en expansión, que son las capitales de los estados o pueblos pequeños que contextualizan la historia. En esta novela destaca una sola ciudad: *Pedrones* (León, la capital de Guanajuato, donde tuvo lugar la verdadera historia de las madrotas) pero es constante el movimiento hacia poblaciones en crecimiento o más pequeñas. Al final del primer capítulo se puede apreciar el espacio en el que se desarrollará la novela, por medio de un documento burocrático que también expresa la incompetencia de las autoridades, uno de los temas recurrentes en la obra:

Recogida la declaración, levantada el acta y firmada, el agente hizo el trámite de costumbre, que consistía en dar parte a sus superiores, señalar a la presunta responsable y pedir al C. Procurador del Estado de *Mezcala* que pidiera al C. Procurador del Estado del *Plan de Abajo* que pidiera al agente del Ministerio Público de *Pedrones* que pidiera al jefe de la policía del citado pueblo, que aprehendiera a la señora Serafina Baladro para que respondiera a los cargos que se le hacían.³

Es en las poblaciones más grandes de estos estados, recreados literariamente con un tono paródico, donde las madrotas, Serafina y Arcángela Baladro, establecen sus lenocinios. El lector reconstruye la trágica anécdota a partir de fragmentos que generalmente refieren encuentros de los personajes en diversas ciudades o pueblos. Las características de estos lugares no aparecen en una sola descripción que pretenda funcionar como una contextualización al estilo del realismo temprano, en el que las descripciones son largas y detalladas, sino que el autor aporta una serie de elementos, en fragmentos narrativos, con los que el lector puede imaginar poblaciones en vías de desarrollo⁴.

² La relación entre el periodismo y la estructura de estas dos novelas se estudia más afondo en otro capítulo que también trata sobre la estructura, pero se adentra en el periodismo amarillista desde la perspectiva de la degradación social. Esta referencia sobre el origen de *Las muertas* es necesaria para exponer su aspecto referencial tan marcado: la historia de las *Poquianchis* es uno los episodios más destacados en la historia del crimen, no sólo de Guanajuato sino de todo el país. Las hermanas Valenzuela protagonizaron varios asesinatos en dicho estado y fueron objeto de un sinfín de reportajes amarillistas que poco contribuyeron a la resolución de los crímenes; en la novela de Ibargüengoitia son encarnadas por las hermanas Baladro.

³ Jorge Ibargüengoitia, *Las muertas*, 1977, p. 13.

⁴ Me parece rescatable una mención que hace Armando Pereyra acerca del proceso que siguen las novelas que hablan de la urbe hasta 1956: “Se transita hacia una urbe con una dinámica de crecimiento distinta, que desembocará en un proceso paulatino de descomposición” (*Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*,

La presentación del espacio en *Dos crímenes* es diferente, ya que es una novela más libre en lo que se refiere a su origen: extrae elementos de un par de obras de teatro que Ibargüengoitia escribió unos años antes y de las cuales retoma también los motivos del asesinato planeado y una herencia en juego. Esta novela comienza, a diferencia de *Las muertas*, en la ciudad de México, donde vive el personaje principal, aparentemente acomodado y sin ninguna preocupación hasta que, en una fiesta muy íntima, se inmiscuye un agente del gobierno para investigar al protagonista y a sus amigos. Después de la fiesta, la policía comienza a perseguirlo por ser presunto cómplice de un atentado político. Marcos huye a la ciudad de *Muérdago* para ver a un tío lejano, estafarlo y así juntar dinero suficiente para pasar una temporada escondido junto con su novia, quien también es perseguida. Ibargüengoitia presenta el espacio en el que se desarrolla la historia de forma muy distinta a la que usó en su novela anterior, y dicha variante se debe principalmente a un cambio en la voz narrativa: el narrador de *Dos crímenes* habla en primera persona y puede referirse de manera inmediata a su entorno, justo como lo hace en la descripción de su llegada a la ciudad de provincia:

No olvidaré mi llegada a *Muérdago*. Me quedé parado en la esquina de los portales mirando a la gente que daba vueltas en la Plaza de Armas oyendo la serenata [...] En el reloj de la parroquia faltaban diez para las ocho. Estuve tentado a cruzar la calle, entrar en el Hotel Universal, alquilar un cuarto, dormirme y no acordarme de la entrevista hasta el día siguiente.⁵

Esta descripción ubica al lector en un espacio muy singular: una ciudad que está en expansión, justo como las ciudades de *Las muertas*, pero en *Dos crímenes* el espacio es mucho más fácil de imaginar, incluso el hecho de que la estafa del protagonista se sustente en un proyecto minero —Marcos, el personaje principal, estudió ingeniería— produce una mayor interacción de los personajes con el entorno y ayuda a ubicar el desarrollo de la novela cerca de Guanajuato o de los estados de El Bajío, que se convierten en más que un espacio emblemático, sino también en un ejemplo de la dinámica social del país, puesto que casi todo lo que conocemos como “mexicano” se identifica con esta región. De tal suerte, construye un espacio reconocible para el lector mexicano y más aún para el guanajuatense;

coordinado por Armando Pereyra, 2004, p. 304). Menciona un proceso que —desde mi punto de vista— en el caso de provincia, acompaña a la modernización en sí.

⁵ Jorge Ibargüengoitia, *Dos crímenes*, 1979, p. 21.

no sólo se queda en la mera distribución dentro de la ciudad, que puede ser o no afín en cada población, pero tampoco se detiene en una caracterización simplista de dichos lugares, sino que va más allá al exponer rasgos de los personajes secundarios o de los pobladores en general que constituyen una serie de contradicciones vinculadas a la problemática social o al pensamiento de algunos mexicanos; todo esto consigue un mayor impacto, una mayor verosimilitud narrativa, que detalla las referencias veladas respecto a las ciudades.

Con base en características que aporta el entorno social al que se presenta en las novelas, se puede hablar de un espacio arquetípico en el que también interactúan elementos tradicionales y modernos. Los primeros generalmente se relacionan con la intimidad del hogar, los segundos con lo público y la organización social presuntamente moderna, pero atrasada, como un intento de configuración que no es sino *simulacro* o *máscara*⁶, que en comparación con el ideal de progreso no es sino un proyecto o aspiración, tanto política como social, degradada.

En este punto del análisis es pertinente hacer una aclaración. Cada vez que use el término *degradación* considero que éste implica la existencia de un primer momento o un estado ideal de una situación o de los personajes. Luego, debido a las circunstancias que en este caso son generalmente provocadas o establecidas tanto a nivel social como individual, se degrada ese estado o situación inicial, de ahí en adelante el estado ideal pasará a ser la nueva circunstancia que, conforme avance la trama, también se degradará y así sucesivamente hasta el final. El término puede resultar aún ambiguo y también conlleva un signo negativo, si no se plantean las circunstancias iniciales y en qué sentido éstas se degradan, sobre todo se presta a una lectura moralista y poco precisa, por lo cual usaré el término al referirme a acciones o situaciones en su mayoría violentas, las cuales, independientemente de la perspectiva desde la que se juzguen, resultan en un aumento de la violencia o agravan la situación inicial y son consecuencia de la corrupción y el bagaje

⁶ Octavio Paz usa este término en *El laberinto de la soledad* para referirse a un proceso de encubrimiento que también está ligado a una forma de simulacro: máscara y simulacro son apariencias que se superponen a toda una dinámica cultural y que, muchas veces, son síntomas de problemas que se gestan en la estructura social. Stephen D. Morris en la introducción de su libro *Corrupción y política en el México contemporáneo* rastrea frases de presidentes que funcionan como un ejemplo sobre cómo la corrupción se acepta como parte del sistema, lo cual implica una contradicción de fondo en la concepción del sistema judicial o en la postura que tienen las autoridades respecto a la ley (p. 14).

ideológico que exponen los personajes en las historias⁷. Existen también diálogos irónicos, acciones contradictorias que pueden provocar ese efecto de degradación sin ser necesariamente violentas o llevar a los personajes a un estado dañino, sino que muestran qué tan lejana está la realidad de lo que sostienen las apariencias, por lo que las señalaré cuando sea preciso.

Respecto al fenómeno contradictorio entre el futuro y el pasado que desarrollaba en el párrafo anterior, aunque con particular énfasis en la ideología oficial que el sistema mexicano ha consolidado con ayuda de ideas-tipo acerca de lo “mexicano”, Roger Bartra expone en *La jaula de la melancolía* el concepto de “arqueotopía”, que es, básicamente, una utopía arquetípica, y explica detalladamente que:

[...una *arqueotopía* es] la imaginación, hoy, de un lugar previo y antiguo en el que reine la felicidad pretérita y marchita que reposa en un profundo estrato mítico, enterrado por la avalancha de la Revolución mexicana y por el que sólo podemos sentir una emoción melancólica.⁸

Es, por lo tanto, un lugar mítico pero arrasado, imposible de alcanzar, puesto que no está por ser realizado, ha quedado atrás y no ofrece solución a los problemas de la sociedad mexicana. Este lugar se interpreta fácilmente, en primera instancia, como un espacio rural, un lugar primordial, siempre violentado pero edénico, exaltado incluso como uno de los grandes objetivos de la Revolución. Sin embargo, para la época en la que escribe Jorge Ibargüengoitia, en el campo ya ha comenzado el proceso de abandono que continúa hasta la actualidad y que es consecuencia, en primer lugar, de la guerra de Revolución, en segundo, del mal manejo de los gobiernos posteriores al movimiento; el mismo Rulfo, a quien Bartra recurre una y otra vez, ya da cuenta en sus textos del fracaso y vacío en el que han caído las comunidades rurales. En segundo lugar, los campesinos y los pobladores de estas comunidades, y aún más de casi toda la provincia, son figuras a las que recurre tanto la literatura como causa de la endeble conciencia social que refleja el atraso en comparación con la capital del país u otros países modernizados.

⁷ Es necesario señalar también que el estado ideal de los personajes está dado por cierta estabilidad o cotidianeidad establecida. Un ejemplo de ello es el estado inicial en el que se encuentra Marcos en *Dos crímenes* hasta que la policía se cuelga en su fiesta. De igual forma, las prostitutas de *Las muertas*, a pesar de ser explotadas como tales, se encuentran en una situación estable hasta que comienzan a cerrarse los burdeles de las hermanas Baladro.

⁸ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, 1996, p. 32.

Todo esto es fundamental para analizar con profundidad la reconstrucción del espacio mexicano en las novelas de Ibarguengoitia, puesto que estas poblaciones no son completamente rurales, pero tampoco plenamente urbanas, sino que están en un momento de transición, ubicadas temporalmente a finales de los años 60 y principios de los años 70.⁹ Los indicios más claros de este proceso aparecen como elementos de modernización que contrastan con una estructura aún rural y con las acciones o el tono popular que domina los pasajes de las novelas. En *Las muertas*, esos objetos que dan cuenta de la modernización van desde teléfonos, autobuses y automóviles, en contraste con sinfonolas y plazas de armas llenas de música tradicional, hasta muestras de un presunto desarrollo, como se puede apreciar en el siguiente pasaje que habla del último burdel de las hermanas Baladro, construido en otro pueblo y no en *Pedrones*:

Hay cuatro casas de dos pisos: el Palacio Municipal, el hotel Gómez, el Casino del Danzón y la casa de la señora Benavides. Las dos primeras fueron construidas al mismo tiempo y se inauguraron en 1910, durante las fiestas del Centenario. Cincuenta años pasaron sin que ningún habitante de Concepción de Ruiz sintiera necesidad de tener un segundo piso, hasta que llegaron las hermanas Baladro y construyeron el Casino del Danzón.¹⁰

Aunque ubicado en un pueblo más pequeño en comparación con los pueblos en los que se encontraban sus otras casas, y teniendo en cuenta que los prostíbulos siempre han existido y son parte de los inconvenientes del progreso, el diseño de este edificio se contrapone al de todas las casas de la población y, en ese sentido, modifica la noción que algunos habitantes tienen del pueblo. No obstante, es claro que lo que más llama la atención es que las casas más grandes sean un hotel, el Palacio Municipal, un burdel y el hogar de una señora terca, que contribuirá a la posterior transformación del *Casino del Danzón*, de un refugio para las prostitutas, en un lugar arruinado, casi un cementerio. Más allá de esta sencilla muestra de progreso, la casa se erige en esta novela como un espacio muy peculiar en el que se desarrollan los sucesos más violentos. Gastón Bachelard hace alusión a la casa,

⁹ Marshall Berman describe una forma de concebir la modernidad en el prefacio de *Todo lo sólido se desvanece en el aire*: “Ser modernos es vivir una vida de paradojas y contradicciones que tienen el poder de controlar, y a menudo destruir, las comunidades, los valores, la vidas [...]” (p. XI) Paradojas y contradicciones mucho más marcadas, o extremas, en lo que se refiere a países con problemáticas sociales y culturales como México. Son precisamente las décadas en las que publica Ibarguengoitia cuando la diferencia entre lo moderno y lo tradicional toman un rumbo muy peculiar, que deja la identidad mexicana en un estado ambiguo al no ser capaz de integrar ambos aspectos de la cultura.

¹⁰ Jorge Ibarguengoitia, *Las muertas*, 1977, p. 71.

en términos teóricos, tomando sus ejemplos de la poesía romántica europea, e indica que en primer lugar, existen todo tipo de relaciones con este espacio, se crean imágenes sobre él que se enlazan con el carácter y constitución del hombre. En *Las muertas* destaca un tipo de casa acorde a las aspiraciones de las hermanas Baladro, *la casa soñada* que “puede ser un simple sueño del propietario, la concentración de todo lo que se ha estimado cómodo, confortable, sano, sólido, incluso codiciable para los demás.”¹¹ Es una representación mental que las madrotas logran concretar.

Pero las características de esta casa, que es el *Casino del Danzón*, además de concordar con la mezcla casi vulgar de elementos tradicionales y modernos que analizaba arriba, son muy diferentes de las que propone Bachelard, no en el sentido de ser depósito de aspiraciones, sino en que esa comodidad y estabilidad añoradas son consecuencia de la explotación, el engaño, la corrupción y la ilegalidad. En las ciudades y pueblos en proceso de modernización de *Las muertas*, los elementos modernos hacen más práctica la vida pero, al no estar acompañados de una transformación individual que modernice también la actitud de los personajes y pugne, como el discurso oficial, por la legalidad y el progreso, sólo sirven de herramientas para lograr propósitos o necesidades ruines.

La misma contradicción se encuentra en *Dos crímenes*, pero con un carácter de lo absurdo mucho más evidente. La oposición entre las cosas modernas —que aparecen aquí como clichés, objetos de una clase privilegiada— y los elementos tradicionales se da no sólo en el espacio sino en la actitud de los personajes. Los hechos suceden en *Muérdago*, una ciudad importante del estado de *Cuévano*, y además, ha pasado una década desde lo ocurrido en la novela anterior, por lo que es más fácil encontrar muestras de desarrollo y algunos elementos tradicionales característicos de provincia. Como mencioné antes, el primer capítulo de la novela comienza en la ciudad de México y ahí se puede apreciar el ambiente urbano en plenitud; en *Muérdago* se observan elementos como hoteles, cafeterías, farmacias, bancos y hasta un casino, aunque también hay minas abandonadas y tierras de siembra en las afueras de la ciudad, que configuran el espacio como un lugar más urbano que rural¹². El problema con esta novela es que tanto la *degradación social*, como las

¹¹ Gastón Bachelard, *Poética del espacio*, 1975, p. 93.

¹² Jorge Ibarguengoitia, *Dos crímenes*, 1979, p. 57. Cabe señalar aquí que el apego a lo tradicional conlleva también un apego a estructuras que pueden ser incluso medievales, puesto que España sufrió el mismo

contradicciones que plantea el choque de lo tradicional con lo moderno, se analizan desde la perspectiva de un narrador en primera persona, por lo cual, es mucho más fina la forma en que el autor filtra la información que quería aportar al lector. Uno de los pasajes más fáciles de abordar, por ser más homogéneo y aglomerar información que para este análisis resulta dispersa en casi toda la novela, es el siguiente:

En la mesa de los Tarragona siempre han cabido diez comensales con amplitud. Dicen que cuando mi tío la heredó, a la muerte de sus padres, se opuso a que le quitaran las extensiones para hacerla más chica. Durante muchos años, las más de las veces, se sentaban a la mesa dos: mi tío Ramón en la cabecera y mi tía Leonor a su lado [...] Mi tío parecía Dios Padre, sentado en la cabecera, de espaldas al emplomado amarillo, con una servilleta blanca sujeta por dos pinzas que le cubría el pecho.¹³

Aquí, aunque sólo se describe una parte de la casa de Ramón Tarragona, es necesario señalar el papel que juega la casa como parte del espacio literario de la novela. Aunque la historia se desarrolla dentro y fuera de la casa de la familia Tarragona, ésta adquiere una connotación parecida a la que Bachelard propone como refugio primordial, aunque él lo expone generalizando la primera cualidad que se le atribuye al hogar, es la que más se adecua a la forma en que aparece en *Dos crímenes*:

La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad. Reimaginamos sin cesar nuestra realidad: distinguir todas esas imágenes sería decir el alma de la casa; sería desarrollar una verdadera psicología de la casa.¹⁴

O se puede extraer de estas imágenes y descripciones la percepción del personaje de su realidad, de su entorno pues —como se verá más adelante— el regreso de Marcos a su pueblo natal lo llevará a crearse una imagen de sí mismo: todos los atributos que el personaje principal ve en la casa son, hasta cierto punto, melancólicos, de modo que su único refugio en una situación crítica es regresar a un pasado que no le interesa evocar. En la cita anterior también se observa claramente el sarcasmo respecto a la apariencia de “Dios

problema desde el feudalismo. El complejo entramado cultural que hereda el país desde la Conquista mantiene ciertas estructuras intactas tanto a nivel político como económico, de modo que al iniciar el proceso de industrialización, los problemas sociales reflejan esa misma complejidad cultural. En el caso de la degradación en las novelas, el signo negativo del término queda sólo como una percepción si se tiene en cuenta que lo que se degrada son las aspiraciones modernas y de bienestar social, de ahí la falta de evolución de los personajes que se analizara más adelante.

¹³ *Ibidem*, p. 42.

¹⁴ Gastón Bachelard, *Poética del espacio*, 1975, p. 48.

Padre” del tío como figura avasalladora, tradicional, y la ironía recae en la doble angustia de Marcos en tanto está preocupado por no ser descubierto y afligido por regresar a un lugar que no le causa gran entusiasmo. Retomando la dicotomía, es clara la oposición entre la actitud retrógrada o tradicional, expuesta por el tono irónico y la descripción de la casa del tío Tarragona, un lugar heredado al igual que su fortuna y renombre, como sucedió con la mayoría de las familias ricas de provincia después de la Revolución.¹⁵

Por otra parte, muchos pasajes que aportan datos acerca del ambiente vienen acompañados de diálogos que funcionan como parodia de la clase social elevada de la ciudad de *Muérdago*,¹⁶ a la que pertenecen los primos de Marcos. Por tales razones el espacio es mucho más ambiguo, es decir, se encuentran en él una serie de contradicciones planteadas por los personajes, quienes, conforme avance la novela, se revelarán violentos e inmorales, para así completar el efecto de *degradación*.

Como conclusión, la construcción del espacio literario con base en elementos de la realidad, anclados en la parodia de ideas-tipo de lo que puede ser “mexicano”, sirve a la lógica de la obra, en el sentido en que cohesiona la historia al darle una base espacial firme y verosímil, por medio de la referencialidad velada. *Las muertas* y *Dos crímenes* son novelas que bien se pueden catalogar de *urbanas*, no como obras dedicadas a las grandes urbes sino como obras que dan cuenta de procesos de modernización y reflejan problemas que se generan como consecuencia del poco respeto por las reglas, de la ausencia de un plan de cambio estructural a nivel social: la sociedad mexicana que describe Ibargüengoitia no es sino una sociedad tradicional que se reviste con elementos modernos. La descripción de un espacio mexicano arquetípico no es la intención última de las novelas, sino un efecto de la configuración de los temas que Ibargüengoitia propone, y aún más, esta identificación

¹⁵ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, 1996, p. 160. Como consecuencia del reacomodo social después de la Revolución, Bartra identifica cambios en las profesiones o actividades antes y después del movimiento revolucionario: “[...] de campesino a proletario, de hacendado a industrial, de cacique a funcionario, de soldadera a prostituta, de revolucionario a burócrata”. Estos cambios se dieron sólo por méritos o son adaptaciones al nuevo contexto social, de modo que muchas veces representaron, o una mejora, o decadencia casi fortuita de la condición económica o el tipo de vida que dichos personajes llevaban hasta ese momento. De ahí la complejidad del entramado social que se aprecia en las novelas de Ibargüengoitia.

¹⁶ Los nombres de las ciudades que describe Ibargüengoitia no siempre son muy peculiares salvo por *Muérdago*. Los nombres de los Estados describen algo con lo que se puede identificar el referente real: *Mezcala*, por los destilados, es Jalisco; el *Plan de Abajo* es Guanajuato por el Bajío; *Muérdago* conlleva un matiz fatal, pues la planta es venenosa, al igual que el brebaje con el que muere el tío Ramón, pero también implica, hasta cierto punto, la cultura popular lo asocia con los besos, quizás se puede aventurar un matiz de erotismo.

de algo “mexicano” es una consecuencia de la forma en que el autor presenta el contenido crítico de sus obras a través de los personajes.

1.1.3 La función del viaje: de la ciudad al campo

El espacio urbano de *Las muertas* y el de *Dos crímenes* representa una especie de prisión para los personajes. En él, las acciones parecen estar en función de las pasiones y necesidades de cada individuo, todos ellos un tanto estereotipados, pero también parodiados y, sobre todo, configurados para que sirvan de pretexto a la crítica social de Ibarguengoitia. No obstante, de todas las acciones de las novelas, el viaje como detonador de sucesos es una constante en ambas obras y cumple funciones que van más allá de la simple necesidad de generar peripecias. Son pocos realmente, casi nulos, los eventos que pasan por casualidad y, en lugar de esta perspectiva del origen de los sucesos (o de la desgracia), se impone la causalidad.

Sin dejar de lado el análisis de estas dos novelas, vale la pena volver a la obra que les antecede, *Estas ruinas que ves*, puesto que no sólo es —como señalé al principio— una semblanza de una ciudad de provincia sino también una novela cuya acción comienza con un viaje. De igual forma, el primer capítulo de *Las muertas* inicia con un viaje que tiene por objeto llevar a cabo un intento de venganza, el cual resulta fallido. Este primer capítulo desata una serie de investigaciones que terminarán con la aprehensión de las hermanas Baladro y el descubrimiento de sus delitos. En *Dos crímenes* también se puede apreciar un viaje que aparece desde el primer capítulo y termina al inicio del siguiente. Los viajes serán una constante ya que, en esta anécdota, el narrador y personaje principal puede urdir eventos y matices narrativos que se entenderán a cabalidad con la lectura de la segunda parte del texto.

Es claro que cada una de estas obras le atribuye diferentes significados o funciones a este motivo del viaje y que dichas funciones sirven a la estructura de los textos ya que pone en movimiento las acciones que constituyen el efecto de degradación; sin embargo, en la prosa de Jorge Ibarguengoitia este primer viaje —identificable como tal en por lo menos tres de sus novelas, razón por la cual podría considerarse casi estilístico— es el primero de muchos que se dan en el desarrollo de las historias y tienen diferentes funciones. La primera función es el cambio de condición, es decir, una consecuencia evidente del

desplazamiento de un lado a otro. Este es el plano en el que funciona ese primer viaje que detona los sucesos tanto en *Dos crímenes* como en *Las muertas*:

Es posible imaginarlos: los cuatro llevan anteojos negros, el Escalera maneja encorvado sobre el volante, a su lado está el Valiente Nicolás leyendo *Islas Marías*, en el asiento trasero, la mujer mira por la ventanilla y el capitán Bedoya dormita cabeceando. El coche fatigado sube la cuesta del Perro. Es una mañana asoleada de enero. No se ve una nube. El humo de las casas flota sobre el llano [...] ¹⁷

Este capítulo inicial de *Las muertas* lleva por título “Las dos venganzas” y destaca por el paisaje descrito, ameno, agradable, y la aparente calma del traslado, que contrasta con la violencia que se desata al final. La declaración de Simón Corona en los últimos párrafos del capítulo da lugar a que lo sentencien a seis años de cárcel, pero también provoca la búsqueda de Serafina, su antigua amante y ejecutora de la venganza, por parte de la autoridad, y dan con ella y su hermana Arcángela en el trance más sádico y violento que padecían las prostitutas bajo el yugo de las hermanas Baladro. Los sucesos ya han acontecido y el narrador comienza a relatar cómo pudieron ocurrir.

La reconstrucción de la violenta y corrupta historia parece anular el carácter inicial de este viaje, pues todo ha pasado ya, sólo le queda al lector la conclusión de la misma; sin embargo, del siguiente capítulo en adelante comienza el tiempo retrospectivo y también inicia con un viaje en el que coinciden estos amantes después de su primer desencuentro. Este segundo capítulo culmina con la exhumación del cadáver de la primera prostituta de cuya muerte tenemos noticia. Aunque no se desencadenen los sucesos de manera lineal, en un solo sentido, es posible observar el nivel de degradación que genera cada viaje en los distintos pasajes.

Por otra parte, en *Dos crímenes*, aunque Ibarguengoitia no describe el primer viaje como tal, sí ofrece al lector una imagen que define tanto el ambiente que describe el narrador, como sus sentimientos con respecto a su escape:

El momento más triste del día llegó al ver la cara de *La Chamuca* a través de la ventanilla cuando el autobús se echaba en reversa para tomar la salida. Ella recorrió el vidrio y vi que estaba llorando, después el autobús viró y la perdí de

¹⁷ Jorge Ibarguengoitia, *Las muertas*, 1977, p. 9.

vista. Me quedé parado un rato ante el andén vacío, después me di cuenta de que en la mano llevaba el jorongo de Santa Marta.¹⁸

Marcos escapa de la policía, envía a su novia con un familiar y él se dirige a *Muérdago* para conseguir dinero e ir por ella. Los sucesos de la novela se disparan con esta huida, no obstante algo cambia definitivamente, ya que se vuelve más que claro para el personaje que, de una u otra forma, su vida no será la misma. Queda una sensación de zozobra ante una circunstancia que se sale de control; el personaje principal apenas puede encauzar su destino para salir avante y su propio viaje resulta tedioso. El cambio de condición se da y con ello una ligera reorientación en las tendencias del personaje, de modo que se puede hablar de degradación a partir de este viaje, precisamente en el sentido en que se degradan las aspiraciones de Marcos a una vida normal y pacífica.¹⁹

Un segundo plano en el que funciona el viaje es como tránsito o desarrollo de algún objetivo que, generalmente, lleva a un estado peor del que se observaba antes del movimiento. Esto último es, en todo caso, una caracterización general que hace Ibargüengoitia de las consecuencias que resultan de estos viajes y sirve también como una forma de medir el clímax o la tensión en ambas novelas.

Ejemplo de ello en *Dos crímenes*, son las idas y venidas que Marcos hace de *Muérdago* a una mina y de ahí a *Cuévano*, la capital del Estado del *Plan de Abajo* —es decir Guanajuato— en donde consigue todo lo necesario para hacerse pasar por ingeniero a fin de convencer a su tío de que le pague por un estudio de minas. Estos traslados se narran siempre con un estilo desenfadado, casi con un matiz de irrelevancia del cual está consciente el autor, puesto que en ellos el lector puede obtener datos que pasan inadvertidos y dicha información será necesaria conforme avanza la historia, sobre todo porque los viajes resultan más claros desde la perspectiva del narrador de la segunda parte de la novela.²⁰ Más que seguir los enredos de un estafador y las suposiciones de un farmacólogo anciano, el lector asiste a la reconstrucción de una anécdota que se origina por la corrupción y termina de manera violenta. De igual forma en *Las muertas* pueden rastrearse varios

¹⁸ Jorge Ibargüengoitia, *Dos crímenes*, 1979, p. 19.

¹⁹ Aparentemente una situación tan seria como la que se narra debería provocar en el personaje principal algo más que un “ligero cambio”. En el capítulo cinco profundizaré en este tema, pero vale la pena adelantar que es mínima la transformación que sufren los personajes de Ibargüengoitia a nivel psicológico.

²⁰ Los pasajes más representativos de la función que menciono están en las páginas 66 y 11.

traslados de los personajes —éstos van de un lugar a otro por diversas razones, la mayoría de las veces por recreación o para esconderse— y estos viajes también constituyen una fuente de información aparentemente superflua, pero aportan muchos detalles a los que es necesario regresar.²¹ La importancia de éstos para el entramado de cada obra es difícil de definir, por eso me limito a señalar su existencia, ya que cumplen con la función más sencilla, la más homogénea y constante para ambos casos.

La tercera función es el acercamiento a un mundo nuevo y prometedor que posteriormente se presenta inalcanzable, es decir, constituye un pequeño vislumbre de algo mejor para la condición de los personajes y es la que más acentúa la degradación puesto que los pasajes violentos entran en contraste con este “vislumbre”. Para entender claramente esta función debo apuntar que en las dos novelas analizadas los personajes no logran cumplir sus aspiraciones o deseos y, en caso de alcanzarlos, sólo es de forma momentánea o el estado al que llegan no es el ideal, por lo tanto, se produce un sentimiento de resignación o fracaso parcial que supera la posible dicha ante lo conseguido.

De ese modo, este “vislumbre de lo que pudo ser” se convierte en un evento que golpea al personaje, lo redefine (o al menos reorienta la dirección en la que iba su destino). Una característica que comparten los desplazamientos que pueden agruparse en este tipo de función es que se encuentran en un punto intermedio de la historia, y aunque pueden ser más de uno para cada novela, decidí analizar sólo un pasaje de cada obra, puesto que también muestran matices muy propios del efecto de la degradación que acompaña las consecuencias de dichos viajes. En *Dos crímenes*, el viaje más representativo del “vislumbre” aparece al final de la primera parte, es lo último que escuchamos hasta ahí en voz de Marcos, y bien podría tomarse como final de la novela pero, evidentemente, está la segunda parte en manos del lector y ésta contradice magistralmente la vaga suposición sobre un final súbito:

Dentro de un momento iremos en el safari a *Muérdago*. *La Chamuca* me esperará en la Plaza de Armas, yo llevaré el trabajo a mi tío, quien tiene que entregarme,

²¹ Un ejemplo de estos viajes que aportan información valiosa son los de las páginas 68 y 54. Como se analizará más adelante con profundidad, esta novela exige también un esfuerzo de reconstrucción temporal de los sucesos, por tal razón resulta práctico tener en cuenta los viajes de los personajes.

según el contrato, cuarenta mil pesos. Mañana, *La Chamuca* y yo llegaremos a la Playa de la Media Luna, hotel Aurora, en donde ya tenemos reservaciones.²²

Así es como lo último que narra Marcos, antes de la segunda parte y el trágico final, se revela como una posibilidad esperanzadora, pero también es un pasaje abierto pues él aún no tiene el dinero y sigue escapando. Más tarde se sabrá que el viaje no resultó del todo placentero y que, con ello, la vida de Marcos volverá a un estado intrascendente al igual que al inicio, pero con el tortuoso recuerdo de esa gran posibilidad de vida —adinerada, resuelta económicamente— y los dos crímenes que se cometieron.

En *Las muertas* ocurre algo muy singular. Cada uno de los personajes principales, conducidos por una suerte de inercia desastrosa, tiene su propio viaje en el cual puede o no vislumbrar lo buena o cómoda que pudo ser su vida, pero es seguro que, de la manera en que Ibarguengoitia pone la historia en boca de sus personajes, todos se arrepienten del viaje e imaginan qué sería de ellos si no lo hubieran hecho. Ejemplo de esto es el viaje que ya había citado, correspondiente al segundo capítulo de la novela, y que pertenece a la narración de Simón Corona²³.

Otro viaje que destaca es el de las hermanas Baladro a Ticomán, población en la que compran a Blanca, la primera prostituta, cuya muerte será narrada con detalle; en dicha travesía, Serafina Baladro fue a dar a la cárcel por tratar de engañar a otras dos muchachas a fin de llevar más “mercancía”. Incluso el lector cuenta con una declaración de *La Calavera*, otro de los personajes secundarios, que expresa sobre el viaje un presagio que —según ella— “consiste en que el primer día que pasaron con Blanca acabó en la primera noche que Serafina pasó en la cárcel”.²⁴ Si no hubieran comprado a Blanca, quizás la serie de asesinatos no hubiera tenido lugar, o al menos ésa es la percepción del personaje. Cada individuo que aparece en la novela vive en el pasado, recordando lo que hubiera sido. Así, la degradación va en aumento de la mano de la historia.

²² Jorge Ibarguengoitia, *Dos crímenes*, 1979, p. 133.

²³ Esta inercia es muy peculiar en este personaje secundario: si bien arruina seis años de su vida en este pasaje, viaja tres veces de regreso a su pueblo natal, donde, después de su último regreso, ocurre la venganza del primer capítulo, de modo que dicha inercia se complementa con esa obsesiva necesidad de regresar, mediante la cual se observa un aspecto que Roger Bartra menciona en *La jaula de la melancolía*: el regreso a un pasado edénico. En el capítulo V se abordarán con más profundidad las repercusiones que tiene esta característica en la formación del personaje.

²⁴ Jorge Ibarguengoitia, *Las muertas*, 1977, p. 82.

La mayoría de los viajes provocan sucesos que llevan a los personajes a un estado peor del que se encontraban, con lo cual se comprueba el efecto de la degradación, que genera a su vez una sensación de desencanto y tragedia que acompaña el desarrollo de las acciones. La clasificación que he hecho acerca de las funciones del viaje en ambas novelas —como puede observarse— corresponde perfectamente al desarrollo narrativo que Ibargüengoitia llevó a cabo, con diferentes características, en cada texto. Los matices y las peculiaridades de estos pasajes son, para cada obra, manifestaciones de la degradación, formada por la corrupción y la violencia consecuencia de condiciones sociales deplorables desde el inicio o que se generan durante las anécdotas y se muestra en las obras del autor. A pesar de ser novelas diferentes y aunque retratan niveles sociales disímiles, los eventos violentos igual que las muestras de atraso y corrupción son recurrentes. El siguiente apartado tiene por objeto analizar cuáles son las herramientas narrativas a las que Ibargüengoitia recurre para dar cuenta de estos sucesos, también analizaré el uso de las voces que dominan o se alternan en cada obra, a fin de tener un panorama teórico sobre el despliegue narrativo que el autor usa para dar cuenta de las historias.

1.2.1 Análisis de las voces narrativas

Como se pudo apreciar en el apartado anterior, la descripción de lugares en las novelas de Ibargüengoitia le da forma al espacio literario, siempre en proceso de adaptación de lo rural a lo urbano, y el motivo del viaje permite observar tanto el ambiente donde interactúan los personajes como el desarrollo de las acciones en ciudades o pueblos recurrentes. Si éstas son las funciones primordiales de las descripciones, el estilo narrativo en sí también presenta varios niveles en los que aparecen aspectos distintos de cada novela, los cuales se entrelazan particularmente con el efecto de *degradación social* que surge como resultado de las anécdotas. Así pues, es necesario analizar, en primer lugar, las voces narrativas que dan cuenta de los sucesos que el autor quiso narrar, para así tener una base sólida que permita profundizar en el análisis de la estructura narrativa —es decir, repartición de capítulos, formas en las que se presenta la historia— y su relación con el efecto creciente o decreciente de la degradación que impacta a los personajes o a su entorno social.

1.2.2 La voz narrativa en *Dos crímenes*

El uso de la voz narrativa es uno de los elementos que unen y a la vez confrontan o distinguen estilísticamente a estas dos novelas. La primera persona como voz narrativa es predominante en las novelas de Jorge Ibarguengoitia, prueba de ello es que sólo *Las muertas* presenta una alternancia considerable entre la narración en tercera y primera personas.²⁵

En *Dos crímenes* prevalece la narración tal cual aparece en la mayoría de las obras de este autor. Como he señalado reiteradamente, Marcos González *El Negro* es el narrador y personaje principal de la primera parte de la novela. Aún enmarcados en la voz narrativa en primera persona, siempre relacionada con un punto de vista explícitamente más subjetivo, los hechos que narra este personaje se muestran verosímiles, un tanto cómicos e insidiosos, y son resultado de un carácter que se revela cada vez más taimado conforme avanza la historia, desde ese punto de vista, el lector recibe una versión apenas violenta de la historia, pero puede observar la corrupción, las causas de la violencia que se dispara en la segunda parte. Desde el principio, el narrador alterna la descripción de escenas y personajes, con acciones en escenas²⁶ que generalmente aparecen escritas en estilo directo, como en el siguiente ejemplo, que narra la llegada de un policía encubierto a la fiesta de Marcos; por lo demás, este hecho constituye la violación de la Constitución que refiere el primer enunciado de la novela y que detona todos los sucesos:

Desde el momento en que lo vi, *Pancho* me dio mala espina: tenía un diente de oro, papada, traje, corbata y camisa. Lo primero que hizo después de darnos la mano fue pedir permiso para ir al baño. Apenas salió de la sala le pregunté a Ifigenia que estaba sentándose en una de las sillas de tule:

— ¿Quién es éste?

— Trabaja en la Procuraduría.

²⁵ *Los relámpagos de agosto*, quizás la novela más célebre de Ibarguengoitia, tanto por los premios que recibió, como por el tema que aborda, es narrada desde esta perspectiva, en voz del general Guadalupe Arroyo. En *Estas ruinas que ves* se repite la tendencia en primera persona, esta vez a cargo de Francisco Aldebarán, profesor de literatura, quien tendrá un papel muy peculiar para ayudar a comprender con profundidad qué tan complejo es el entramado narrativo de *Las muertas*. Con *Los pasos de López* ocurrirá lo mismo.

²⁶ Uso el término “escena” como lo caracteriza Bourneuf en su libro *La novela* (p. 69). Me parece apropiado puesto que es una forma de conciliar las descripciones, siempre difíciles de analizar por separado, con la narración. Al inicio de la novela Marcos resume los acontecimientos de la siguiente manera: “La historia que voy a contar empieza una noche en que la policía violó la Constitución.” A partir de ahí, la alternancia entre narración y descripción domina la novela, aunque es muy común percibir escenas con características teatrales.

— ¿Por qué lo trajiste?
— Porque él quería conocerlos a ustedes.²⁷

De tal suerte, el narrador pone o trata de poner las palabras exactas de los personajes secundarios. Esta característica produce un efecto de seguridad en el lector, puesto que no aporta datos interpretados explícitamente, como sucede con el estilo indirecto, en el que el narrador expone qué es lo que hizo el personaje, aclara o especifica las condiciones o situación en que se habla, como en este pasaje en el que Marcos narra un encuentro con su primo Alfonso, quien se invita solo a desayunar en casa del tío Ramón Tarragona:

— ¿Cómo has estado, cómo te has sentido, no has tenido ningún nuevo malestar?
— No me he sentido ni mejor ni peor que otras veces —dijo mi tío.
— ¡Cuánto me alegro! —dijo Alfonso, y agregó, dirigiéndose a los demás—. Estos viejos de antes tienen una constitución de hierro. ¡Qué envidia me dan! —y agregó dirigiéndose a mí—: ¿y a ti Marcos, qué vientos afortunados te traen por estos rumbos?
— Es un viaje de negocios —dije.²⁸

Este ejemplo forma parte del tercer capítulo y corresponde a una parte de la historia en la que Marcos aún se siente inseguro acerca de lo que pretende hacer, el estilo indirecto caracteriza las condiciones en las que se producen los diálogos, además aporta información acerca del comportamiento de los personajes como se aprecia en el tono cortante de Marcos y el tío, en contraste con la necesidad de Alfonso de ser agradable; por otra parte, aunque en este ejemplo se observa el estilo indirecto, también está presente el directo. Este procedimiento, que alterna ambos estilos, es muy común en la prosa de Ibarguengoitia donde los personajes son descritos físicamente con unas cuantas palabras, pero son perfectamente retratados con base en las acciones o en los datos que ellos aportan sobre sí mismos, de modo que la aparición de uno u otro estilo destaca circunstancias que ayudan a esclarecer detalles o vacíos en las escenas. Como también lo he mencionado, don *Pepe* Lara, el boticario de la pequeña ciudad de *Muérdago*, amigo de Ramón Tarragona es quien narra la segunda parte de la novela. Este hombre inicia su labor de testigo-detective con las siguientes palabras, muy parecidas a la primera frase que dice Marcos:

Lo que voy a contar es lo único notable que me ha pasado en la vida: después de cincuenta años de ser boticario me convertí en detective. No puedo decir que triunfé

²⁷ Jorge Ibarguengoitia, *Dos crímenes*, 1975, p. 8.

²⁸ *Ibidem*, p. 48.

en este segundo oficio, pero lo desempeñé mejor que los profesionales que intervinieron en el caso que me tocó resolver.²⁹

Ambos pasajes sintetizan los acontecimientos que narrarán, aunque no son los únicos párrafos en los que se anticipan sucesos, ya que tanto en voz de Marcos como en la de don *Pepe*, la reiteración de la desgracia o el desencanto, con base en el uso de “hubiera” como posibilidad ideal desperdiciada que se contrapone a la forma en que se dieron los hechos, provoca la sensación de inevitabilidad que siempre se resuelve de manera sorpresiva, a pesar de ser anticipada, al final de la novela, lo cual hace más impactantes los momentos violentos y agravan la percepción del efecto de degradación en la novela

. Una más de las características más notables de los narradores de Jorge Ibarguengoitia es que los personajes encargados de esta función no poseen distinción alguna a nivel discursivo. Salvo por un tono de familiaridad, afectivo o cierto nivel de ignorancia, reflejado por la mordacidad del narrador contra los sucesos que cuenta, es difícil identificar plenamente a uno u otro personaje; descontextualizados, los pasajes en voz de Marcos y de don *Pepe* Lara son muy parecidos, lo único que permite al lector distinguirlos es el conocimiento profundo del carácter de los personajes —además de las señales obvias del narrador— el cual se obtiene de la lectura completa de la obra, sólo así es posible reconocer qué diría cada uno de ellos.

Aunado a lo anterior, existen otras dos características importantes de la voz narrativa en primera persona, como se muestra en *Dos crímenes*: son la cercanía o el punto de vista del narrador y el tiempo en el que se manejan las acciones. El punto de vista de Marcos es siempre irónico y evidente, ya que emite juicios contra otros personajes o habla de las situaciones con un tono peyorativo. El escape en sí, el regreso a *Muérdago*, le produce cierto nivel de repulsión, por lo que el único conflicto que presenta el personaje está en su gusto instintivo por las mujeres que ahí habitan —su prima y su sobrina— contra el desprecio que le provocan tanto la ciudad como sus habitantes en general. Debido a que la perspectiva de Marcos se refuerza con la actitud de otros personajes, a veces ridículos o

²⁹ *Ibidem*, p. 134. Ana Rosa Domenella comenta sobre los narradores de *Dos crímenes* que “se suceden y complementan en el tejido del relato y son manejados por un *metanarrador*, extratextual, responsable de la coherencia final y de la visión irónica, nuevamente dominante de la novela” (Ana Rosa Domenella Amadio, *Jorge Ibarguengoitia: La transgresión por la ironía*, 1981, p. 160.) Destaco ese término al subrayarlo puesto que, desde mi punto de vista no existe tal, sino una organización estructural que el autor eligió y que puede sugerir la existencia de un tercer punto de vista.

sosos, lo que se cuenta parece sencillo, el ritmo es seguro y ágil, y esto es justo lo que expresa Bourneuf respecto al narrador homodiegético:

De este modo se asegura un lugar de privilegio desde el que podrá tener una vista sobre todo lo que constituye la materia de su narración. Vista angosta, subjetiva y que pide cautela, pero privilegiada por cuanto permite —teóricamente al menos— trascender la tradicional oposición sujeto-objeto: el sujeto es el objeto de su narración.³⁰

Básicamente es una vivencia del personaje lo que constituye la materia con la que Ibarguengoitia le da forma a la novela, y como tal ésta se narra en pasado. La voz que ostenta la segunda parte es —como mencioné antes— muy parecida a la primera, no obstante, reproduce el efecto que menciona Bourneuf, con una cualidad particular, producto del juego narrativo propio de la obra: la voz de don *Pepe* Lara adquiere una importancia destacada, pues el misterio que deja la muerte de Ramón Tarragona y la supuesta culpabilidad de Marcos —cuando lo alcanza la policía en la *Playa de la Media Luna*, él está envenenado y el tío ha muerto envenenado— sólo se puede resolver con la participación de don *Pepe*, quien parece un personaje secundario más en la primera mitad de la novela. Ibarguengoitia delega toda la responsabilidad de la narración a este hombre, pero también la resolución de la trama, porque el viejo boticario salva a Marcos de la cárcel, y de esta forma los sobrinos pueden hacer valer el convenio de división de la herencia que, después de todo, sí le dejó el tío Ramón a Marcos:

— Comprendo su situación —dije, hice una pausa y agregué, resignado—. Diré a mis representados que no hay manera de lograr lo que me pidieron.

— Definitivamente —dijo Majorro— no la hay.

— ¿Saben ustedes cuánto estaban dispuestos a pagar por un arreglo satisfactorio? Tres millones de pesos [...]

—Haberlo dicho antes, don *Pepe* —dijo Majorro—, yo creo que la primera parte, que es la que me corresponde a mí, se puede arreglar [...]³¹

De tal suerte, don *Pepe* Lara soborna a los policías que seguían a Marcos, éste hereda la fortuna del tío y se reparte entre los primos que firmaron el convenio. Una última característica de la forma en que se presenta la historia, y es común a la mayoría de las novelas de Ibarguengoitia, es el dominio de los verbos en pasado que siempre influyen en matices distintos de las acciones y, por lo tanto, en la percepción que el lector puede tener

³⁰ Roland Bourneuf, *La novela*, 1975, p. 102.

³¹ Jorge Ibarguengoitia, *Dos crímenes*, 1975, p. 205.

del tiempo. En *Dos crímenes*, el tiempo es lineal y por medio de la reiteración que constituye la segunda parte de la novela, adquirimos conocimiento de otro punto de vista que narra hechos o detalles que ocurren simultáneamente a lo que Marcos narra. Aunque la primera parte queda sesgada, después de una semblanza de la vida de Ramón Tarragona, sabemos que éste ha muerto al iniciar el capítulo XI y éste es el primer crimen.³²

La sucesión de los capítulos hasta llegar al final presenta las mismas características en cuanto a tiempos verbales y la alternancia de estilos directo e indirecto en los diálogos. No obstante, el párrafo final de la novela, que nos revela el segundo crimen, no está redactado en primera persona sino en tercera —o al menos esa apariencia da la separación del párrafo del anterior y el uso de “dicen” en lugar de la narración directa— y es el único de la novela que se presenta así, de modo que el final resulta más impactante por su alejamiento de la perspectiva personal, ya sea de Marcos o de don *Pepe*:

Dicen que alguien vio pasar tres agachonas volando y que las señaló. Dicen los que estaban cerca del *gringo* que lo vieron levantar el rifle y que creyeron que iba a dispararles a las agachonas. Dicen que cuando oyeron la descarga y vieron que las agachonas seguían volando, miraron el rifle y se dieron cuenta de que estaba apuntando en otra dirección. Después vieron el bulto cubierto con el jorongo de Santa Marta. Dicen que cuando le dijeron al *gringo* “es Lucero”, el *gringo* nomás movió la cabeza, porque no lo podía creer.³³

Este suceso impactante recuerda la forma narrativa en testimonio de *Las muertas*. El hecho es provocado por el deseo de venganza del *gringo* contra Marcos, deseo equívoco, porque ni siquiera fue él quien le disparó al *gringo* cuando éste trataba de saber qué pretendía el personaje principal con el asunto de la mina. Al final de la novela *El Negro* le regala su jorongo a Lucero y el padre de ésta la confundió con el primero. Así pues, este último párrafo contradice la constante narrativa de la novela que se escinde por razones estructurales, pero que aun así tiende a la unidad; en ella, no se contraponen los puntos de

³² Verónica González de León comenta acertadamente el carácter de *thriller* de la novela y cuadra bien con la forma en que el lector se entera de la muerte del tío Ramón: “Este interés [de Ibarguengoitia] por el *thriller* se debe en gran parte a que no consideramos totalmente descartada la idea de que, de un momento a otro, las circunstancias de nuestra vida, que hasta la fecha son favorables, pudieran cambiar de pronto...” (Verónica González de León, *La narrativa de Jorge Ibarguengoitia*, 1981, p. 221.) Esto ayuda a explicar el impacto que puede provocar un cambio tan súbito tanto en la trama como en el personaje que toma la función de voz narrativa y además apunta al uso de recursos escenográficos o teatrales en las novelas.

³³ *Ibidem*, p. 211.

vista, sino que se complementan para aportar una visión más amplia de la anécdota³⁴. El estilo de las voces narrativas, que se turnan para contar la historia, mantienen una tensión con agilidad y verosimilitud a lo largo de la historia y con ello cautivan al lector: los pasajes violentos, la corrupción e intrigas de los personajes se ven reforzados por la alternancia de las voces y permiten que el lector perciba el efecto de degradación.

1.2.3 Las voces narrativas en *Las muertas*

En *Las muertas*, el papel del narrador es distinto. El estilo narrativo de Ibarguengoitia adquiere un nivel de complejidad elevado con esta novela, a pesar de preceder a *Dos crímenes*, pues además de repetir el patrón de la primera persona —presente en los testimonios de cada personaje acerca de las distintas situaciones que vivieron en la historia—, la aparición constante del narrador desde la tercera persona suscita una sensación de alejamiento, ya que quien reconstruye la historia parece ser un investigador y no un novelista propiamente, y esto condiciona la posible recepción del lector.

La muertas comparte el uso de la voz narrativa en primera persona con *Dos crímenes*, al igual que la alternancia entre el estilo directo e indirecto, cuando se trata de caracterizar los diálogos entre personajes, pero es la distribución y recurrencia de estos recursos lo que constata una diferencia incuestionable respecto al uso en la novela posterior. Ahora bien, el narrador es entonces una voz que reconstruye los sucesos sin intervenir en ellos, pero no está fuera de ese mundo, es decir, no se puede identificar al narrador con el autor, pero menos aún con una entidad cualquiera que no forme parte del mundo ficcional, sino con el narrador y personaje principal de *Estas ruinas que ves*, quien varias veces refiere su trabajo acerca de un libro que abordará el tema de las Baladro.

Nunca se sabe más acerca de este trabajo en *Estas ruinas que ves*, pero en esa novela ya existe el germen de *Las muertas*, e Ibarguengoitia juega magistralmente con este elemento narrativo para despistar al lector y crear un entramado en los espacios donde se desarrollan las anécdotas de sus textos. Ana Rosa Domenella ya había adelantado esta clara referencia para quien ha leído con detenimiento la obra del autor guanajuatense —ella usa

³⁴ Cfr. Agnes Gullón, *Teoría de la novela*, 1974, p. 145. El análisis breve de Enrique Anderson Imbert respecto al punto de vista del narrador y la novela realista esclarece algunos detalles acerca de la construcción de las novelas de Ibarguengoitia, ya que éstas tienen un carácter social evidente y suelen mantener un ritmo narrativo homogéneo, al igual que las novelas realistas por excelencia.

el término “intratextual” para definir las referencias entre las novelas de Ibargüengoitia— al señalar que el narrador es:

[...] anónimo, distanciado de los hechos, reúne y compagina diversas versiones sobre un caso de asesinato múltiple a partir de testimonios de los acusados y cómplices, de informes policiales, sentencias jurídicas y notas de la prensa. Es el responsable de armar la “historia” como si fuera un rompecabezas.³⁵

Pero este narrador está lejos de ser el autor mismo: inserto en el espacio arquetípico que crea Ibargüengoitia, vive en *Cuévano* —una de esas ciudades como referencia velada— y desde ahí escribe sobre las hermanas Baladro; de esa forma, el autor como tal construye con una sencilla referencia un efecto de indefinición entre realidad y ficción, pues resulta que *Las muertas*, el libro que el lector tiene en sus manos, tangible, casi incuestionable, no es la obra de Ibargüengoitia en sí sino de uno de los personajes de Ibargüengoitia. Quizás esta característica escapa del análisis de los críticos por la advertencia que el autor pone, incluso firmada, antes de empezar la novela: “Algunos de los acontecimientos que aquí se narran son reales. Todos los personajes son imaginarios”. Con esto el autor desvía la atención de la identidad del narrador y la dirige a un problema de composición de la novela que oscila entre la realidad y la ficción, el cual abordaré en el siguiente capítulo. Los narradores de las novelas de Jorge Ibargüengoitia siempre tienen nombre, desde *Los relámpagos de agosto* hasta *Los pasos de López*, y el narrador de *Las muertas* parece ser la excepción, aunque —como ya señalé— no es así.³⁶

Por otra parte, Domenella no menciona la declaración del autor guanajuatense respecto al proceso de redacción de *Las muertas*, es claro que la leyó puesto que se limita a decir que la novela fue en principio un proyecto “ensayístico”, pero me parece importante reproducir dicho comentario del autor, puesto que representa un guiño para reconocer este juego de encubrimiento:

³⁵ Ana Rosa Domenella Amadio, *Jorge Ibargüengoitia: La transgresión por la ironía*, 1981, p. 147.

³⁶ En *La narrativa de Jorge Ibargüengoitia*, Verónica González de León comenta brevemente las características de este narrador: “En cuanto a sus artificios técnicos y estilísticos, Ibargüengoitia recurre de nuevo a este desdoblamiento de su persona —que antes llamamos autor implícito— que en la novela hará las veces de investigador y cronista, que si bien se observa y toma notas, recrea la voz de un grupo minoritario que de otra manera no tendría representación” (p. 171). No menciona la referencia de *Estas ruinas que ves*, pero sí acierta al usar el término *autor implícito* que de una u otra forma le otorga autonomía al narrador, por lo demás, considero que el intento de desarrollar las acciones desde un punto de vista objetivo por parte del narrador, evita que se tomen posturas respecto a un grupo, en este caso, la autora se refiere a quienes estuvieron envueltos en la tragedia real.

A fines de 1964 hice una investigación desordenada sobre el caso de las *Poquianchis* y escribí un cartapacio de unas cien páginas que no es ni reportaje ni ensayo ni novela, que no me gustó cuando lo leí terminado y que no me sirvió de nada. En 1965 decidí que había que escribir una novela sobre el tema.³⁷

Él reconoce que no fue sino hasta dos o tres años después que empezó a trabajar seriamente en la novela, aunque en este tiempo se publicó *Estas ruinas que ves*, de modo que *Las muertas* tuvo un proceso de creación mucho más tortuoso y largo, prueba de ello es su estructura narrativa. Los lazos entre estas dos novelas son fuertes, sin embargo, como aclaré en la Introducción, la primera no presenta rasgos de degradación, fenómeno que sí se da en *Dos crímenes*.

Retomando el análisis de la relevancia de la tercera persona que es a la vez autor y personaje encubierto de otra obra, es necesario señalar la aparición de este recurso narrativo a fin de considerar el papel que juega como organizador de los testimonios con los que adquiere forma esta novela. El alejamiento de los hechos permite que la anécdota adquiera un matiz objetivo que eleva el efecto de degradación en tanto las acciones se muestran verosímiles, además, organiza la información que Ibargüengoitia seleccionó sobre el caso real, de modo que la historia sigue siendo impactante sin ser sensacionalista. Desde esa perspectiva, Ibargüengoitia aporta una visión objetiva de la escabrosa anécdota, el narrador introduce constantemente testimonios de los personajes que hablan en primera persona, con lo que el texto invita a ser interpretado como una mera investigación, no obstante la historia contada por este narrador parece realmente una novela debido al lenguaje que usa el autor, sencillo y preciso pero que destaca el nivel de interpretación de los hechos, ya que recurre una y otra vez a la recreación “imaginaria” de lo que aconteció, para después relatar los pasajes con un tono afirmativo, el cual produce cierta seguridad acerca de lo que se cuenta:

La narración empieza a complicarse en el momento que Ibargüengoitia inserta declaraciones, primero de una de las mujeres de más confianza del burdel, Juana Cornejo, alias *la Calavera*, y luego de la propia Serafina Baladro. Hubo una muerte pero no sabemos cómo falleció y sabemos por el testimonio de Serafina que ella y su hermana se dedican al negocio de las casas.³⁸

Esta cita se refiere al segundo capítulo —que ya había citado— y a partir de ahí la historia se torna compleja. No sólo se trata de la selección de personajes, que

³⁷ Jorge Ibargüengoitia, *Autopsias rápidas*, 1988, p. 76.

³⁸ Verónica González de León, *La narrativa de Jorge Ibargüengoitia*, 1981, p. 177.

“sobrevivieron a la tragedia”, sino de la narración en sí, lo que permite que el lector crea o imagine lo mismo que el narrador. En el primer capítulo domina el uso de la tercera persona al igual que en la mayor parte del segundo, con algunas declaraciones en primera persona por parte de Simón Corona, amante de Serafina. En adelante la perspectiva del narrador se impondrá: primero hará una introducción, ya sea breve o extensa,³⁹ para aclarar qué personaje tomará la palabra, después cederá ante la voz en primera persona de cada testimonio o narrará pasajes “imaginarios” con un tono que puede parecer de verdad casi irrefutable, no porque lo diga explícitamente sino porque la sucesión de los hechos, tal cual los expone, invita a pensar que la historia no pudo ser de otra forma.

Este peculiar estilo para reconstruir una historia, que en el mundo ficcional fue tan falseada y difundida como el suceso real, y para atrapar al lector, se apoya en las formas verbales. Al respecto señala Margarida Bassols: “también la correlación de tiempos verbales, reforzada en algún caso por el uso de partículas temporales, es responsable de la cohesión”⁴⁰. Precisamente esta característica de *Las muertas* es la que la define como una obra compleja, pero también muy completa: la lectura del texto de principio a fin permite observar la lógica temporal de los pasajes y —como bien expone Edward M. Forster— al comentar el tiempo de las novelas en contraste con el tiempo “real” o cotidiano:

Para un novelista, en cambio, nunca es posible negar el tiempo en el entramado de su novela: aunque sea de una manera superficial, debe aferrarse al hilo de su historia. Debe tocar por fuerza esa interminable solitaria, so pena de volverse incomprendible, lo que en su caso supondría un patinazo.⁴¹

Patinazo o falla respecto al tiempo y eficacia del narrador y la disposición de la historia, que esta novela de Ibarguengoitia no sufrió debido a la unidad que logra la trama a

³⁹ El procedimiento se repite en toda la novela, generalmente de esta manera: “Dice la señora Eulalia Baladro de Pinto: [...]” (*Las muertas*, p. 39). Sea cual sea el personaje o su declaración, Ibarguengoitia lo introduce en tercera persona a lo largo de la obra. La división de los capítulos en apartados le permite alternar las voces con mayor facilidad.

⁴⁰ Margarida Bassols, *Modelos textuales*, 1997, p. 187. Bourneuf especifica el uso de los tiempos en pasado al señalar que “Cuando el novelista hace uso del aoristo o pretérito indefinido, lo hace porque quiere pretender con su narración el objetivo de la narración histórica que no es proseguir la búsqueda de una experiencia existencial, sino proponer lo sucedido [...]” (*La novela*, p. 109). Éste es justo el eje de la pretensión de la novela: proponer cómo se dieron los hechos en una historia tan enmarañada y polémica.

⁴¹ Edward M. Forster, *Aspectos de la novela*, 1990, p. 35.

pesar de su organización aparentemente caótica.⁴² Para ejemplificar lo anterior seleccioné el capítulo 7 porque presenta las características anteriores con mayor claridad y en él se encuentran otras que analizaré adelante, además es un punto crucial en la trama y sobre todo lo elijo porque casi siempre los críticos se limitan a mencionar su contenido. Es uno de los capítulos con más divisiones en apartados, lleva por título “Una vida” y, si se analiza desde el punto de vista del argumento de la novela, es central puesto que narra la muerte del hijo de la hermana mayor, Arcángela Baladro. Humberto Paredes, un niño que fue separado de su madre para evitar que lo influyera negativamente el ambiente de los burdeles, no pudo alejarse del tipo de vida ilegal que llevaba su madre y se convirtió en narcotraficante. Su deceso ocurre dentro del *México Lindo*, el primer burdel que abrieron las hermanas, y refugio temporal ante la clausura del recién inaugurado *Casino del Danzón* y la *Casa del Molino*, narrado en el capítulo 6: a pesar de que le dispararon al joven a unas calles de ahí, tuvo fuerzas para ir a pedir ayuda, pero no logró sobrevivir y cayó justo en medio de la pista de baile. Este hecho es la causa de que el *México Lindo* también sea clausurado, con lo que las madrotas y sus protegidas quedan desamparadas y deciden aislarse, ilegalmente, en el *Casino del Danzón*, escenario de los pasajes más violentos y crudos de la novela. El párrafo que cito en seguida es el que abre este capítulo, es una muestra de la perspectiva del narrador que conoce lo acontecido, expone e interpreta su versión probable:

El hombre baja la cuesta con los hombros erguidos, los brazos rígidos, los puños cerrados, la cabeza gacha, las piernas tiasas a veces y a veces lacias, los pies encuentran el suelo a medio camino o bien pierden fondo en el escalón y lo obligan a dar un traspíe. (Los que lo vieron pasar, después se supo, creyeron que estaba borracho.)⁴³

El narrador presenta acciones en una escena en la que crea un ambiente de inseguridad, pues no se sabe qué es lo que pasa ni quién es el hombre —Humberto no aparece en ningún otro fragmento anterior a éste, ni se vuelve a mencionar su muerte en

⁴² González de León, al hablar de la construcción de la novela y del efecto que suscita el final de la misma asegura que “Las contradicciones, testimonios incrédulos y declaraciones de último momento, hace que nosotros lectores quedemos implicados si tomamos el lugar del juez Peralta o del narrador o de las Baladro. La técnica narrativa es una respuesta a la imposibilidad de levantar un juicio certero según los testimonios” (*La narrativa de Jorge Ibarguengoitia*, p. 160). Esta posible identificación, la participación en la experiencia del narrador y la ansiedad por emitir un juicio no podrían darse si no se entendiera la historia a cabalidad, es decir, si no se tiene un panorama global de la anécdota, de modo que apoya mi análisis acerca de la cohesión y la lógica temporal de *Las muertas*.

⁴³ Jorge Ibarguengoitia, *Las muertas*, p. 55.

capítulos posteriores— sin embargo, no le queda otra opción al lector que aceptar la versión más probable en voz del narrador. La narración es objetiva, segura por ser una afirmación en tiempo presente; aunque para el segundo apartado cambia un poco de tema y da cuenta de la vida del personaje, será en pretérito, recordando siempre cómo fue esa vida. El tercer apartado del mismo capítulo trata sobre la relación de Humberto Paredes con una muchacha llamada *Conchita*, quien tampoco vuelve a ser mencionada; es su voz, la que en estilo indirecto y sin introducir siquiera un diálogo, narra lo que pasó con Humberto:

Dice que en la mañana del día ocho —día de su santo—, tocó a la puerta de la casa un hombre desconocido —por la descripción se deduce que es *Ticho*—, con un paquete envuelto para regalo que enviaba Humberto Paredes. *Conchita* se negó a aceptarlo. Había decidido no volver a ver a Humberto, ya que sus hermanos se lo habían prohibido.⁴⁴

Son ellos quienes le disparan a Humberto para proteger a su hermana, pues sabían que era hijo de Arcángela Baladro y le tenían “mala fe”. Los estilos se alternan en todo el capítulo para referir esta aparición tan súbita, casi casual, de un grupo de personajes desconocidos. Por lo demás, al igual que la mayoría de los capítulos, resulta exento de muestras de emociones, se aleja de cualquier perspectiva sentimental de los personajes: es el dominio de la voz del narrador lo que anula la presencia de emociones profundas reflejadas por los personajes, aunque no por ello se deja de lado el estado emocional de los mismos; es, en todo caso, una forma de evitar la toma de postura a favor o en contra de quienes aparecen en la historia, puesto que —como se analizará en otro capítulo de la tesis— sus actitudes son tanto cuestionables como justificables, pero siempre violentas. Ibargüengoitia usó al narrador de esta forma, aunque los efectos que provoca no son privativos de su estilo, sino que acompañan a la posición y relevancia que el autor le otorga al narrador; Forster ya lo apuntaba al escribir que:

Lo que consigue la historia con esta facultad en concreto, todo lo que puede conseguir es transformar a los lectores en oyentes que escuchan una «voz»; la voz del narrador tribal que en cuclillas, en medio de la gruta, narra un hecho tras otro hasta que el público queda dormido entre deshechos y huesos.⁴⁵

A pesar de que habla del carácter ancestral de la narración, resalta su postura ante la seducción que puede provocar una historia, y en particular, ante una novela bien lograda.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 62.

⁴⁵ Edward M. Forster, *Aspectos de la novela*, 1990, p. 46.

No obstante, la seducción o *suspense* que desarrolla el estilo narrativo, le permite a Ibargüengoitia decidir qué información es prudente redactar y qué datos sobran.⁴⁶ Por eso alterna el estilo al referir testimonios y al cortarlos donde más le conviene: él cuenta lo que quiere, pues nunca tuvo en mente tratar de presentar los hechos lo más cercanos posible a la realidad y lo expresa así en una entrevista:

Creo que nunca deformé el espíritu de los acontecimientos, ni tampoco traté de hacer un chiste, pero, claro, hay elementos grotescos. Quise presentar una serie de hechos que coinciden con la realidad, pero explicándolos a partir del comportamiento de una serie de personajes imaginarios. A las *Poquianchis* nunca las conocí. Procuré sobre todo, valerme de un lenguaje sencillo para no caer en la sordidez, trabajé muchísimo para encontrar el lenguaje más justo, más adecuado. Mi trabajo nunca fue agradable.⁴⁷

Esta labor le permitió encontrar una estructura que se adecua a la historia y con ello consiguió recrear una anécdota que atrapa al lector tanto por el morbo que despierta el tema como por el nivel de desarrollo estilístico que alcanzó la obra. Definitivamente la voz narrativa de estas dos novelas las distingue y marca la pauta para una estructura que va de la mano con la crítica social, lejos de intentar que el lector se identifique con algún personaje, permite que éste experimente la misma sensación que el narrador al recordar los sucesos, aunque en menor medida, y estos parten de hechos que le parecieron interesantes y son testimonio parcial o constituyen datos acerca de la concepción que el autor tenía sobre México, de modo que cada personaje representa también una parte de la perspectiva de Ibargüengoitia. A continuación analizaré la parte estructural del proceso de composición de las novelas con base en el manejo de la intriga y la recreación de hechos reales, a fin de reconocer posibles núcleos narrativos y características particulares para cada obra, que reflejen el tópico de la degradación.

1.3.1 Estructura narrativa y degradación

En el apartado precedente, analicé el modo que Jorge Ibargüengoitia eligió para enunciar, en voz de sus narradores, las anécdotas de *Las muertas* y *Dos crímenes*. Este apartado trata

⁴⁶ Bourneuf menciona un comentario de Albert Thibaudet respecto a la forma de composición de una novela que puede clasificarse como “[...] «novela activa» que «aisla y desarrolla un episodio significativo», «obra de composición metódica» en la que cada elemento es cuidadosamente puesto en su lugar y subordinado al conjunto”. *Las muertas* da cuenta de estas características al ser una novela en que el autor seleccionó minuciosamente una serie de datos o acontecimientos que incluso se oponían o desmentían (*La novela*, p. 62).

⁴⁷ Jaime Castañeda Iturbide, *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia*, 1988, p. 83.

más sobre el *porqué* de esa modalidad de las voces narrativas: la razón o motivos que el escritor tuvo para estructurar sus novelas de tal o cual forma recae —desde mi punto de vista— en el efecto de *degradación* que quizás el autor no planeó, pero se produce con la lectura de sus textos, con la inmersión del lector en las anécdotas, es decir, que la posible concepción del autor está cifrada también en la disposición de las partes que cohesionan y dan coherencia a los pasajes sórdidos en las historias de ambas novelas.

1.3.2 El caos del morbo: “quizás fue así como sucedió”

Es evidente que la estructura de *Las muertas* resulta caótica para un lector poco familiarizado con los juegos estructurales e incluso una primera lectura por más perspicaz que sea no aclara todos los aspectos de la historia, puesto que la disposición de ésta responde, en primer lugar, a un criterio de fragmentariedad y, en segundo lugar, a un símil directo con la forma en que se difundieron los acontecimientos reales, es decir, el caso de las *Poquianchis*.

La manera en que el lector se informa acerca de lo sucedido depende directamente de la capitulación que Iburgüengoitia configuró para esta novela, aunque el problema principal se encuentra en la fragmentación de la anécdota, ya que, cronológicamente, el narrador inicia con un hecho que corresponde a la parte final, y luego continúa la historia en retrospectiva: selecciona un punto desde el cual comenzar a referir los amores de Serafina y Simón, que llevarán al encuentro de ella con el capitán Bedoya, quien jugará un papel importante como apoyo de las hermanas Baladro. A pesar de comenzar de forma aparentemente arbitraria, la lógica que sigue la novela demuestra que la selección que hizo el autor y la disposición de los primeros capítulos permite tener una visión global al llegar a los últimos.⁴⁸ El primero de ellos, “Las dos venganzas”, sucede en 1964 en el pueblo de *El Salto de la Tuxpana*; el segundo capítulo “El caso de Hernestina, Elda o Helena” ocurre en 1960, en una población más grande, *Pedrones*, y de ahí en adelante los capítulos avanzarán de nuevo hasta 1964.

⁴⁸ En su libro *La novela*, Bourneuf recupera una frase de Roger Caillois en la que describe al género novelístico “[...] poco determinable y su dominio es el de la «licencia»” (p. 33). No es mi intención repasar la larga lista de novelas que se permiten este recurso anacrónico y lo desarrollan de manera magistral para lograr una estructura ideal. Sencillamente me interesa señalar que la licencia de Iburgüengoitia también destaca en cuanto a la selección de información con el uso reiterativo de “etc.”, como si no valiera la pena profundizar en pasajes en los que usa este recurso, a pesar de ser sumamente escrupuloso con detalles en otros momentos de la historia.

Aunque existen “fragmentos” que conforman los apartados en los que se divide cada capítulo en los que se presenta algún tipo de digresión o se explican hechos, la novela tiende a la unidad en cuestión de estructura capitular. Un pasaje que ejemplifica claramente el carácter de los fragmentos es con el que inicia el segundo apartado del capítulo 3, el cual está constituido por muchos de éstos:

Cuando Simón llegó por primera vez a la casa del Molino era un hombre sin ninguna educación. Lo vi parado en la barra, solo sin hablar con nadie. ¿Y este grandote, pensé, qué querrá? Para quitarle la timidez lo saqué a bailar. No sabía dar un paso, pero yo, que bailo muy bien, lo fui enseñando y él fue aprendiendo poco a poco.⁴⁹

Ibargüengoitia intercala fragmentos de este tipo en la historia que da cuenta de los crímenes de las Baladro, y lo hace por medio de la recopilación de datos, a veces extensiva, que lleva a cabo el narrador. La visión del lector se amplía, quizás no tanto en lo que respecta a la historia en sí, pero obtiene una semblanza más precisa acerca de los personajes; los posibles huecos en la historia y aspectos como las razones o motivos, endebles en ocasiones, que llevaron a las hermanas a cometer crímenes tan violentos se resuelven en estos fragmentos.

En cuanto al desarrollo de la anécdota, Domenella identifica dos núcleos narrativos en la novela: el primero está a cargo de Serafina Baladro y el segundo corresponde a la figura de Blanca, la prostituta más exitosa del *México Lindo* que es una de las primeras casas de las hermanas; no obstante, Domenella no especifica en qué sentido sus apariciones pueden ser “núcleos narrativos”—quizás las considera concentraciones temáticas, con mayor peso en la trama— e insiste en que detalles como la avaricia de un personaje o la aparición de un arma de fuego son primordiales para la estructura y cohesión de la novela, cuando no son sino tópicos reiterativos (un *leit motiv* quizás) o características muy particulares de cada personaje.⁵⁰ Desde mi punto de vista, ella se apega mucho al impacto que causa la muerte de Blanca y al atractivo de Serafina como personaje: es la hermana joven, apasionada y activa, su relevancia es incuestionable, pero me parece que no existe un núcleo narrativo como tal en la historia: el eje temático es la desgracia de las prostitutas y la

⁴⁹ Jorge Ibargüengoitia, *Las muertas*, 1977, p. 26.

⁵⁰ Ana Rosa Domenella Amadio, *Jorge Ibargüengoitia: La transgresión por la ironía*, 1981, p. 149.

violencia de la que son capaces las hermanas, nunca lo es una muerta de todas las que fallecieron, ni el carácter de un personaje en particular.

Para analizar concreta y puntualmente la estructura de *Las muertas* es necesario acudir a un par de definiciones básicas a fin de evitar imprecisiones. En primer lugar considero esclarecedora la caracterización que hace Margarida Bassols sobre las *narraciones como género discursivo*, en la que destaca tres elementos primordiales que son el *actor fijo*, un *proceso orientado y complicado* (sucesión de acontecimientos) y una *evaluación*. De estos tres, el *actor fijo* aclara la posible existencia de un núcleo narrativo pues éste debe ser “estable a lo largo de la secuencia narrativa, favorece la necesaria unidad de acción”.⁵¹ Así pues, quienes cumplen con esas características son las hermanas: Blanca y las otras prostitutas, al igual que Humberto Paredes, serán personajes cuyas muertes marcan la historia pero no poseen una función que vaya más allá de las causas, del *porqué* de lo acontecido.

Ahora bien, el *proceso orientado y complicado*, al igual que la *evaluación* son términos que se identifican con lo que tradicionalmente se entiende por *desarrollo* y *desenlace* de la anécdota. Bourneuf menciona respecto a la estructuración de la novela que:

[...] está compuesta a la vez «horizontalmente», en tanto que *sucesión* de episodios en los que se *desarrollan* situaciones que implican varios personajes, motivos y temas que reaparecen, se transforman, se funden o bifurcan; y está compuesta «verticalmente»: cada página, cada episodio organiza sus diferentes elementos en orden y proporción variables.⁵²

Estos dos niveles se encuentran en *Las muertas* al analizar la división capitular y ésta a su vez en apartados (como ya comenté). Aunque cualquier intento por buscar otro tipo de ejes estructurales es válido, también será necesario siempre atender a la razón fundamental por la que Ibarguengoitia llevó la sencillez al nivel macroestructural (capítulos) y la complejidad al nivel microestructural (apartados): un manejo peculiar de la intriga que le permitiría recrear los hechos de forma que se adecuaran a una versión de la historia mucho más ordenada que todo el material informativo que surgió tanto en periódicos amarillistas como en las declaraciones policiales que le dieron forma a un

⁵¹ Margarida Bassols, *Modelos textuales*, 1997, p. 169.

⁵² Roland Bourneuf, *La novela*, 1975, p. 65.

expediente caótico del caso de las *Poquianchis*. Bourneuf comenta al respecto de la intriga que:

[...] se basa en la noción fundamental de movimiento, de *cambio* a partir de una situación dada y bajo la influencia de ciertas fuerzas. Tradicionalmente se habla de este elemento dinámico de la intriga como de su «resorte» [...]⁵³

Así pues se revela un manejo de la tensión de la historia, uno o varios momentos que detonan situaciones que en contexto resultan siempre peores —como la muerte de Humberto Paredes (citada en el capítulo anterior) que obliga a las prostitutas a buscar un lugar para vivir. Este tipo de pasajes pueden identificarse sin mayor problema y constituyen un punto de vista mucho más rico para el análisis de la degradación:⁵⁴ del capítulo 1 al 3 puede observarse el inicio de la historia, el capítulo 4 es el primer momento de tensión, cuando el capitán Bedoya entra en la vida de las hermanas, reforzado por el quinto que narra la “Historia de las casas”: Iburgüengoitia lleva a las hermanas Baladro a un momento de plenitud económica (quizás se puede aventurar decir que son exitosas como madrotas a nivel social) pero las deja caer del capítulo 6 al 8, en los que relata pasajes llenos de corrupción burocrática y hechos violentos; el autor sólo ofrece al lector un capítulo de transición después de la tormenta, pues en el décimo narra la vida y muerte de Blanca, con la cuál la intransigencia de las hermanas, su necesidad obsesiva por volver al lenocinio, se revelarán como causantes de las muertes de la mitad de las mujeres que explotaban. El cierre de la novela en los últimos dos capítulos, bien puede constituir una suerte de evaluación de la historia, puesto que el final lo sabemos desde el principio, cuando Simón Corona refiere su sentencia, pero aquí se da cuenta de lo que ocurrió con las Baladro después de ser aprehendidas.

El patrón narrativo que impone el estilo de Iburgüengoitia va de la mano con la degradación que se observa conforme avanza la historia, puesto que logra alcanzar un nivel estilístico destacable al configurar una gran historia con terribles hechos, cada vez más

⁵³ *Ibidem*, p. 51. La aclaración de Bourneuf respecto al término como lo usan Forster y otros críticos gira en torno a lo que denominan intriga de acción, psicológica o filosófica y vale la pena rescatarla porque explica que dicha clasificación se basa en situaciones internas o externas: “Esta relación varía de una novela a otra, según la historia se oriente hacia el «exterior» al predominar una u otra situación...” Las novelas de Iburgüengoitia pocas veces ofrecen reflexiones psicológicas o filosóficas, por lo que están dominadas por situaciones exteriores, su materia es la sociedad mexicana.

⁵⁴ Para observar un esquema claro de la cronología de la novela confróntese *La narrativa de Jorge Iburgüengoitia* de la página 184 a la 196.

violentos, que resaltan debido a la complejidad de las declaraciones de los personajes y por los fragmentos que cuentan la vida de cada uno de ellos, de modo que el impacto que el autor planeó para cada pasaje de la anécdota se refuerza constantemente. Este patrón puede seguirse en la “curva dramática” que aporta la caracterización anterior de los capítulos y los apartados; esto tiene que ver —según Bourneuf— con dos formas para narrar cuyo uso es recurrente en la novela:

La narración *dúctil*, abierta, que puede acoger la narración de aventuras, descripciones, reflexiones personales, digresiones, siguiendo un ritmo muy libre y que parece dejado al puro placer del autor [...] y la narración *organizada con rigor*, como una pieza de Racine, donde todos los episodios se imponen por su necesidad, y que progresa según una línea tendida hacia el desenlace [...]⁵⁵

La narración dúctil corresponde al estilo que recrea el narrador en la capitulación, y la narración rigurosa se presenta a nivel microestructural, aunque este último tipo de narración será el predominante en *Dos crímenes* en todos los niveles. Por último, no está de más mencionar el añadido más perturbador de la novela a nivel estructural: una fotografía de las mujeres bajo el cuidado de las hermanas Baladro. El lector, no acostumbrado al lenguaje pictórico en una novela, encuentra una fotografía borrosa de las prostitutas, algunas de ellas, las que murieron, están señaladas con un número y en un espacio bajo la foto se despliega una relación que indica quién es quién; aunada al Epílogo, que es una suerte de apartado de referencias un tanto más vagas sobre la historia, estos dos elementos constituyen la apariencia de investigación que tiene la novela. De tal suerte, la complejidad de la estructura de *Las muertas* radica en la necesidad del autor de otorgar al lector una historia violenta, hasta cierto punto reinterpretada, pero que recrea el arduo proceso de investigación sobre el caso. En el siguiente apartado analizaré *Dos crímenes* a la luz de conceptos que resulten afines o dispares con el análisis de *Las muertas* para ver cómo se muestra la degradación.

⁵⁵ Roland Bourneuf, *La novela*, 1975, p. 53. El subrayado es mío. Esta alternancia en el estilo narrativo, entre lo dúctil y lo riguroso habla de la capacidad que Ibarquengoitia muestra en esta novela para adaptarse a los sucesos que quiere contar, no sólo por la diferencia entre las partes a nivel estructural, sino por acertar al darle un giro a cada pasaje: los testimonios narrados con libertad le dan soltura al diálogo de los personajes, es por ello quizás que la introducción en tercera persona que organiza la historia, se perciba más como una mera guía que como el narrador de la novela, e incluso, que no se note la diferencia entre una declaración y otra, de tal suerte que exista una continuidad en lo narrado.

1.3.3 Confrontando versiones: la estructura en *Dos crímenes*

La sencillez y la agilidad son características primordiales de *Dos crímenes* y son efectos que produce la estructura narrativa de la novela, muy diferente a la de *Las muertas*. Como señalé en el capítulo anterior, la diferencia fundamental en las voces, determinada por la estructura, radica en que este texto no posee la intervención de ninguna voz en tercera persona y se atiene estrictamente a la alternancia narrativa de las voces de Marcos y don Pepe Lara.

El texto también está dividido en capítulos, catorce en total, de los cuales ocho pertenecen a la narración de *El Negro* y los restantes al amigo del tío, el viejo boticario. La alternancia de estas voces permite apreciar sucesos que estaban velados para cada narrador como en el siguiente ejemplo, narrado por Marcos, en el que el tío Ramón le da un voto de confianza después de llevarle muestras de creolita, mineral que supuestamente extraerían de una mina, pero en realidad se trata del engaño del personaje principal para conseguir dinero y huir:

— Te equivocas. Ni los aparatos de topografía ni el taller de dibujo ni el coche tendrás que alquilar [...], por último, para que no te quede ningún pretexto para suspender tu trabajo, doy por sentado que estas piedras son creolita y que tienen la ley que tú prometiste, te pago los nueve mil pesos ahora y sigues adelante.⁵⁶

La reacción del tío desconcierta a Marcos, pues le parece que todo va mejor de lo que podría esperar y que su engaño reeditaré, mucho más rápido, en sus vacaciones forzadas en la playa. En la segunda parte de la novela, don Pepe Lara narra lo que aconteció en una reunión con el tío después de este encuentro con Marcos, y el nuevo narrador cuestiona la actitud del personaje:

— ¿Por qué, si le tienes tanta desconfianza, haces por él todo eso?
No me miró de frente cuando contestó:
— Yo creo que es porque me recuerda a Leonor.
No pude decirle nada porque respecto a Marcos yo tenía la misma debilidad.⁵⁷

Así es como el lector se entera de la actitud tan extraña del tío, que al principio es muy serio, sarcástico y de temperamento fuerte, pero resulta ser el más emocional de los personajes que existen en *Dos crímenes*. Lo importante es que esto se revela hasta la

⁵⁶ Jorge Ibarguengoitia, *Dos crímenes*, 1979, p. 81.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 139.

segunda parte de la novela, en la que los sucesos corren a la par de la historia que cuenta Marcos, aunque sólo sea durante dos capítulos.

Otra diferencia destacable entre las novelas es que no existe complejidad cronológica y ésta cuadra perfectamente con las características que postulaba Bassols para identificar la estructura de una narración: el actor fijo indudablemente es Marcos, puesto que describe la primera parte de su historia, narra sus peripecias con todos los elementos que lo caracterizan y, aunque cambia el personaje narrador en la segunda parte, el objeto de la narración sigue siendo la historia de Marcos, de modo que, si se quiere identificar un único núcleo narrativo como los que proponía Domenella para *Las muertas*, éste debe recaer en el primer narrador, a pesar de que la figura del tío o la del mismo *Pepe Lara* adquieren mucho más relevancia en la segunda parte. No obstante, la presencia del final anticipado en la primera parte, permite considerar que existe más de un núcleo narrativo, debido a la alternancia de las perspectivas: al elegir esta estructura para *Dos crímenes*, Ibarguengoitia construyó una novela en dos tiempos.

Existen dos “inicios”, uno para cada parte de la novela, y se centran en momentos distintos de la misma historia, por ello dan la impresión de ser un tanto independientes, al menos en primera instancia; el desarrollo —como ya expresé— aunque es paralelo con acciones que narra Marcos en comparación con los primeros capítulos de la segunda parte, demuestra que en lo narrado por don *Pepe Lara* existe una caracterización de matices de la anécdota que resulta en una forma ideal para abordar el misterio de la muerte de Ramón Tarragona. Respecto a la forma en que se estructura el argumento de una novela, Bassols comenta que:

El argumento o trama está compuesto por diversos episodios [...] Cada episodio suele tener un marco situacional, que determina las características temporales y espaciales pertinentes para el desarrollo de los hechos, y un *suceso* central formado por una *complicación*.⁵⁸

Este trabajo de contextualización en los capítulos está presente en *Dos crímenes* y define cada pasaje, sobre todo, debido a que Ibarguengoitia adelanta el tema central del siguiente capítulo, así permite que el lector conozca acaso una frase, un leve atisbo, de

⁵⁸ Margarida Bassols, *Modelos textuales*, 1997, p. 174.

modo que centre su atención en lo que pasará, como en este pasaje, perteneciente a la segunda parte, en el que se anticipan los sucesos que se narrarán en seguida:

Me costó cuarenta pesos ver el cuarto 106, en donde no encontré nada importante, y revisar con calma las notas de consumos extras que había en la factura. Me interesaron dos llamadas telefónicas, una, hecha a casa de Ramón a las cinco y media de la tarde del día anterior, es decir, antes de que yo estuviera con él. [...] —Ahora comuníqueme con *Muérdago* —dije a la mujer y le di mi nombre y el número de Ramón. Contestó Amalia. Dije: — Es José Lara, Amalia, buenos días, quiero hablar con Ramón. —Mi tío Ramón murió anoche —me dijo.⁵⁹

El narrador-detective, don *Pepe* Lara, se entera de la muerte de su amigo mientras investiga el paradero de *El Negro* y el capítulo cierra de esa forma. La homogeneidad de la narración de Marcos está en función del ritmo de la novela, impuesto por una forma de manejo de la información continua, lineal; la segunda parte, escindida quizás por la extrañeza que causa su inclusión en la estructura, complementa la primera parte al permitirse digresiones sobre la vida de Ramón Tarragona en el capítulo X, con lo cual se presenta heterogénea: el narrador cambia el ritmo de la novela, dosifica la información de tal modo que la averiguación sobre la muerte del tío se acelere después del capítulo XI, a la vez que intensifica el pasaje a nivel emotivo por la relación de amistad que unía a estos personajes.

Todo esto no revela sino un manejo de la intriga que se acerca a lo que comenta Bourneuf sobre los estudios estructuralistas en torno de este concepto: “Demuestran que la intriga en tanto encadenamiento de hechos, estriba en la presencia de una *tensión* interna [cuya] intensidad y fuerza variarán según los objetivos estéticos del novelista”.⁶⁰ El efecto estético —como se verá en otro capítulo con más profundidad— es la tendencia de la novela hacia el género policiaco, tendencia que sólo puede ser sustentada por algunos recursos en común con dicho género y por este peculiar manejo de la intriga, que, reflejado en la “curva dramática”, en la sucesión de tensiones, permite a la mayoría de los críticos aventurar esta clasificación.

No obstante, considero que el mayor logro de Ibarguengoitia con esta obra, producto de los elementos estructurales analizados hasta ahora, radica en la recepción de ésta, y no

⁵⁹ Jorge Ibarguengoitia, *Dos crímenes*, 1975, p. 147.

⁶⁰ Roland Bourneuf, *La novela*, 1975, p. 52. A diferencia de *Las muertas*, esta tensión es menor, porque la anécdota en sí no presenta elementos tan sórdidos como su antecesora.

me refiero a la crítica o al elogio del público sino a la relación entre narrador y lector, lo cual es resultado de la estructura narrativa que le da forma a la intervención de las voces. Como bien apunta Domenella: “Por primera vez en las novelas de Ibargüengoitia, la ‘historia’ narrada es autosuficiente por sí misma y prescinde de aclaraciones, prólogos y apéndices.”⁶¹

Precisamente porque la obra tiende a una unidad complementaria, de complejidad menos elaborada que en *Las muertas*, se puede afirmar que el autor busca el mismo impacto: atraer, atrapar la atención del lector sobre una anécdota que si bien parece una simple estafa, también se torna violenta. Sólo hay un pasaje en toda la narración de Marcos en el que se revela la violencia, pero, con base en éste, la novela se completará como un juego de tensiones que explotan al final, como señala González de León:

Si el comienzo de esta historia es sorprendente y decisivo, el final se convierte en el clímax aún más extraordinario. Casi es en las últimas líneas que llegamos al segundo crimen que justifica el nombre de la novela y el género.⁶²

Se refiere al párrafo que cité en el capítulo anterior, narrado en tercera persona, en el que se cuenta la muerte de Lucero a manos de su propio padre, el *gringo*, cuyo rencor contra Marcos nace del tiro que su amigo, el *Colorado*, le acertó en el brazo, pero el *gringo* supuso que era el narrador y no este otro personaje a quien Marcos encargó el cuidado de la mina que usa como señuelo para su estafa. La forma en que el lector percibe el cambio en la tensión de las acciones de la novela es parte de los efectos de la estructura y el ritmo del texto, como señala Bassols: “La concisión, la claridad, la verosimilitud y el interés que tiene que tener un texto narrativo van dirigidos a la consecución de su adecuada recepción.”⁶³ Así pues, el pacto narrativo, quizás mucho más atrayente y silencioso en *Las muertas* por la forma en que se presenta la violencia, se establece exitosamente en *Dos crímenes* debido a la agilidad y sencillez de los pasajes.

La degradación se revela en ciertos momentos explosivos, limitados en cuanto a su duración, pero cuyas consecuencias se extienden en la segunda parte de la obra. La complicidad del lector juega un papel importante en tanto no descuida el hilo de la historia

⁶¹ Ana Rosa Domenella Amadio, *Jorge Ibargüengoitia: La transgresión por la ironía*, 1981, p. 160.

⁶² Verónica González de León, *La narrativa de Jorge Ibargüengoitia*, 1981, p. 218.

⁶³ Margarida Bassols, *Modelos textuales*, 1997, p. 194.

y se apega al manejo de la intriga. Ibargüengoitia nunca deja un solo resquicio desde el que se pueda cuestionar al narrador: una vez más las características de las voces, siempre sinceras, críticas o conscientes, otorgan un poco más de confianza o fidelidad a lo narrado. Hay que señalar también que el mismo Ibargüengoitia aclaró que la anécdota de la novela está inspirada en un suceso que en realidad tiene mucho en común con la novela, pero sobre todo, la intención del autor, en términos de composición, era retratar a un personaje:

Creía que iba a ser relativamente fácil, porque partí de una anécdota interesante y llena de incidentes, que permiten la creación de situaciones dramáticas y facilitan la caracterización de los personajes. La anécdota varió poco y en general puedo decir ahora que todo salió a pedir de boca. Atribuyo la dificultad que tuve al escribir esta obra a un obstáculo que yo mismo me puse. En un conjunto imaginario introduje un personaje que al principio fue el retrato de una mujer que existe en la vida real y que me parece despreciable. La metí en la obra con la intención de maltratarla y me salió el tiro por la culata.⁶⁴

El personaje es Amalia, la prima de *El Negro*, que al principio tenía ciertos rasgos y mayor relevancia y terminó en un papel secundario. Este tipo de elementos, extraídos de la realidad, caracterizados por la parodia, la ironía y el humor, concuerdan con lo que Zéaffa encuentra en la relación entre novela y sociedad, donde el trabajo literario “sólo alcanza a significar auténticamente la realidad cuando es resultado de un profundo trabajo de abstracción”.⁶⁵ Por eso, aunque la anécdota de *Dos crímenes* sea inventada y contraste con la inclusión de la historia en uno de los espacios referenciales que forman parte del mundo ficcional que Ibargüengoitia trazó desde sus novelas anteriores, el nivel de abstracción de la realidad permite identificar elementos que llaman la atención en cuanto a la crítica social que sus textos despliegan, crítica basada en la caracterización de los personajes al tornarlos ridículos, astutos, sosos o explosivos. Al igual que *Las muertas*, *Dos crímenes* logra un nivel estilístico muy interesante en la medida en que la estructura dosifica la información que recibe el lector, pero también condiciona su recepción al cambiar el narrador de la segunda parte y otorgarle el papel a un personaje que ya en la primera mitad de la novela se ganó la confianza del lector por ser amigo del tío Ramón: don *Pepe* Lara es un hombre amable, atento con todos los elementos para ser un narrador confiable. La disposición de las partes y el tono que estas adquieren en relación con los pasajes de violencia o corrupción es

⁶⁴ “En primera persona” *Cronología ilustrada de Jorge Ibargüengoitia*, México, 2008, p. 143.

⁶⁵ Michel Zéaffa, *Novela y sociedad*, 1973, p. 14.

fundamental para entender el desarrollo de la degradación durante el desarrollo de la anécdota.

Ahora bien, no sólo estos recursos narrativos sustentan la aparición e impacto de los elementos que conforman la degradación e ambas obras: también el uso de ciertas figuras retóricas apoyan dicha caracterización de las historias, pero también matizan el ritmo o tono en el que se narran los hechos, tanto en *Las muertas* como en *Dos crímenes*. En seguida analizaré las principales figuras que usa Ibarguengoitia para lograr una crítica social efectiva en tanto da cuenta de la degradación social, con base en elementos que pueden parecer lúdicos, pero no siempre lo son.

1.4.1 Análisis de las figuras retóricas: ironía y humorismo

Anteriormente mencioné que una de las características más notables de la estructura narrativa en *Las muertas* y *Dos crímenes* es la agilidad de lectura, generada básicamente por la manera en que están presentados los fragmentos narrativos en *Las muertas*, al igual que la sucesión dinámica de la trama dual en *Dos crímenes*. Ambas formas no sólo están apoyadas por las demás estructuras narrativas sino por recursos retóricos que expresan el peso semántico de las acciones en la trama o incluso permiten al lector la lectura profunda de la perspectiva del narrador.

La figura retórica más analizada en la obra toda de Ibarguengoitia es la ironía, generalmente relacionada con el humorismo en las novelas y en la obra periodística del autor. La ironía —como la define Beristáin— “consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de modo tal que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria”.⁶⁶ Así pues la ironía es recurso que resalta algún elemento específico dentro de un párrafo, ya sea en una descripción, en la narración e incluso en los diálogos de los personajes. Si el autor utiliza este recurso constantemente es porque los hechos que narra son risibles dentro de un contexto que se torna cada vez más sórdido —en ambas novelas— y conllevan un matiz de ignorancia

⁶⁶ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 2006, p. 277. Más adelante señala que la ironía “revela” la existencia del co-texto y “permite interpretar su verdadero sentido”. Si esto subyace en la función de la ironía en sí, se puede anticipar la profundidad de los textos de Ibarguengoitia, que generalmente van más allá de un par de interpretaciones o de la presentación y desarrollo sencillo de una anécdota

(principio de la degradación) o incluso de estupidez por parte de los personajes, que puede y debe leerse a partir de una lectura detenida, reflexiva. También respecto a la ironía, Wayne Booth comenta una característica esencial de este recurso:

La única afirmación segura es la negación con que comienza una obra irónica: «esta afirmación es insostenible» dejando la posibilidad, y en infinitas ironías la clara implicación de que, dado que el universo (o al menos el mundo discursivo) es intrínsecamente absurdo, *todas las afirmaciones pueden quedar minadas por la ironía.*⁶⁷

Es de suma importancia tener en cuenta este acercamiento a los estatutos básicos de la ironía como recurso, principalmente por lo que concierne al término “absurdo” que Booth señala acertadamente: todo lo absurdo, en efecto, es criticable, pero también risible, y es quizás este concepto, que no subyace en la ironía propiamente sino en el mundo que puede ser ironizado, lo que produce una alternancia en el análisis de la figura retórica y el humorismo. Este último está más relacionado con una primera interpretación del significado superficial de lo que se enuncia, es decir, algún elemento de la historia o un diálogo que, en contexto, resulta humorístico. Juan Carlos Fuentes Hernández, en una tesis que trata sobre el humor en tres novelas de Ibarguengoitia, hace una distinción muy clara entre ironía y humorismo, y afirma:

La crítica del humorismo quedaría planteada dentro de un profundo sentido de protesta inscrito en la obra de arte como una expresión del imaginario humano frente al mundo preestablecido y consolidado donde cada sujeto se desarrolla.⁶⁸

Su distinción entre el humorismo y la ironía sitúa al primero con un carácter un tanto temático o de contenido, es decir, un motivo que obliga al ser humano a protestar riendo, y en ese sentido está muy relacionado con lo que planteaba Booth: el humorismo tiene que ver con los motivos, la ironía es la forma en que éstos se presentan. Otro autor anterior a Fuentes Hernández ya había intuido la forma en que el novelista guanajuatense lograba una crítica compleja:

Conocí a Jorge Ibarguengoitia a través de sus artículos en la página editorial del *Excelsior*. La primera reacción ante esos artículos era siempre soltar la carcajada; pero luego, por supuesto, venía la reflexión, porque no se trataba solamente de reír,

⁶⁷ Wayne Booth, *Retórica de la ironía*, Taurus, 1986, p. 34. El subrayado es mío.

⁶⁸ Juan Carlos Fuentes Hernández, *El humor y lo cómico, un ejemplo: Jorge Ibarguengoitia*, 2003, p. 36. La tesis estudia *Los pasos de López*, *Los relámpagos de agosto* y *Maten al león*, a pesar de ello, los comentarios que hace el autor acerca de lo cómico y lo humorístico pueden retomarse puesto que la mayoría de los críticos insisten en estudiar estos aspectos una y otra vez en las novelas del autor.

sino de desnudar la realidad, de trivializar en anécdotas aparentemente absurdas lo trascendente, de poner en evidencia una serie de cuestiones significativas.⁶⁹

Castañeda Iturbide señala acertadamente que no se trata de hacer reír o convertir la literatura en un mero divertimento o escape de la realidad, es también una forma de reflejar los acontecimientos de cada día para poder reflexionar en torno a ellos. Protesta, crítica reflexiva, son definitivamente los efectos que las novelas del autor generan al desafiar y ridiculizar las convenciones, generalmente contradictorias, de la sociedad. Toda incongruencia es potencialmente un elemento humorístico —como ya mencioné en el primer capítulo— la misma sociedad mexicana en la época de Ibarguengoitia comenzaba a forjar una serie de contradicciones en el ámbito social, en el político y en lo económico, que se han extendido y agravado hasta nuestros días, por lo cual era susceptible de ser configurada literariamente con base en la ironía.

De una u otra forma, el humor y la risa que producen algunas escenas de estas novelas, aunados a la forma irónica, permiten abordar la tragedia de los personajes con cierto desprendimiento, con una especie de distancia objetiva ante la realidad. Es evidente que ésta es la función principal —en términos literarios— del humorismo, pero no afirmaré que Ibarguengoitia basó sus textos en los elementos lúdicos, puesto que él mismo renegaba de la etiqueta de “humorista”. En un análisis breve, Castañeda Iturbide señala respecto a *Las muertas* que

De ninguna manera es un libro chistoso, por el contrario, es una historia de cosas tristes y sórdidas, pero algunos de sus pasajes obligan a la carcajada. Sí, provoca en alguno de sus capítulos la sonrisa, reacción que no tiene que ser necesariamente alegre; esa risa, ese humor lleno de angustias lo produce la descripción de una realidad que nos atrapa, que nos sacude.⁷⁰

En definitiva, lo que está detrás del presunto humor se presenta en *Las muertas* por medio de la ironía y sacude al lector, no sólo por el referente real, ya mencionado en los capítulos anteriores, sino por la forma tan meticulosa en la que Ibarguengoitia presenta los sucesos. En este sentido, uno de los pasajes más destacables es quizás el de la muerte de

⁶⁹ Jaime Castañeda Iturbide, *El humorismo desmitificador de Jorge Ibarguengoitia*, 1988, p. 11. En todo el libro se aboca enteramente a analizar la “función desmitificadora” del humorismo, sin embargo, realiza un análisis muy somero de las obras narrativas del autor guanajuatense —no se centra en ninguna novela en especial— y no aporta mucho para la comprensión de la obra, además, alterna indistintamente el término “humorismo” con la ironía, sin profundizar mucho en la razón por la que el autor eligió ese estilo narrativo.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 82.

Blanca, la primera prostituta que fallece en la novela a causa de una presunta “curación” que pretendía aliviar su parálisis, y que se acerca a un procedimiento de tortura: “La receta dice: aplicar planchas bien calientes, en la manta humedecida, sobre el lado paralizado de la enferma, hasta que la manta adquiriera un color café oscuro”.⁷¹ Después de algunas *planchas* la prostituta se desmaya, tratan de hacerla volver en sí con coca-cola sin conseguirlo, y la mujer que aplicaba el remedio, en lugar de parar, “optó por lo segundo y siguió aplicando las planchas hasta que la manta adquirió el color café oscuro...”⁷², con lo que sólo logran quemar a Blanca terriblemente hasta dejarla moribunda. La situación está formada por elementos grotescos que se alternan con momentos de inocencia o ignorancia, como intentar revivir a alguien con refresco. A partir de este momento, suceden las muertes de las sexoservidoras prisioneras, pero, para trascender la mera anécdota y la posible risa, es necesario tener en cuenta estos capítulos como consecuencias directas de las decisiones frívolas de las madrotas como, por ejemplo, la parálisis de Blanca que intentaron curar por haber sido muy caro mantenerla hospitalizada, es producto de un aborto provocado por un té y el procedimiento ignorante de la *Calavera*, algo que parece reglamentario para las prostitutas bajo el cuidado de la hermanas en caso de quedar embarazadas. El nivel más bajo de la degradación se presenta como la acumulación de la violencia contra las prostitutas, el estado de captura y el terror en el que viven; no obstante no hay que pasar por alto que ya se encontraban en condiciones deplorables desde el inicio, dadas por la decadencia de la estructura social y las redes de corrupción.

Desde mi punto de vista, la ironía que tanto caracteriza a Ibarguengoitia es una forma de atenuar la crudeza de las anécdotas en sus novelas o la posible insensibilidad que define a sus personajes. Lo que todos los críticos denominan inteligencia, mordacidad o talento del autor es en realidad una noción muy clara que él tenía de su estilo narrativo y no sólo una característica con la cual podría clasificarse.⁷³ Otro ejemplo sobre cómo se enlazan

⁷¹ Jorge Ibarguengoitia, *Las muertas*, 1975, p 90.

⁷² *Idem.*

⁷³ Respecto a la forma en que el autor construye sus novelas, cito a Bourneuf como en el capítulo anterior, en un comentario acerca de la ironía y la composición: “Ironía, parodia y gracejo son otros tantos medios de recordar al lector la arbitrariedad en la elección de los hechos y la caprichosa pretensión del novelista de dar por verdadero lo que ha sido fabricado hasta en sus más menudas piezas” (Bourneuf, R., *La novela*, 1975, p. 48). Las características de realismo que ensayé anteriormente se anclan con el efecto constitutivo de la ironía

ironía y humor en el estilo del novelista está en un pasaje muy representativo de *Dos crímenes*, puesto que es la noción que el personaje principal tiene de sí mismo: esta noción aumenta sus características conforme avanza la novela y completa su sentido irónico, y también un tanto risible después de tener presentes los sucesos más destacables del texto, la última vez que el personaje se define por medio de un resumen de su historia.

— Nací en un rancho perdido, mi padre fue agrarista, me dicen *El Negro*, y él único pedazo de buena suerte que me ha tocado, que fue que mi tío me dejara una herencia, es ahora prueba de que yo lo asesiné. Estoy jodido. Y por si fuera poco, ya desde antes había echado a perder esa buena suerte, porque tengo firmado un convenio con mis primos según el cual me comprometo a entregarles cuatro quintas partes de la herencia.⁷⁴

El dinero por el cual Marcos había estado peleando desde el principio de la novela para escapar de la policía, que lo persigue por su participación en un incendio con tintes presuntamente políticos contra una fábrica de telas, se le escapa por tener un trato previo con sus primos, el cual firmó porque no sabía si realmente tendría una parte cuantiosa de la herencia o no. Los sucesos de *Dos crímenes* están siempre en función de las decisiones de Marcos que, “irónicamente”, piensa que está configurando un plan complejo y verosímil para engañar a sus familiares, pero sólo improvisa y se adapta a las circunstancias y condiciona, sin saberlo, su propio futuro. Todos los posibles elementos humorísticos en esta novela contrastan con el fraude que trama Marcos: la degradación se presenta aquí a partir de una mentira que enreda al personaje principal y lo lleva a un momento trágico final: la muerte de su tío Ramón y la muerte, también irónica, de su sobrina Lucero a manos de su propio padre. Ante la tragedia y la corrupción, toda risa o humor quedan silenciados.

Con base en lo anterior me parece que tanto el humor como la ironía son inseparables en la obra de Ibarguengoitia, puesto que el primero corresponde al contenido y el recurso retórico es una forma de presentar precisamente eso que el autor desea expresar. Lauro Zavala comenta también los posibles efectos o alcances literarios de uno u otro elemento en un texto:

La ironía es entonces la forma más compleja de escepticismo, y por ello, es un producto de la razón: es un acto intencional, que significa el reconocimiento de una

como figura que, al mantener una función lúdica-crítica, permite al lector percibir con más verosimilitud el contenido de la novela.

⁷⁴ Jorge Ibarguengoitia, *Dos crímenes*, 1979, p. 198.

paradoja. El humor, en cambio, es el producto de la libertad que significa poder jugar con las incongruencias del mundo, con las palabras, las reglas y las convenciones. En una palabra, mientras la ironía es la expresión del *desencanto*, el humor es un ejercicio de la imaginación.⁷⁵

La ironía es, en efecto, expresión y el humor refiere nuestra capacidad de imaginar para liberar sentidos variados, risibles. A partir de este breve repaso de la ironía y el humorismo en los estudios críticos de la obra de Ibarguengoitia, y de las novelas que son mi objeto de estudio, salta a la vista el fondo de este recurso retórico tan estudiado, fondo que también motiva el humor: las incongruencias, lo absurdo y el desencanto que se vive en una determinada época se ven reflejados en la literatura y también dan lugar al uso de otro tipo de recursos narrativos. Encasillar a Ibarguengoitia en una u otra categoría sin tener en cuenta el panorama de posibilidades que se abren dentro del mismo texto sólo da como resultado una apreciación limitada de su obra o produce comentarios sencillos, carentes de verdadero esfuerzo analítico. A continuación, realizaré un análisis de dos recursos muy relevantes en *Las muertas* y *Dos crímenes*, uno es propiamente un procedimiento narrativo, y el otro un recurso retórico: la parodia y la gradación.

1.4.2 La parodia: más que una imitación

Como ya adelantaba, un procedimiento narrativo fundamental, que refuerza singularmente la ironía de los sucesos que presenta Ibarguengoitia y el posible humor que surge de éstos, es la parodia. Las dos primeras novelas del autor, *Los relámpagos de agosto* y *Maten al León*, son, en líneas generales, parodias de la Revolución mexicana y del atentado contra Álvaro Obregón, respectivamente (aunque esta última también representa la parodia de la novela de la dictadura). Este procedimiento se define como una “imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema, tratados antes con seriedad”,⁷⁶ de lo que se deduce fácilmente que esta imitación —que se conjuga con la referencialidad al estilo del realismo en el caso del escritor guanajuatense— ayuda, en primer lugar, a la construcción del mundo literario que el autor desea expresar, pero también le permite profundizar en algún tema o destacar ciertos aspectos a fin de evitar la solemnidad, la seriedad fingida con la que generalmente se abordan, no sólo temas o hechos, como en el caso de *Las muertas*, sino también un género, como sucede con *Dos crímenes*.

⁷⁵ Lauro Zavala, *Humor, ironía y lectura*, 1993, p. 200. El subrayado es mío.

⁷⁶ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 2006, p. 391.

En *Las muertas* la parodia puede funcionar a nivel temático y únicamente en ciertos aspectos. Para Iburgüengoitia era difícil hacer una parodia del caso de las *Poquianchis* en general puesto que —como él mismo señala— refiriéndose a sus motivos para escribir la novela:

Estos dos sucesos han ejercido sobre mí influencias diametralmente opuestas: mientras que el México de la época de Obregón me atrae y me simpatiza, lo que ocurrió en San Francisco del Rincón en 1963, las causas políticas del suceso, la manera en que fue presentado por los medios de difusión, el juicio que se celebró y la manera en que el público entendió y recibió la noticia, me producen repulsión.⁷⁷

Es claro que lo que le interesaba era una versión novelada, su versión, que diera cuenta de los terribles hechos con un poco más de cuidado o sutileza, a fin de apartarse de la motivación morbosa de la gente. Por eso, en esta novela, la parodia permite al lector burlarse solamente de algún suceso específico o de un personaje solemne, nunca de la anécdota en conjunto, y como ya antes señaló la crítica, es el ámbito político al que siempre recurre Iburgüengoitia para usar este procedimiento. Prueba de ello es el siguiente fragmento que relata el suceso escandaloso de un funcionario público:

Fue así: el licenciado Sanabria, a quien nadie le había notado tendencias equivocadas, se sintió impulsado por una pasión oscura y sacó a bailar al *Escalera* —que había entrado al cabaret a dar un recado—. Los dos hombres bailaron un danzón —“Nereidas”— de principio a fin ante las miradas horrorizadas de todos los presentes —nadie más se atrevió a bailar—. Al terminar la pieza, el *Escalera* dio las gracias y se retiró. El licenciado Sanabria intentó bailar con varios señores que no aceptaron su invitación, comprendió que había hecho el ridículo y les guardó para siempre mala voluntad a todos los que presenciaron su deshonor y en especial a las Baladro por haberlo puesto en la tentación.⁷⁸

Las tendencias sexuales de un personaje político quedan evidenciadas, pero no sólo es el ridículo de dicho personaje lo que permanece tras el momento paródico, sino que, más adelante, debido a ese episodio, el funcionario rompe relaciones con las madrotas y no interviene para ayudarlas cuando el gobernador del estado, que se piensa presidenciable y emprende reformas para ganar la simpatía del pueblo, decide prohibir la prostitución, destruyendo así la forma de vida de las hermanas:

La ley de Moralización del *Plan de Abajo*, que proscribe la prostitución y el lenocinio y hace delincuentes hasta a los que entregan refrescos en los burdeles, fue

⁷⁷ Jorge Iburgüengoitia, *Autopsias rápidas*, 1988, p. 78.

⁷⁸ Jorge Iburgüengoitia, *Las muertas*, 1975, p. 50.

presentada por iniciativa del gobernador Cabañas ante el Congreso del Estado, discutida durante media hora y aprobada por unanimidad y con aplausos, el día 2 de marzo de 1962.⁷⁹

La crítica del sistema gubernamental en provincia queda establecida, sin duda, por medio de la burla y la exposición de contradicciones, incongruencias o irregularidades en los procesos jurídicos. La forma de hacer política en México, la corrupción y el tráfico de influencias son un tema constante en la obra de Ibarguengoitia cuando éste exhibe a la sociedad de su tiempo, puesto que reconoce que los problemas estructurales del país son el primer problema que aumenta con el tiempo y provoca inevitablemente la degradación de un presunto “modelo social”. Sobre lo anterior, Ana Rosa Domenella comenta acertadamente que

Las causas que permiten la existencia de estas dueñas de prostíbulos y su impune accionar, así como su posterior ocaso y castigo, están en un sistema de corrupción más estable que ellas mismas; un sistema que promueve esporádicas “moralizaciones” utilizando a ex victimarios como “chivos expiatorios”.⁸⁰

La parodia de los simulacros gubernamentales permite al lector estimar que la posterior desgracia de las prostitutas fue causada por esta ley. Sin embargo, este dato no resta fuerza al cruento accionar de las madrotas para con sus empleadas en las siguientes páginas. Muy distinta es la forma en que el autor guanajuatense usa la parodia en *Dos crímenes*, ya que ésta puede existir también a nivel temático, pero se presenta siempre en episodios muy breves que se entienden en contexto, como pueden ser desplantes de los personajes o algún diálogo, como en el siguiente, que pone de relieve la ignorancia y la ridiculez de la prima de Marcos —y, en abstracto, de algunas personas de provincia— cuando un agente muestra una foto de Marcos a su familia lejana:

Miré la foto, era una amplificación y estaba un poco borrada. Aparecían una mujer y un hombre con barbas, en traje de baño, tomando cerveza. Era Marcos. El *gringo* fue el primero en decirlo:

- Es Marcos./ [...] / - Es mi deber decirles —dijo Santana— que tenemos prueba de que está complicado en el incendio del Globo. / -¡Ay, qué horror! —dijo Amalia.⁸¹

⁷⁹ *Ibidem*, p. 52.

⁸⁰ Ana Rosa Domenella Amadio, *Jorge Ibarguengoitia: La transgresión por la ironía*, 1981, p. 153. Pienso que Domenella acierta al rescatar el sistema de corrupción como parte del mismo sistema político mexicano. Quizás en ese sentido se puede hablar de una sociedad degradada *a priori*, puesto que es permisible cualquier movimiento ilegal, siempre y cuando las autoridades de mayor rango estén de acuerdo.

⁸¹ Jorge Ibarguengoitia, *Dos crímenes*, 1979, p. 170.

A pesar de desconocer por completo el supuesto crimen, la prima Amalia se espanta sin razón alguna, su exclamación no es más que una mera tontería, sobre todo en el contexto lúgubre que envuelve la escena. No obstante, la verdadera parodia se encuentra en el género al cual la mayoría de los críticos afilian la novela: el género policiaco. Como mencioné en el segundo capítulo, la novela está dividida en dos partes: Marcos *El Negro* González narra la primera y Don *Pepe* Lara, amigo del tío de Marcos, narra la segunda. Esta división estructural no es gratuita, porque influye en la perspectiva de los hechos y brinda más información al lector. Si bien en la novela policiaca el autor puede recurrir a la voz o testimonio de varios personajes, Ibarguengoitia hace una parodia del género al poner las siguientes palabras en las primeras líneas del segundo narrador: “Lo que voy a contar es lo único notable que me ha pasado en la vida: después de cincuenta años de ser boticario me convertí en detective.”⁸² Es, por lo tanto, una voz obligada a actuar como detective, el hombre no es un profesional y apenas si lleva a cabo su trabajo como investigador, puesto que no conocía las intenciones de Marcos y sólo se encontraba con algunos datos curiosos o sospechas de su amigo, el tío Ramón Tarragona.

Dudo que la novela sea plenamente policiaca y me parece que ese título o clasificación es casi inmediata y se debe al título: si está construida para contar la historia de los dos crímenes, la muerte del tío y de Lucero, sobrina de Marcos, estos sucesos no ocurren hasta el final de la novela y se resuelven en un par de capítulos. Por otra parte, si se enmarca la novela en el género policiaco, la cacería de Marcos a cargo de los federales por su participación en el atentado a la fábrica de telas queda sólo como un *leit motiv* para generar las acciones al inicio de la novela: realmente el lector no se entera de nada acerca de este presunto crimen, sólo se conocen pequeños datos que Marcos rastrea a escondidas de su familia política en periódicos de difusión nacional, y el lector no sabe con certeza si es culpable o no, al igual que no sabrá si Marcos fue quién envenenó al tío Ramón, con lo cual la postura ante el personaje es de desconfianza.

En esta última parte, donde debería resolverse el crimen que desencadena las acciones, nunca se ofrece, por ejemplo, la perspectiva de los agentes federales como detectives y posibles narradores; sólo tienen unas líneas hasta el final de la obra, en el que

⁸² *Ibidem*, p. 134.

aparecen buscando a Marcos, sin embargo, salen de escena rápidamente, puesto que el protagonista se ve obligado a sobornarlos con un millón de pesos para cada uno a fin de evitar la cárcel, de tal suerte que también los detectives que siguen a Marcos son una “caricatura” —tanto en el término peyorativo como en lo concerniente a la composición de los personajes— puesto que es claro que sólo les interesa obtener dinero; así es como la crítica al sistema de justicia se establece una vez más. Con todas estas variaciones, Ibargüengoitia usó la parodia en un nivel estructural y, como se pudo apreciar, muy finamente en el nivel temático. Cabe señalar, una vez más, que la parodia no queda en una simple imitación, ni es el objetivo del autor burlarse solamente de los acontecimientos que escribe, sino exponer las debilidades de la sociedad mexicana y cuestionar los sucesos que marcan su época o las tendencias narrativas en boga.

1.4.3 Gradación: racionando las tensiones

La sucesión de los hechos en las novelas que estudio tiene una presentación muy particular. Además de las características narrativas que analicé con profundidad en el segundo capítulo, existe un último recurso que me parece pertinente mencionar por estar ligado directamente con la forma en que se presenta la degradación en la novela: la gradación. Beristáin define este recurso de la siguiente manera:

*Figura retórica que afecta a la lógica de las expresiones y consiste en la progresión ascendente o descendente de las ideas, de manera que conduzcan crecientemente de lo menor a lo mayor, de lo pequeño a lo grande, de lo fácil a lo difícil, de lo anodino a lo interesante, de lo inicial a lo final de un proceso, etc., o decrecientemente, a la inversa [...]*⁸³

Este elemento de la construcción literaria en las novelas de Ibargüengoitia desempeña un papel determinante en la recepción del lector, sobre todo si se tiene en cuenta que la *degradación*, el efecto inverso de este recurso, se enlaza directamente con la decadencia social que muestra el autor en sus novelas. En *Dos crímenes*, el autor se encarga, como todo buen escritor, de racionar los datos que pueden delatar la dirección que tomará la historia, pero no sólo nos lleva de “lo inicial a lo final” con base en la mera temporalidad lineal, sino que desarrolla la tensión a partir de los enredos de Marcos, y más aún, oculta el gran suceso final, nos lleva de “lo anodino a lo interesante” o en este caso impactante: una pelea entre el *Colorado*, encargado que Marcos dejó en la mina que fingía estudiar, con el esposo de su

⁸³ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 2006, p. 239.

prima Amalia, el *gringo*, desemboca finalmente en un intento de venganza del último — que pensó que era Marcos quien le disparaba y no el encargado—, intento fallido, puesto que, al final de la novela, termina asesinando a su propia hija. De igual forma, la tensión respecto al crimen inicial, el atentado en el que participó Marcos, se resuelve sólo para disipar la tensión que provocó su huida de *Muérdago*. Ibargüengoitia tuvo en cuenta todos los sucesos para construir detalladamente una historia que atrapa al lector por los diferentes puntos de tensión que alcanza, tanto en la parte que narra Marcos, como en la que le concierne al boticario don *Pepe*.

En *Las muertas* la gradación también va de la mano con la estructura narrativa, pero es mucho más evidente debido a la diferencia que presenta en cuanto al tema de la decadencia social: la forma en que se presentan las partes de este tema —violencia, corrupción, abusos, escenas grotescas— es mucho más recurrente que en *Dos crímenes*, por lo que la gradación y la *degradación* confluyen en un vaivén de emociones que emanan de la horrible historia. Por ser una novela con matices policíacos, que adopta también procedimientos periodísticos y refiere la anécdota a partir de fragmentos, el narrador razona cada suceso; así, al inicio, el intento de asesinato por parte de Serafina Baladro contra Simón Corona, y los recuerdos de éste respecto a la mujer que años antes les ayudó a enterrar clandestinamente, son sólo advertencias de qué es lo que el lector encontrará más adelante: la muerte de Blanca, referida en el apartado anterior, la pelea de dos prostitutas que caen del balcón del *Casino del Danzón* y se quiebran completamente el cráneo, el posterior traslado de las sexoservidoras restantes a una casa de campo pequeña, de la que no se les permite salir, cuidadas día y noche por el cuñado de las madrotas, que finalmente, cumple bien con su trabajo y frustra un intento de escape, referido por un empleado de las madrotas:

— Dice Don Teófilo que las cuatro mujeres que usted le dejó encargadas ya se le andaban fugando, por lo que, en obediencia de las órdenes que usted le tenía dadas, disparó sobre ellas con aquella carabina que usted le había dado para que cuidara las vacas. Una ya se murió. Otra está agonizando. Las otras dos se rindieron y pudimos volver a encerrarlas. Ésta es la novedad. Dice Don Teófilo también que está en espera de las nuevas órdenes que usted quiera darle.⁸⁴

⁸⁴ Jorge Ibargüengoitia, *Las muertas*, 1975, p. 122.

En este párrafo, ejemplo perfecto para mostrar la gradación, se aprecia el cambio que hay en el discurso del personaje *Ticho*, que comienza con la descripción del suceso violento y simplemente cambia de tema, como si nada hubiera pasado. El proceso narrativo de la mayoría de las muertes es parecido: después de que el lector se enfrenta con una escena violenta, en la que generalmente hay sangre o al menos algún miembro putrefacto, se introduce un elemento de menor importancia que sacude la perspectiva del lector y lo obliga a adaptarse a la tendencia del nuevo discurso, que invariablemente lo llevará al siguiente momento de degradación.

Los recursos narrativos que analicé en este apartado no son características autónomas, como traté de esclarecer, sino que necesitan el sustento de los demás para lograr plenamente su efecto. Esta construcción a nivel estructural habla de un escritor muy cuidadoso que sabía qué tipo de efectos emocionales e intelectuales quería provocar con sus obras. Cada elemento está anclado con la historia y los personajes, cuya configuración le permitió al escritor guanajuatense filtrar los contenidos que deseaba. Tanto las voces narrativas, como la estructura de *Las muertas* y *Dos crímenes* responden a las necesidades estilísticas del autor para poder contar historias que ya se encuentran en un nivel de degradación social considerable o bien muestran cómo una situación estable puede cambiar debido a las condiciones sociales propias del sistema imperante. El estudio literario hecho hasta aquí aporta las bases suficientes para poder abordar el tema de la degradación directamente: causas y forma en que se desarrollan la violencia y la corrupción, su impacto en la trama de cada novela. A continuación, dedicaré un capítulo al análisis detenido de los personajes principales y de la función de los personajes secundarios en cada novela, para reconocer características comunes o diferencias, que me permitan generar una tipología básica de los personajes que Jorge Ibarguengoitia muestra como paradigmas de su obra literaria.

CAPÍTULO II. ANÁLISIS DE LA DEGRADACIÓN SOCIAL: VIOLENCIA Y CORRUPCIÓN

2.1.1 Tipología de los personajes

Hasta ahora el análisis de la degradación social en este trabajo sobre *Las muertas* y *Dos crímenes* se ha limitado al desarrollo de temas o características formales, con la debida mención de algunos elementos temáticos que son necesarios para captar los efectos narrativos que el autor logra, al menos, con tres aspectos que se presentan de distinta forma en las novelas: el primero es la referencialidad velada que seduce al lector con lugares ficticios, creados a partir de ciudades reales, caracterizadas por la aparición de elementos tradicionales y modernos, que resultan muy familiares, mexicanos, junto con la actitud de los personajes; el segundo es la voz narrativa que responde a la necesidad del autor de apartarse de los hechos para juzgarlos ridículos, o al planteamiento de una perspectiva que presente los sucesos congruente y conscientemente; el tercero sustenta los dos anteriores, pues se trata de la estructura, la forma en la que Jorge Ibarguengoitia determina el flujo de las historias, pues es también la más apropiada para dosificar la información y hacer uso de recursos retóricos que se identifican claramente como base de su estilo narrativo. Cada elemento ayuda a sustentar la impresión que causan los pasajes que conforman la degradación social en las novelas, constituyen un estilo propio de Ibarguengoitia mediante el cual se permite filtrar, y a la vez encubrir, aspectos fundamentales de la sociedad mexicana en sus novelas.

Esto es, en pocas palabras, lo más importante que Ibarguengoitia desarrolla formalmente para presentar sucesos violentos que, las más de las veces, comienzan con pasajes tranquilos pero se agravan conforme avanza la anécdota: este efecto o percepción es lo que he dado en llamar *degradación social*. Antes de entrar en el análisis profundo de los pasajes de corrupción política y violencia que le dan forma a este concepto, aplicable tanto a nivel individual como colectivo, es necesario hablar de los personajes de *Las muertas* y de *Dos crímenes*. Diversos estudios señalan temas o características externas (sociales) e internas (psicológicas) que constituyen a cada personaje⁸⁵, y se centran en los actores

⁸⁵ Carlos Castilla del Pino diferencia las cualidades de un “personaje” (figura emblemática real) de las del personaje literario al decir que este último “[...] no tendría que ser, naturalmente, y por necesidad, un personaje en la acepción sociológica o psicológica que ahora utilizamos, pero el autor precisa dotarlo de una identidad que lo destaque, de manera que hasta los personajes más intencionalmente anodinos, en tanto que

principales sin desarrollar una metodología estricta para estudiarlos más a fondo, por lo que los comentarios acerca de los personajes secundarios son escasos y poco extensos.

La intención que subyace en la propuesta de generar una tipología de los personajes de Jorge Ibarguengoitia que compartan o distingan las dos novelas que analizo, responde a la búsqueda de características que concretan esos espacios literarios —las ciudades encubiertas: *Muérdago*, *Cuévano*, *Pedrones*— al apoyar la forma de proceder de los personajes en el ambiente de *indeterminación* social: el paso constante e inacabado de lo tradicional a lo moderno. La actitud y constitución de los personajes, que poseen rasgos en común resultan, en ocasiones, tópicos del autor o formas de ver a la sociedad de su tiempo. Para desarrollar esta tipología me basaré, en primer lugar, en una clasificación que atienda los rasgos de carácter más relevantes en los personajes principales, de modo que se facilite el análisis de los personajes secundarios.⁸⁶

Como mencioné anteriormente, algunos personajes secundarios cumplen una función a nivel narrativo, y no aparecen más que en un par de ocasiones. Para analizar tanto a estos personajes como a los principales, me basaré en la clasificación de funciones que Bourneuf retoma de Étinne Souriau a fin de aportar una perspectiva más completa que vaya a la par del análisis de algunas acciones que revelan la constitución psicológica de estos individuos literarios.

2.1.2 Personajes principales y secundarios de *Las muertas*

Difícilmente se puede encontrar algún personaje que esté provisto de un carácter ajeno a la tendencia de *Las muertas*. Los individuos que aparecen en la novela, ya sean hombres o mujeres, se encuentran en un mismo nivel de caracterización a partir de su forma de expresarse, como se apreció en el análisis del capítulo correspondiente a las voces

«vulgares», esto es, no relevantes en el ámbito social que “describe” el texto de ficción, adquieren categoría de personaje para nosotros los lectores.”(*Teoría del personaje*, compilación de Carlos Castilla del Pino, 1989, p. 15.) Así pues, esta característica del personaje literario es prueba de que, sin importar el estrato social en el que esté inserto, si está bien construido, puede dar cuenta tanto de su identidad como de su realidad social.

⁸⁶ No sólo me basé en la frecuencia de aparición en las novelas para distinguir a los personajes secundarios de los principales: como se verá más adelante algunos personajes secundarios juegan un papel estructural importante, sin embargo, me parece esclarecedora la diferencia que señala Forster entre personajes planos y redondos, pues los primeros “En su forma más pura se construyen en torno a una sola idea o cualidad [...]” (Edward M. Forster, *Aspectos de la novela*, 1990, p. 74), mientras que los segundos poseen “[...] capacidad para sorprender de una manera convincente. Si no convence finge ser redondo, pero es plano”. (*Ibidem*, p. 84) De tal suerte, la construcción, más o menos compleja, ayuda a determinar en qué personaje se quería centrar el autor.

narrativas. Las descripciones físicas de los personajes están en voz del narrador que reconstruye la historia, o bien en algún testimonio de otro personaje; sin embargo, sea cual sea su forma de presentación, estas descripciones son muy breves: en la mayoría de los casos existen apenas un par de datos acerca de su constitución. Este recurso de Ibargüengoitia responde a ese carácter imaginativo al que apela la novela: cuando él advierte “Todos los personajes son imaginarios” en realidad obliga al lector, incluso antes de comenzar, a desarrollar el mismo proceso de recreación, que se sustenta por los elementos formales mencionados y, a nivel temático, por características que el lector atribuye a los personajes.

Uno de estos primeros párrafos en los que Ibargüengoitia aporta información acerca de los protagonistas está en el primer capítulo y se refiere a Serafina, la menor de las hermanas Baladro, al capitán Bedoya y otro personaje secundario, el *Valiente Nicolás*:

[...] el capitán y el Valiente con ropa de civil que conserva rastros del uniforme, como la camisola verde olivo del segundo y las botas de caballería del primero, y Serafina, vestida de negro arrugado, que pela la pierna morena y enseña el sobaco al subir al coche.⁸⁷

Por medio de ésta y otras referencias breves sabemos que Serafina es morena, no muy alta y quizás atractiva. Este último dato jamás se enuncia pero se sabe, gracias a un diálogo de su hermana Arcángela con Simón Corona⁸⁸, que al menos tiene facilidad para encontrar pareja. Lo mismo se puede decir del físico de Arcángela, de quien se tienen menos referencias, salvo algunas sobre su vestuario: al igual que su hermana en el pasaje citado, casi siempre viste de negro. Ellas dos son las protagonistas de la historia y están caracterizadas tanto por este vestuario lúgubre como por sus nombres, hábilmente escogidos por el autor, pues contrastan con su apariencia o la posible percepción del lector acerca de su forma de ser y de su forma de ganarse la vida. Un análisis muy interesante respecto a los nombres de estas mujeres es el de Verónica González de León, quien expone que

Las protagonistas, de nombres alegóricos, Arcángela y Serafina —que según la tradición religiosa, son los ángeles mensajeros de Dios, que manifiestan su voluntad

⁸⁷ Jorge Ibargüengoitia, *Las muertas*, 1975, p. 10.

⁸⁸ *Ibidem.* p. 20.

y llevan sus órdenes— tienen fe en el destino y en su trabajo, el cual al ir progresando lo interpretarán como un designio de la Providencia.⁸⁹

Aunque sus nombres cargan con esa significación, difícilmente se puede asegurar que son una alegoría, pues no es uno de los procedimientos narrativos de Ibarguengoitia, a diferencia de la ironía, que es mucho más identificable aquí al poner en ridículo la significación inmediata de esos nombres, pues finalmente designan a mujeres que sólo provocan violencia y muerte. Como protagonistas, su función es la más importante en la anécdota: extraídas de las hermanas Valenzuela, las *Poquianchis* verdaderas, que fueron el referente popular de la maldad en el bajo mundo durante los años sesenta, las Baladro darán forma a la tragedia reinterpretada por Ibarguengoitia.

De esta lectura del autor, declarada imaginaria desde el inicio, se desprende el carácter de las famosas madrotas; ya había mencionado que Serafina es por mucho la más activa de las tres hermanas —la otra, Eulalia Baladro, es menos relevante y aparece pocas veces, su nombre tampoco es tan dramático— quizás por ser la más joven, y por poseer una historia amorosa rastreable en los expedientes sobre el caso original; el mismo Ibarguengoitia declaró al respecto que:

Un suceso semejante al ataque a la panadería que ocurre en el primer capítulo del libro aparece en las actas, lo mismo que el pasaje del segundo en el que las hermanas le piden al amante de una de ellas que las lleve en su coche a dejar un cadáver en la carretera.⁹⁰

El autor tomó así fragmentos de la realidad para hacer más verosímiles a los personajes. En cuanto a su forma de ser, Serafina es sumamente “pasional”, como ella misma lo declara casi al final de la novela, aunque esto se puede apreciar en párrafos iniciales del texto, como en el siguiente, en el que nace la necesidad de la hermana menor de vengarse de su amante:

Al describir el estado general de salud y de su ánimo durante los meses que siguieron a su separación de Simón Corona en Acapulco, Serafina Baladro habla de dolores de cabeza, preferencia morbosa a comer sardinas de lata con pan, sola, en el comedor casi a oscuras, ganas de no hablar con nadie, falta absoluta de interés en el negocio y horror a los hombres [...] En la última de estas desveladas comprendió

⁸⁹ Verónica González de León, *La narrativa de Jorge Ibarguengoitia*, 1981, p. 201.

⁹⁰ Jorge Ibarguengoitia, *Autopsias rápidas*, 1988, p. 77.

que Simón no iba a regresar con ella y decidió que si no iba a ser suyo, no sería de nadie.⁹¹

Este pasaje me parece fundamental porque, a partir de aquí, ella trata de conseguir un arma para vengarse, viaja al *Salto de la Tuxpana*, el pueblo de Simón, y ahí hace un trato con mujeres que también fueron sus amantes para que le den información, si acaso llegaran a verlo, por 500 pesos; tiempo después Serafina conoce al capitán Bedoya, otro de los personajes principales, quien le proporcionará el arma para la venganza y se volverá su amante. Si el párrafo es importante estructuralmente, desde el punto de vista psicológico revela uno de los temas más importantes de la novela en lo que se refiere a la violencia: la venganza y sus causas. Erich Fromm señala que, dentro de las diversas causas que detonan la violencia, se encuentra:

Otro tipo de violencia reactiva [que] es el tipo de violencia que se produce por frustración [...], con la agresión resultante de la frustración, se relaciona la hostilidad producida por la envidia y los celos [...] [estas emociones son] acentuadas por el hecho de que no sólo no consigue lo que desea, sino que en vez de él es favorecida otra persona.⁹²

Fromm apunta que la violencia reactiva “se emplea en defensa de la vida, de la libertad, la dignidad, de la propiedad, ya sean las de uno o las de otros”⁹³, lo cual revela que la reacción de Serafina, que en realidad no se lleva a cabo sino hasta tres años después, responde a su concepto de dignidad (el dolor que sufre tras el engaño la deprime visiblemente) o se debe a que considera a Simón como suyo. Cualquiera de las dos razones parecen racionalizadas de manera extrema y, aunque la venganza que aparece adelantada en el primer capítulo será la causa de la aprehensión de las hermanas, Serafina no toma parte en ningún otro pasaje violento de la novela, ni expresa una necesidad de hacer daño a las mujeres que solía regentear, de modo que es un personaje anclado en sus pasiones.

Muy diferente es Arcángela, quien —como ya mencioné— no es descrita físicamente: el lector puede saber o percibir, gracias a sus diálogos, que es una mujer retraída, impositiva y casta, a pesar de dedicarse al negocio de la prostitución. En torno a este procedimiento de caracterización, Bourneuf menciona que:

⁹¹ Jorge Ibarguengoitia, *Las muertas*, 1977, p. 30.

⁹² Erich Fromm, *El corazón del hombre*, 1966, p. 23.

⁹³ *Ibidem*, p. 21.

[...] es sobre todo el diálogo lo que permite dar no sólo un conocimiento directo de un personaje, puesto que tanto la palabra como el gesto son una respuesta a la imagen que se proyecta hacía otro [...] permite a éstos, aunque no quieran, expresar lo que ninguna otra técnica narrativa permitiría conocer o entrever.⁹⁴

En definitiva, a pesar de lo cerrado que puede ser el carácter de Arcángela, sus diálogos revelan cómo es, aunados a la única descripción indirecta sobre su persona, hecha por Serafina, en el capítulo de la muerte de Humberto Paredes, en el que expresa que “Está segura de que ni entonces ni después hizo mención la madre del padre de la criatura”;⁹⁵ como hijo de Arcángela, el lector supondría que llevaría su apellido, sin embargo conserva el del padre, Paredes, de modo que el nombre de este amante, quizás irrelevante en primera instancia, es el único dato del pasado de la hermana mayor y pone en evidencia que su verdadero carácter es casi inaccesible. Cifrado así, el personaje adquiere un peso terrible, pues es también la dueña de los burdeles, quien declara cómo se lleva el negocio, y quien decide la suerte de las prostitutas cuando pierden los permisos para ejercer su oficio dentro de las propiedades de las Baladro. Uno de los pasajes que dan cuenta del carácter de Arcángela, que la revelan propensa a la violencia, está en voz de la *Calavera* y es cuando la hermana decide volver al mando de las mujeres, después de haber sufrido una severa depresión por la muerte de su hijo:

Todo cambió. Preguntó cuánto se estaba gastando. Quiso ver las cuentas.

— Están tirando el dinero —dijo.

Le dio por la economía. Un día le pareció mal que yo comprara nopales:

— ¿Si hay tantos en el cerro de balde, por qué los traes del mercado donde cuestan dinero? Llévate a tres mujeres, que al fin no tienen nada que hacer y las pones a que corten nopales hasta llenar cubetas y que las traigan cargando. Les tomó mala voluntad a las muchachas, porque no trabajaban.⁹⁶

Después de esto, se dedica a registrar los gastos de las mujeres y les atribuye deudas exorbitantes, con las que logrará retenerlas. En uno de los últimos capítulos ella entregará un arma al marido de su hermana Eulalia, Teófilo Pinto, para custodiar a la mitad de las prostitutas que intentaban escaparse de su dominio: durante esta reclusión en el rancho *Los Ángeles*, las muchachas sufrirán hambre, frío y, en el último intento de escape, dos de ellas

⁹⁴ Roland Bourneuf, *La novela*, 1975, p. 217.

⁹⁵ Jorge Ibarguengoitia, *Las muertas*, 1977, p. 57.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 74.

caerán muertas a manos del cuñado de Arcángela.⁹⁷ Todo lo anterior demuestra que es el más oscuro de los personajes que aparecen en la novela, poseída por la capacidad de decidir sobre la vida de otros que —como apunta Fromm— es “un ejemplo particular de narcisismo, que está en la frontera entre la cordura y la locura, puede verse en algunos hombres que alcanzaron un grado extraordinario de poder”.⁹⁸ Quizás Arcángela no ostentó tanto poder, pero sí superaba su capacidad debido a las circunstancias. Existen dos pasajes más que revelan el carácter de la madrota, interesada en las mujeres únicamente en tanto puede obtener dinero de ellas: el primero ocurre después de la muerte de Evelia y Feliza al caer del balcón del *Casino del Danzón*, momento en el que Arcángela encuentra los dientes de oro de Blanca, que intentó quitarle cuando la prostituta aún vivía, ya paralizada; dientes que no encontró cuando hurgó en el cadáver y que alguna de las otras mujeres debió recoger:

Este misterio quedó aclarado aquel 14 de septiembre. Los dientes medio asomaban en el *brassiere* de Evelia ya muerta. Arcángela, cuando andaba entre los escombros, los vio, los recogió, los guardó en su bolsa y se los vendió a un joyero de Pedrones quince días después en quinientos pesos. La culpable, al ser descubierta, no sólo retribuyó lo robado, sino que ya estaba castigada.⁹⁹

La forma en que el narrador expone este pasaje da cuenta de la actitud frívola de la madrota, a pesar de que no se expone como una declaración de Arcángela respecto a lo acontecido ese día, agregar una oración afirmativa, dramática, refuerza las acciones del personaje; el otro pasaje es irónico, y es lo único que el lector conoce de boca de Arcángela en torno a sus preocupaciones durante el juicio en el que son condenadas al exclamar “¡Quieren quitarnos nuestras propiedades!”, y se presenta, ridículamente, como el encabezado de un periódico: “Salió en los periódicos agarrada de las rejas, como si quisiera romperlas. ‘Debe seis muertes y nomás piensa en sus propiedades’ dice el pie de foto”,¹⁰⁰

⁹⁷ *Ibidem*, p. 122. Unas de las pocas groserías que pueden leerse en la novela están en boca de Arcángela en este pasaje de la muerte de las prostitutas, al enterarse del incidente: “—Se me hace, *Calaverita*, que ya nos llevó la chingada”, y un poco antes “En la actualidad [ella] se refiere a Teófilo invariablemente como ‘el pendejo de mi cuñado’”. A pesar de que el lenguaje altisonante es una de las características de algunos personajes de Ibarguengoitia, no es muy recurrente en *Las muertas*. Por el tema que aborda, el lector podría esperar más palabras de este tipo, pero no abundan, lo cual habla de una construcción muy congruente entre personajes, estilo narrativo y perspectiva sutil para retratar los sucesos y no caer en una caracterización vulgar de éstos.

⁹⁸ Erich Fromm, *El corazón del hombre*, 1966, p. 72.

⁹⁹ Jorge Ibarguengoitia, *Las muertas*, 1977, p. 102.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 140.

de modo que, sin interés en otorgar valor alguno a otros personajes, su capacidad para la violencia se presenta como un rasgo de deshumanización, pues al parecer lo único que vale para ella es el dinero.

El último de los protagonistas que apela a la violencia es el capitán Bedoya. El otro personaje secundario masculino, Simón Corona, a pesar de jugar un papel muy importante como detonador de sucesos y protagonista en el pasado de Serafina, nunca aparece en escenas de violencia, salvo como víctima. El capitán Bedoya realiza una función ambigua: es protagonista en la primera parte de la novela, cuando sólo se convierte en uno de los tantos amantes de Serafina, pero se vuelve antagonista en la segunda parte; también es un *destinador*, que en palabras de Bourneuf es: [...] (en un sentido amplio: cualquier personaje en situación de ejercer algún tipo de influencia sobre el objeto) especie de árbitro que ordena la acción y propicia que la balanza se incline de un lado o de otro al final de la narración [...].¹⁰¹ Cuando le entrega el arma a Serafina, se vuelve su amante: es él quien le muestra *Concepción de Ruiz* a su pareja, y ella convence a Arcángela de abrir el *Casino del Danzón* en ese pueblo; después, este personaje se encargará de idear los más violentos castigos para las prostitutas que se revelen ante el dominio de las Baladro, de modo que dirige el destino de las Baladro a la perdición y se convierte en una suerte de verdugo para las prostitutas. Como uno de los personajes que más aversión puede causar al lector, su carácter violento está puesto en evidencia tanto en sus acciones como en sus palabras. Quizás el siguiente párrafo es el que mejor ejemplifica el desprecio que puede llegar a sentir este hombre por las prostitutas, el concepto de “cosas” en el que él tiene a las mujeres:

— ¿Qué es esto? —dicen que preguntó a varias mujeres que estaban allí cerca.

Ellas le dijeron que era Blanca. Entonces el capitán dijo:

— Esa mujer ya no sirve. Lo que deberían hacer es llamar a Ticho para que la lleve en la noche cargando a los basureros y la deje allí, para que se la coman los perros.¹⁰²

Blanca, enferma, constituye un estorbo para el capitán y su idea de convencer a las hermanas para que dejen el negocio. Este comportamiento violento, sin consideración mínima por el otro, se confirma cuando, por consejo del capitán Bedoya, las Baladro

¹⁰¹ Roland Bourneuf, *La novela*, 1975, p. 184.

¹⁰² Jorge Ibarguengoitia, *Las muertas*, 1977, p. 95.

someten a las mujeres a un “castigo ejemplar” para que revelen su participación en una agresión colectiva contra una prostituta delatora, al servicio de las hermanas.¹⁰³ Los pasajes que refuerzan el carácter del capitán son muy variados: tenía una esposa de la que se separó después de golpearla, lastima a una de las mujeres al transportarse del *México Lindo* al *Casino del Danzón*, y al final, cuando Serafina le cuenta sobre Simón y sus reiterados abandonos, en lugar de convencer a la madrota de que es un amor pasado que debe olvidarse, apoya la propuesta de la venganza; a partir de las investigaciones tras la balacera en *El salto de la Tuxpana*, la policía descubre los cadáveres en *Concepción de Ruiz*.

Así es como la función del capitán Bedoya puede rastrearse, caracterizarse como la de un *destinador*. Esta función se presenta en al menos tres personajes secundarios más¹⁰⁴: en Simón Corona, aunque su presencia sea pasiva, puesto que determina las acciones que seguirá Serafina; Humberto Paredes, cuya ausencia es notable en la historia, sólo revela su importancia con su muerte, casi casual, que constituye un cambio radical en el destino de las hermanas; y Blanca, la prostituta afamada que enferma terriblemente, pierde toda su belleza física y muere en un intento de curación que dará pie a las demás muertes. De estos tres, ninguno da muestras de comportamientos violentos, incluso Humberto, dedicado al narcotráfico, sólo insinúa su carácter violento una vez, al tratar de abusar de *Conchita*, la joven que él cortejaba, pero se retracta y le pide perdón con un regalo: su muerte se revela como un episodio en el que la violencia culmina con una vida sujeta a las circunstancias de las que su madre quiso alejarlo. Sucede algo parecido con Blanca, quien es quizás la más entrañable entre los personajes secundarios: el desarrollo psicológico que Ibargüengoitia logra con ella es magistral, pues resulta ser una mujer extraordinaria, aunque carece de educación, fue vendida por su madre cuando era una niña y vivió explotada:

Sus compañeras la recuerdan con admiración y afecto. A pesar de ser la que más fichas ganaba no dio motivo de envidias. Recomendaba los servicios de sus compañeras menos afortunadas y cedía el paso a cualquiera que tuviera visos de

¹⁰³ *Ibidem*, p. 111.

¹⁰⁴ Por su importancia en el desarrollo de la anécdota, estos personajes pueden considerarse protagonistas o principales, pero su función y la extensión de sus apariciones son más acordes al concepto de personaje secundario. Un elemento de construcción de personajes que me llevó a clasificarlos como secundarios fue la presencia de un pasado bien desarrollado: los datos que hay en la novela acerca de los tres son considerablemente más extensos que los de Arcángela o el capitán Bedoya, sin embargo, su participación aunque relevante es mucho menos continua que la de las hermanas Baladro y giran en torno a una sola idea: como personajes planos, su función se limita a la de *destinador*.

oportunidad. Nadie la recuerda jalándose las greñas con otra por celos o avaricia. Regalaba a otras su ropa cuando todavía estaba en buen estado. Las patronas y la *Calavera* la adoraron.¹⁰⁵

De carácter multifacético, atrevida o seductoramente ingenua, Blanca es uno de los personajes que ostentan un fondo psicológico mucho más firme que otros personajes de los cuales se sabe poco o cuyas apariciones son efímeras, como es el caso de *El Escalera* o Teófilo Pinto, quien sí se muestra violento, pero no se ve afectado por asesinar a dos mujeres con una carabina, puesto que es consecuente con las órdenes que le dio Arcángela, sin un pasado claro, más que el hecho de haber tenido dinero y haberlo perdido tres veces, es imposible definir si el personaje tendía a ser violento o si disparar le pareció lo mejor para llevar a cabo su encargo. Así pues, los personajes de *Las muertas* tienen la peculiaridad de atraer al lector, de manera positiva, con ese vacío en su pasado y con elementos básicos como reacciones comunes ante ciertos sucesos; de manera negativa, lo atraen por esa mezcla de repulsión y curiosidad morbosa que suscitan las acciones más violentas de las que son capaces los hombres y mujeres de esta novela. Es así como la degradación de ciertos personajes se presenta con un fondo psicológico que considera las circunstancias en las que se desarrolla cada uno de ellos; si bien se puede hablar de la fascinación del lector por el vacío o fondo de los personajes, es necesario señalar que no es posible entender las propuestas del autor entorno a sus individuos literarios sin regresar a los efectos estilísticos que mencionaba en la primera parte: la degradación social está dada en las novelas por la presentación de las historias en términos formales, y por la perspectiva de Ibarguengoitia, su visión y agudeza para plantear estos temas.

2.1.3 Los personajes de *Dos crímenes*: del estafador al extranjero violento

Ya he mencionado algunas características que definen a Marcos *El Negro* González, protagonista de esta novela: es un estafador, presuntamente comunista, con una marcada debilidad ante las mujeres que le parecen físicamente atractivas. Esta última peculiaridad del personaje es la más abordada por los comentarios sobre quienes intervienen en la anécdota de *Dos crímenes*, debido a la presencia del tema del erotismo en la obra de Ibarguengoitia: Marcos es un hombre con más actividad sexual que Simón Corona o el

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 84.

capitán Bedoya, e incluso más que Francisco Aldebarán, protagonista de *Estas ruinas que ves*. Domenella apunta al respecto que:

El narrador protagonista es un hombre joven, con las características de “sujeto deseante” de los narradores de LLH (*La ley de Herodes*) y ERV (*Estas ruinas que ves*), por su obsesiva búsqueda de sexo y dinero.¹⁰⁶

Desde mi punto de vista, no hay tal búsqueda “obsesiva”; si se enuncia como tal, se pasan por alto las circunstancias que obligan a Marcos a buscar a su tío para “pedirle dinero”¹⁰⁷ en primer lugar, aunque después decida que es más seguro estafarlo: la aspiración de Marcos a pedir más dinero del tío es provocada por el asunto de la herencia, el cual atañe únicamente a Ramón Tarragona, pues Marcos no sabe nada del testamento hasta que regresa de unas de sus primeras visitas a la mina. Éste es uno de los elementos que pueden verse también en gradación: *El Negro* no es más o menos avaro conforme avanza la narración, sino que intenta calcular sus posibilidades de escape en función de lo que pueda obtener; si es más o menos dinero, depende de los juegos de poder entre el tío, que desprecia a los primos, y éstos, que esperan heredar partes iguales de su fortuna. No obstante, para Domenella es demasiado clara la necesidad de dinero del protagonista, tanto que lo considera un hombre inconsecuente frente a su supuesta forma de vida socialista:

O sea que frente al sexo y al dinero, el sujeto deseante abandona lo que él considera como su “compromiso” (“hemos estado en contacto con grupos socialistas serios” p. 17) para seguir sus impulsos egoístas y entonces queda claro para el lector que se trata más bien de una pose revolucionaria.¹⁰⁸

Como en *Las muertas*, el pasado de los protagonistas no es muy claro, de modo que no se puede asegurar que esa vena socialista es parte fundamental y determinante en la vida del personaje. En todo caso, me parece que Ibarguengoitia deja abierta esa posibilidad para introducir una duda respecto a la culpabilidad de Marcos en ese primer caso ocurrido en la capital del país.

Por otra parte, su búsqueda de sexo no es tal, en el sentido en que no representa uno de sus objetivos primordiales: en ningún momento expresa que tiene una necesidad

¹⁰⁶ Ana Rosa Domenella Amadio, *Jorge Ibarguengoitia: La transgresión por la ironía*, 1981, p. 160.

¹⁰⁷ Jorge Ibarguengoitia, *Dos crímenes*, 1979, p. 19. El párrafo es muy claro, es el primer plan que Marcos le cuenta a *La Chamuca* y nunca habla de estafa, por lo tanto la posibilidad de obtener más dinero no es sino un suceso fortuito.

¹⁰⁸ Ana Rosa Domenella Amadio, *Jorge Ibarguengoitia: La transgresión por la ironía*, 1981, p. 161.

tremenda o irreprimible por acostarse con Lucero o Amalia, sino que el autor presenta estos hechos como una sucesión de acontecimientos muy casuales, como un “beneficio” más que el personaje principal obtiene de su visita a *Muérdago*. Esto se relaciona con el uso de la parodia y la ironía como recursos tonificadores de la anécdota, ya que las acciones se observan de manera muy mecánica, casi ridícula, fluyen sin que se perciba predisposición del personaje o algún tipo de presagio que el lector pueda identificar. Prueba de ello es la parte en la que, tras intentar acostarse con Lucero y todavía con una erección que no desaparece, Marcos decide ir a la habitación de la madre de ésta, Amalia:

¡Qué diferente recibimiento! Cuando Amalia oyó que alguien andaba tropezándose con los muebles, encendió la luz. Tenía un camisón escotado que dejaba ver sus tetas enormes y dormía con un trapo amarrado a la cabeza para que no se le descompusiera el peinado [...] Si mal no recuerdo dijo: — ¿Qué pasa?... ¿Marcos?... ¿qué quieres?... ¡Ay, Virgen Santísima!... ¡Mira nomás cómo te has puesto!... ¡Estás loco!... ¡Piensa en mi reputación!... ¡Ay, qué maravilla!...¹⁰⁹

Hasta ese momento la relación de Marcos con Amalia es casi de desprecio y cambia súbitamente por la repentina capacidad amorosa del personaje principal. Nuevamente, Ibarguengoitia presenta a sus personajes a través de sus acciones o sus diálogos. Amalia se revela como una mujer insatisfecha de su matrimonio con el *gringo*, de otra forma, no hubiera aceptado a Marcos en su cama; antes de ello es desconfiada, tosca y grosera con él, después de su primer encuentro, la ingenuidad o torpeza que el protagonista ve en ella ya no serán impedimentos para que se frecuenten. Ella es uno de los pocos personajes que cambian en la novela: su concepto acerca de Marcos se modifica y parece más feliz, por lo menos hasta que la *Chamuca*, la novia del protagonista, aparece en la casa de los Tarragona. Marcos, por lo tanto, parece sólo una víctima, que bajo ciertas circunstancias es capaz de urdir una gran mentira con tal de poder escapar de la policía.

Uno de los pasajes reiterativos más divertidos y a la vez deprimentes en la novela es aquel en el cual Marcos se plantea quién es y lo hace añadiendo datos sobre su pasado a la amargura que vive durante su escape: “—Nací en un rancho perdido, mi padre fue agrarista, me dicen *El Negro*, la única parienta que llegó a ser rica empezó siendo puta: estoy jodido”.¹¹⁰ Esta es la percepción del personaje sobre sí mismo y ayuda a reforzar su papel

¹⁰⁹ Jorge Ibarguengoitia, *Dos crímenes*, 1979, p. 88.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 93.

de víctima de las circunstancias, aunque de una manera muy patética. No es por tanto un *sujeto deseante* tan activo como lo puede insinuar el término, sino un personaje, en ocasiones melancólico, que se ve arrastrado por situaciones que empeoran cada vez más.

Otro de los personajes principales de la novela es el tío Ramón Tarragona, un anciano adinerado que sufrió una embolia un año antes de los sucesos que narra la novela. A causa de su enfermedad, Ramón Tarragona sólo puede expresarse por medio del lado derecho de su cara; es irritable, tiene la seguridad de aquel que sabe que los demás sólo hacen tonterías, y esta información está planteada tanto en descripciones como en diálogos.¹¹¹ No obstante, el carácter que demuestra ante los demás personajes, en el que el desdén es lo mejor a lo que aspira la mayoría, no es sino la máscara del personaje más emocional de la novela. Su faceta afectiva está desarrollada con base en su relación con la tía de Marcos, Leonor, una mujer que fue prostituta en su juventud bajo el nombre de *Estela* y de la cual Ramón se enamoró profundamente. A lo largo de la historia, este personaje será revelado cada vez más, tanto por la narración de *El Negro* en una conversación con don *Pepe* Lara, como por los recuerdos de este último:

Su felicidad [del tío Ramón] duró hasta una mañana en que Leonor, quien, según parece, nunca se quejó de un dolor de cabeza, se cayó muerta cuando estaba poniendo el mantel en la mesa.¹¹²

De ahí surge el verdadero dolor del tío, quien no siente el más mínimo aprecio por su vida sin su esposa y, poco a poco, cede ante las propuestas de negocio de Marcos, más que por el dinero, por el parecido de éste con su tía, y el mismo don *Pepe* comparte esa debilidad.¹¹³ Así pues, el fondo psicológico del tío se complementa con su función de *destinador*, pues de no ser por esta debilidad, un pequeño lujo de confianza para un sobrino sospechoso, el engaño de Marcos no hubiera sido posible; su apertura determina tanto su destino como el de los demás personajes. Muy diferente es el desarrollo psicológico de los primos Tarragona que, aunque secundarios, resultan muy peculiares: separados pueden tener un aliento propio, algo que los distingue, pero juntos dan la impresión de ser tan

¹¹¹ *Ibidem*, p. 32. En esta página se describe el físico del tío y su primer encuentro con Marcos tras ocho años de ausencia del protagonista.

¹¹² *Ibidem*, p. 156.

¹¹³ *Cfr.* p. 39. Se citan la percepciones de Ramón Tarragona y don *Pepe* Lara respecto a Marcos

tontos e insidiosos como su hermana Amalia; peor aún, forman casi un ser tricéfalo en el que una cabeza expresa algo, la otra lo redondea y la última sólo lo repite.

Hasta aquí, los personajes principales se muestran como individuos simples, a excepción del tío Ramón que sí es más complejo, y que no son propensos a la violencia, pero todos comparten la falta de aprecio por la ley que desemboca en la corrupción o en la libertad para hacer lo que cada quien desea, cuestión que da pie a la degradación social; casi se podría decir que no hacen sino vivir despreocupadamente o realizar una acción tras otra con mucha ligereza, cuestión que ya había apuntado Jaime Castañeda Iturbide:

En *Dos crímenes* hay una desmitificación total, un regreso a las condiciones ridículas, viscerales, antiheroicas, en que se desarrolla la vida cotidiana. En todo caso, el drama radica (en esta novela y en todas las de Ibargüengoitia) *en la miseria moral, en la estupidez de la mayoría de los personajes*; no hay heroísmos ni epopeyas, sino actos fallidos, ‘marrullerías’, acciones desproporcionadas que conducen siempre al fracaso, al final infeliz y paradójico.¹¹⁴

La cita redondea lo que he mencionado hasta ahora, pues es claro que todo esto subyace en la percepción que el autor tiene de México, y logra desarrollar y encubrirlo en el país ficcional que creó. Ahora bien, parecería que no existe violencia y degradación en *Dos crímenes*, pero el título adelanta este tópico e Ibargüengoitia lo pone de una manera más relajada que en *Las muertas*, pues le asigna este trabajo a los personajes secundarios, por lo que la violencia queda como momentos de suma tensión en la novela. Es extraño que muy pocos estudiosos se hayan detenido a analizar el hecho de que Lucero y su padre, el *gringo*, son quienes realizan los actos violentos y ambos están orientados hacia Marcos, por motivos personales, es decir que constituyen venganzas contra el protagonista. Si bien la venganza de Lucero, al igual que la de Serafina en *Las muertas*, está motivada por los celos y la frustración amorosa, no ocurre así con el *gringo*, Jim Henry, quien se presenta como un personaje inexpresivo, casi autómatas, que asume su forma de ser en un diálogo con Marcos:

— Ya se me había olvidado que íbamos a ir de cacería —confesé.
— Pues acuérdate, porque a mí no se me olvida nada —advirtió el *gringo*.
Volví a sentir una sensación desagradable cuando lo oí decir esta frase por segunda vez.¹¹⁵

¹¹⁴ Jaime Castañeda Iturbide, *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia*, 1988, p. 90. El subrayado es mío.

¹¹⁵ Jorge Ibargüengoitia, *Dos crímenes*, 1979, p. 113.

Cuando van de cacería, el *gringo* le dispara al jorongo de Santa Marta de Marcos pensando que era él; el protagonista sale bien librado, se da cuenta de lo acontecido, pero ambos disimulan y todo queda como un accidente. El escalofrío de Marcos se constatará como un presagio de muerte al final de la novela, cuando el *gringo* intenta asesinar a Marcos una vez más, disparando sobre el jorongo que llevaba su hija como regalo del personaje principal. La misma Lucero es quien le da muerte al tío al intentar asesinar a Marcos, debido a que la *Chamuca* llega con él y todos presencian esta mentira del protagonista respecto a su vida privada. Así pues, el *gringo* y Lucero son personajes acordes a lo que expresa Fromm sobre la venganza:

[...] el individuo que vive productivamente no siente, o la siente poco, esa necesidad [de venganza]. Aun cuando haya sido dañado, insultado y lastimado, el proceso mismo de vivir productivamente le hace olvidar el daño del pasado.¹¹⁶

De tal suerte, la necesidad de venganza sólo puede surgir en un estado en el que no se logra nada y es precisamente en el que se encuentran el *gringo* y su hija: no se sabe de la vida laboral del primero y la joven, aunque estudió la preparatoria, no siguió y se dedica a cuidar al tío Ramón y a jugar ajedrez con él.¹¹⁷ El estado de pereza o baja productividad van de la mano con un perfil narcisista, que en lo respectivo a Lucero puede confirmarse por su actitud juguetona con Marcos: lo seduce y lo rechaza, cede a sus impulsos y al final lo acepta. En cuanto al *gringo*, el caso es grave y da cuenta de un estado, quizás pasivo, de psicosis,

Un estado de narcisismo absoluto, en el que el individuo rompió toda conexión con la realidad exterior y convirtió a su propia persona en sustituto de ella. Está totalmente lleno de sí mismo, llegó a ser “dios y el mundo para sí mismo”.¹¹⁸

Habría que considerar cuidadosamente lo anterior y es que al parecer este personaje da muestras de algunos rasgos que menciona Fromm cuando obliga a Marcos a ir de cacería a pesar de las reiteradas negativas de este último: él insiste en sus deseos sin considerar al otro, impone sus reglas y persigue su venganza hasta el final: quizás no se considere Dios,

¹¹⁶ Erich Fromm, *El corazón del hombre*, 1966, p. 24.

¹¹⁷ Jorge Ibarguengoitia, *Dos crímenes*, 1979, p. 41.

¹¹⁸ Erich Fromm, *El corazón del hombre*, 1966, p. 74.

puesto que no hay forma de deducir tal información, pero en definitiva presiona a Marcos de forma tal que pasa por alto su postura frente a la petición. Caracterizada por un elemento hereditario, la venganza se presenta en estos dos personajes y ambos se vuelven *destinadores*, paradójicamente, de las personas que más querían. Un personaje casi incidental que desata el deseo de venganza en Jim Henry es el *Colorado*, quien dispara contra el *gringo* cuando intentaba investigar la mina en la que Marcos trabajaría. Esta balacera se produce porque el *Colorado* es amigo de Marcos y lo ayuda con el trabajo que le había propuesto, de modo un tanto semejante a lo que hizo Teófilo Pinto bajo las órdenes de Arcángela; a pesar de los matices, ambos resultan personajes dispuestos a cumplir con cualquier trabajo que se les imponga o pida, ya sea por dinero o por amistad, aunque en el proceso exista el riesgo de asesinar a otra persona.¹¹⁹

Al final, la gran paradoja de los personajes de *Las muertas* y *Dos crímenes* es su gran parecido: es la falta de una transformación profunda en la mentalidad de cada individuo, a diferencia de las grandes novelas realistas; y qué decir de las novelas posteriores a la vanguardia, en las que uno de los ejes centrales es el personaje en su devenir a lo largo de una historia. Quizás el hecho de que se degrade la condición de cada personaje impacta en el tipo y profundidad de la transformación que éstos sufren. No hay, por ejemplo, un cambio radical en el comportamiento de las Baladro tras ir a la cárcel, ni tampoco Marcos deja de sostener su fraude sobre la creolita tras la muerte del tío Ramón.

Los tipos de personajes que maneja Ibarguengoitia, al menos en estas dos novelas, están ubicados en estratos bajos o altos de la sociedad, y algunos de los que parecen acomodados encuentran su origen en una profesión “innoble” como sucede con Marcos, cuya tía Leonor fue prostituta. El tema de la prostitución es recurrente en el autor guanajuatense, razón por la cual, un primer tipo de personaje en estas dos novelas es la prostituta; un segundo tipo de personaje, que además se encuentra en la mayoría de sus obras, es el burócrata: corrupto, fácil de convencer, es la prueba fehaciente de que tanto los

¹¹⁹ En la misma cita Fromm apunta que el sadismo, como “el placer de dominio sobre otra persona [...]” está estrechamente ligado con el masoquismo que implica subyugarse o renunciar a la libertad. Se puede aventurar que, bajo el pretexto de una remuneración, estos personajes renuncian a su capacidad de decidir entre acciones violentas o benignas, siempre y cuando sean congruentes con sus órdenes, de tal suerte que resulta un tipo de violencia reprimida que impacta al lector por su explosividad: el hecho de que sean personajes desprovistos de pasado, salvo por vagas referencias, torna sus acciones más violentas en tanto se presentan sorprendidas.

personajes como el sistema político del que son parte representan un problema estructural de la sociedad que retrata el autor. Un estafador, un extranjero, y el papel que juegan personajes aglomerados, como la mayoría de las prostitutas en *Las muertas* o los primos de Marcos en *Dos crímenes*, constituyen los tipos de personajes más recurrentes, asignados a las funciones que ya mencioné.

Los elementos narrativos ya estudiados,¹²⁰ aunados al análisis de los personajes, aportan una visión complementaria acerca de la constitución de una sociedad —que poco a poco se muestra no tan ficticia en tanto expone problemas reales— en la que la violencia, encubierta o latente en sus individuos, explota o se deja percibir después de una serie de acontecimientos caracterizados principalmente por la corrupción política o la ignorancia, casi por una estupidez generalizada. Dichas características están en el fondo de la construcción de un mundo literario que Ibarguengoitia perfiló para *Las muertas* y *Dos crímenes*, no como una muestra del carácter de los mexicanos, sino como parodia de individuos que no se detienen a pensar lo que sucede a su alrededor y en sus propias vidas.¹²¹ En ambas obras la incapacidad de desarrollarse por parte de estos personajes, ya sea personal o económicamente, demuestra que las circunstancias sesgan cualquier aspiración, cualquier mejora deseable, de modo que el contexto social de este México ficticio se vuelve sumamente importante.

Por tal razón y para definir claramente el carácter de la violencia y sus causas a partir de lo que he analizado en este apartado, dedico el siguiente al estudio de los pasajes violentos, sobre todo aquellos susceptibles de ser abordados desde el punto de vista

¹²⁰ Con el desarrollo temático planteado hasta ahora, es fácil volver sobre la particular importancia de la ironía, recurso predilecto de Ibarguengoitia según los estudiosos de su obra. Mostrar una sociedad desnuda, expuesta de manera íntima, ahí donde sus errores y fallas producen mayores estragos, deja de ser una tarea solemne tanto para el novelista al crearla, como para el lector al percibir ese mundo literario, pues ambos pueden acercarse de una manera menos cuidadosa, y quizás, por ello, menos dolorosa. Los temas de *Las muertas* y *Dos crímenes* dejan de ser sensacionalistas o amarillistas en tanto existe cierto grado de ridiculización que impide un acercamiento serio, de crítica social recalcitrante, que busca soluciones directas a los problemas que plantea cada novela.

¹²¹ *Cfr.* p. 37. Ya había mencionado la ausencia de reflexión en las novelas, citando a Bourneuf, la cual se debe a la falta de una propuesta filosófica explícita, es decir, el desarrollo de una tesis o una idea principal en torno a la que pudiera girar cada historia. Es verdad que no hay reflexiones psicológicas ni filosóficas de los personajes, pero no sólo se debe a la construcción de la novela, sino al tipo de personajes que eligió el autor: ubicados en un estrato bajo, carentes de educación, viven sus vidas de manera automática, van de un acontecimiento a otro sin detenerse a meditar sobre sus vidas como en la novela realista clásica: sólo queda un acercamiento o vislumbre de otra posibilidad en la vida del personaje.

sociológico, a fin de observar cuál es la repercusión de los acontecimientos sociales en los personajes y cuáles son las consecuencias de los actos de éstos en ese nivel.

2.2.1 Violencia y corrupción: causas y formas de la tragedia

El análisis sociológico de la novela suele ser muy cuestionado si se pretende aplicar estrictamente los conceptos y categorías de dicha disciplina. No obstante, es claro que si una novela desarrolla una visión de la sociedad, reproduce también una sociedad de carácter ficticio sometida a reglas que, de tan semejantes a la realidad, permiten encuadrar las manifestaciones literarias en conceptos que no toman en cuenta la construcción de la obra o su lógica interna. Reinterpretada la sociedad, el análisis exige una reinterpretación —o adecuación— de cualquier aporte socio-psicológico que pretenda usarse. Esa fue en cierta forma la dinámica del capítulo anterior en torno a los personajes, y éste aspira a ser más específico al centrar el estudio en los pasajes que —desde mi punto de vista— son característicos de la violencia como resultado de la corrupción del sistema social mexicano tal como lo caracterizó Ibarguengoitia en sus novelas.

La aparición de dichos episodios, caracterizados por la ironía, se deben en parte al desarrollo de un espacio ficticio tan peculiar como el que le da forma a *Muérdago* y *Pedrones*, pues los personajes parecen estar entre la modernidad y las actitudes tradicionales que se muestran fuera de lugar en un contexto en el que el desarrollo industrial es observable: aun si la relevancia de este último elemento puede parecer desdeñable, es parte fundamental en tanto que los individuos deben enfrentarse a un mundo configurado bajo las ideas de progreso, ese imperio de la razón que apunta hacia la comodidad y la abundancia, cuya puesta en práctica es sumamente cuestionable, sobre todo en los países menos desarrollados que no pueden llevar a cabo las reformas necesarias para acceder plenamente a ese sistema. Respecto a la dicotomía entre lo tradicional y lo moderno, Marshall Berman, en la introducción a *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, cita a Octavio Paz para hacer una apología por la revisión de “los modernismos del pasado” y menciona que éstos:

Pueden iluminar las fuerzas y necesidades contradictorias que nos inspiran y atormentan. Nuestro deseo de estar arraigados en un pasado social y personal estable y coherente, y nuestro insaciable deseo de crecimiento [...]¹²²

Estas fuerzas están presentes y pueden abstraerse tanto del análisis del espacio arquetípico como de la actitud de los personajes, por ejemplo de la insaciable búsqueda de estabilidad por parte de las hermanas Baladro en *Las muertas* —estabilidad que es resultado de una forma de vida ilícita— y de la aspiración a la opulencia económica, cada vez mayor, que Marcos manifiesta conforme avanza la anécdota en *Dos crímenes*. Sin embargo, dichas fuerzas se ven truncadas, en su intento por establecer cierto grado de armonía, por el fracaso o la tragedia, cuyas causas, a nivel individual son precisamente la ignorancia, la corrupción y la estupidez. Roger Bartra, desde una perspectiva teórica, también concluye que estos defectos están cifrados en esa dicotomía de la modernidad, pero con un matiz mexicano:

De esta manera, entre el indio agachado y el pelado mestizo se tiende un puente o una línea que pasa por los principales puntos de articulación del alma mexicana: *melancolía-desidia-fatalidad-inferioridad/ violencia-sentimentalismo-resentimiento-evasión [...]*¹²³

Entre la minoría indígena —la cual, por cierto, no aparece en la obra de Ibargüengoitia sino como trasfondo cultural— y la mayoría mestiza que conforma las clases media y alta, existen estas características “mexicanas” a las que Bartra asigna un camino por recorrer o, si cabe, acciones o metas.¹²⁴ De tal suerte, los *pasos* de estos caminos están caracterizados por la ambición y la violencia, generadas por inferioridad que puede ser ignorancia y corrupción. Sin los medios necesarios para lograr un estado ideal, los personajes que recorren estos caminos se valen de cualquier medio para alcanzar su objeto de deseo: si éste se ve truncado —como ya mencionaba Fromm en las citas del capítulo anterior— después de la frustración es fácil esperar episodios de venganza.¹²⁵

El lector familiarizado con la obra de Ibargüengoitia reconoce de inmediato, en esos *pasos*, las profesiones o caracteres, recurrentes en sus novelas, lo cual habla de un *símil*

¹²² Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, 1980, p. 26.

¹²³ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, 1996, p. 160.

¹²⁴ *Cfr.* p. 15. Ya había citado este fragmento. Los pasos que describe Bartra coinciden con los cambios de actitud descritos en la cita anterior y ayudan a caracterizar a los personajes de ambas novelas en función del estrato social al que pertenecen.

¹²⁵ *Cfr.* p. 59. Se ejemplifica el súbito deseo de venganza de Serafina contra Simón Corona.

muy fuerte entre su literatura y la realidad social de las décadas que siguen al movimiento revolucionario: la mayoría de las actividades que realizaban quienes participaron en la guerra se redujo a ciertas posibilidades, de modo que resultaron ser tópicos para la novelística.¹²⁶ La violencia del bajo mundo se muestra como *lo real*, lo trascendente que revela aspectos marginados de la realidad, y en *Las muertas* y *Dos crímenes* sucede lo mismo: el impacto de la muerte y la violencia es sorpresivo, imprevisto, si se sigue al pie de la letra el flujo de las historias.

2.2.2 *Las muertas* violentadas: análisis del yugo y la corrupción

El ambiente en el que se desarrolla la anécdota de esta novela, como se ha observado en esta tesis, corresponde a una clase social baja, atrapada entre el desarrollo o modernización y el costumbrismo característico de provincia, además de estar anclada en un suceso criminal.

La violencia en *Las muertas* aparece furtivamente y sólo en ciertos episodios¹²⁷, por lo menos hasta el capítulo 10¹²⁸, en el que da inicio un proceso de degradación que, con el aumento de la violencia, resulta en la pérdida de la capacidad de empatía tanto de las hermanas Baladro hacia sus empleadas, como entre las prostitutas. Antes, no es perceptible ningún tipo de violencia de las hermanas hacia las mujeres, por lo menos es lo que estas últimas declaran cuando, una vez clausurado el *Casino del Danzón* y la casa del *Molino* a causa del edicto del gobernador Cabañas, también se cierra el *México Lindo* debido a la muerte de Humberto y la policía entrevista a las mujeres como parte de su investigación:

¹²⁶ Tal es el caso de novelistas mexicanos como Carlos Fuentes, y una larga lista de autores que escriben sobre la Revolución, que abordan el tema de los funcionarios o caciques que sobrevivieron para llevar una vida holgada y no por ello menos tormentosa. Bartra toma esos ejemplos de la historia y el reacomodo social observable tras la Revolución.

¹²⁷ Jorge Ibarguengoitia, *Las muertas*, 1977. Estos capítulos en los que hay episodios de violencia ya han sido citados: el capítulo 1 cierra con la balacera sobre la panadería de Simón Corona (p. 11); el capítulo 2 termina con el traslado del cadáver de una prostituta, Ernestina, Helda o Elena, de cuya muerte no se sabe nada, por lo que la violencia queda solamente en un episodio macabro (p.22); en el capítulo 5, cuando se narra la construcción del *Casino del Danzón*, el narrador refiere también la muerte del arquitecto que diseñó el lugar: “Sus perseguidores lo alcanzaron en Tehuacán, cuando orinaba en el mingitorio de un restaurante, y le dieron once balazos” (p. 46). Junto con la muerte de Humberto Paredes, narrada en el capítulo 7 y al principio del 8, estos dos pasajes serán los únicos en los que se referirán asesinatos que quedan impunes.

¹²⁸ *Cfr.* p. 51. Se cita la declaración de don *Pepe* Lara, que anticipa el proceso de investigación sobre la tragedia.

Las preguntas que hizo el juez a cada una de las mujeres fueron: cuánto tiempo tenían de ejercer la prostitución, cuánto de trabajar con las hermanas Baladro, si había recibido mal trato y si ejercía el oficio voluntariamente u obligada por otra persona. Las veintiséis examinadas respondieron que no habían recibido mal trato y que ejercían la prostitución voluntariamente.¹²⁹

Adelante, el narrador advierte que este interrogatorio es interesante porque “varias de las interrogadas declararon exactamente lo contrario catorce meses después”, con lo que el lector anticipa la violencia contra las prostitutas. Es necesario mencionar que la mayoría de los pasajes violentos se desatan por la corrupción de los funcionarios que están a cargo de regular los burdeles: ya cité la *Ley de moralización del Plan de Abajo*, que se aprueba sin discusión, saltando todos los procedimientos legales, y afecta a las personas que se dedican al negocio de la prostitución; después, cuando las hermanas Baladro quieren ampararse ante esta ley, el licenciado Sanabria —cuyo episodio homosexual cité como ejemplo de parodia¹³⁰— funcionario beneficiado por los sobornos de las hermanas, se encarga de impedir que ninguna de sus peticiones legales lleguen a un juez. La investigación acerca de la muerte de Humberto está llena de irregularidades y también se sabe que otros funcionarios recibían dinero de las hermanas; así es como en el momento en el que la ley funciona como tal —regulariza establecimientos, elimina redes de corrupción— se vuelve contra ellas y aparece una característica del poder que menciona Jorge Corsi y que, en la mayoría de los casos, es una situación que puede detonar la violencia o al menos crear situaciones propicias para que ésta surja:

Quienes detentan el poder pueden fácilmente volverse insensibles a sus efectos y referirse a otras personas de modo deshumanizado. La deshumanización es una de las operaciones mediante las cuales se anulan o minimizan las percepciones empáticas acerca de otras personas y, por lo tanto, se insensibiliza frente a los daños que les son ocasionados.¹³¹

Esto es observable en esos personajes secundarios que sólo piensan en sus aspiraciones o resentimientos y poseen cierto poder, otorgado por la ley — esos motivos cuadran con los pasos que marcaba Bartra en su análisis sociológico del paso del revolucionario a burócrata— pero también ocurrirá una situación similar para las Baladro cuando, tras la muerte del hijo de Arcángela, deciden que no les queda más que aislarse en

¹²⁹ Jorge Ibarguengoitia, *Las muertas*, 1977. p. 67.

¹³⁰ *Cfr.* p. 50.

¹³¹ *Violencias sociales*, coordinado por Jorge Corsi, 2003, p. 30.

el ya clausurado *Casino del Danzón* y ahí inician los problemas fuertes, puesto que adquieren un poder casi ilimitado sobre los destinos de las prostitutas: primero venden a algunas a un padrote del estado vecino, de modo que las mujeres vendidas se salvan de la tragedia o al menos eso es lo que espera el lector. Con la muerte de Blanca, causada por el procedimiento brutal de aplicarle planchas calientes para curar su parálisis, se dispara la tensión entre las prostitutas: las madrotas encubren el hecho, entierran a Blanca en el corral que está en la parte trasera de la casa e imponen una suerte de toque de queda que resulta muy sospechoso para sus empleadas. De este pasaje, también sorprende la disposición del personaje *Ticho* para realizar un entierro en esas condiciones, y al igual que con otros personajes secundarios ya mencionados, como *El Escalera*, el *Valiente Nicolás* y Teófilo Pinto,¹³² sus acciones violentas revelarán una sumisión total en el momento de cumplir órdenes, lo cual constituye un yugo imponente, ya sea a causa del dinero que se les paga o por la autoridad de las hermanas Baladro. Este tipo de violencia responde a lo que Fromm llama violencia conformista:

En todas las sociedades estructuradas jerárquicamente, la obediencia es posiblemente el rasgo más arraigado. La obediencia se equipara a la virtud, y la desobediencia al pecado. Ser desobediente es el delito mayor, y de él nacen todos los demás [...] Es en estas motivaciones y no en la destructividad humana donde está la raíz de este tipo de comportamiento agresivo, que suele interpretarse erróneamente como indicador de la fuerza de los impulsos agresivos innatos.¹³³

Fromm aclara el punto al atribuir la causa profunda de esta violencia a motivos culturales, condiciones sociales que subyacen en la estructura misma de la sociedad. Sin educación o capacidad de ser conscientes de sus actos, estos personajes, construidos así, muestran a un tipo de individuos atados a figuras de autoridad muy cuestionables, y peor aún, a ideas que los llevan a cometer atrocidades como los disparos de Teófilo sobre las prostitutas que dejan bajo su cuidado.

Retomando la falta de empatía que se produce entre las prostitutas, y de éstas con las hermanas Baladro, la causa principal estriba en que la tensión o nerviosismo se establece como una característica después de que dos de ellas, al pelear por los dientes de

¹³² *Cfr.* p. 61. Aporta un ejemplo de la sumisión de uno de estos personajes, consecuencia de su bagaje cultural, su ignorancia o candidez, los cuales reflejan deficiencias que constituyen las causas de la degradación social.

¹³³ Erich Fromm, *Análisis de la destructividad humana*, 1986, p. 212.

oro de la difunta Blanca, caen por el balcón que daba hacia la pista de baile principal del burdel (a partir de aquí se acelera el ritmo en el que aparece la degradación, pues se producen sucesos grotescos, uno tras otro hasta el término de la novela):

El final del pleito hubiera sido incruento si las Baladro, que estaban en ese momento afuera de la casa, bajándose del coche del *Escalera*, se hubieran dado prisa: hubieran estado a tiempo para dar un grito y establecer las paces. O bien, si las que estaban peleando no hubieran tenido la mala suerte de acercarse al balcón, de darle una a otra un jalón muy fuerte [...] Sus cráneos se estrellaron contra el cemento y se rompieron como huevos. En ese momento terminaron sus dos vidas. Se llamaban Evelia y Feliza.¹³⁴

De las mujeres que quedaron bajo el yugo de las madrotas, las primeras tres mueren como por casualidad, por *mala suerte*, es decir, sin intervención de las Baladro. Las mujeres restantes no pueden ser ofrecidas al padrote vecino a causa de estos incidentes y se recrudece el yugo de las hermanas, así el capítulo 13 lleva por nombre “La ley marcial”, y describe a la perfección el súbito cambio en el ambiente que se vive dentro del *Casino del Danzón*: tras un intento de escape, y delatadas por Rosa N, las mujeres sucumben ante su frustración y se vengan de la delatora golpeándola con los tacones de sus zapatos:¹³⁵ más adelante, esta prostituta morirá a causa de las heridas. Ya había mencionado que el capitán Bedoya se convierte en una suerte de verdugo al servicio de las madrotas. Un poco antes del intento de escape, cuando se enteró de la muerte de Evelia y Feliza, él le dijo a Serafina: “—Muy bien. Ahora nomás te hace falta que se mueran las otras trece para enterrarlas en el corral.”¹³⁶ Tras el asalto a Rosa y después a la *Calavera*, a quien querían enterrar en una letrina, el capitán se vuelve protagonista de la imposición de castigos sádicos para tratar de revelar quiénes eran las responsables; al no obtener respuesta, deciden aislarlas en el rancho que cuida Teófilo, ahí, una morirá enferma de neumonía, otras dos, baleadas por su custodio.

Uno tras otro, los pasajes demuestran que, tras la normalización de la violencia,¹³⁷ cada agresión que atenta contra la integridad física de las mujeres o contra sus vidas, será

¹³⁴ Jorge Ibarguengoitia, *Las muertas*, 1977, p. 100.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 111.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 105.

¹³⁷ *Violencias sociales*, coordinado por Jorge Corsi, 2003, p. 50. Aquí se refiere al efecto de minimizar la percepción del daño, de manera que, por ejemplo, el castigo del capitán Bedoya es una forma de restituir el

considerado —desde la perspectiva de las hermanas que aún son dueñas de estas mujeres— una forma de castigarlas por su mala conducta, pues son su personal de trabajo y por lo tanto pueden disponer de ellas. Esto corresponde a cierto nivel de deshumanización que ya mencionaba en el libro recopilado por Jorge Corsi, y Fromm profundiza en este aspecto de la víctima bajo la imposición de la autoridad:

No importa que el objeto de la agresión sea un extraño o un pariente cercano o un amigo, lo que ocurre es que el agresor “corta” emocionalmente al otro y no lo toma en cuenta para nada. El otro deja de ser para el agresor un ser humano y se convierte en “cosa que está por ahí”.¹³⁸

De tal suerte, las prostitutas pierden su cualidad fundamental de seres humanos: en primer lugar, son explotadas sin goce de sueldo, las Baladro les facilitan lo más básico y necesario para trabajar y no tienen ningún tipo de contrato, pero se da por hecho que carecen de ciertas libertades que cualquier persona debe tener. Después de la clausura de los burdeles, no son respetadas sino como material de trabajo, la única posibilidad de las Baladro para recobrar el estatus perdido. Las mujeres no verán la luz, hasta el final de la novela, cuando la policía, siguiendo las pistas después de la balacera en la panadería de Simón Corona, entra al *Casino del Danzón* y encuentra el cadáver de Blanca y otras *muertas*. A pesar de que el final restituye algo a las prostitutas —si no dinero, al menos su libertad— con la condena de las Baladro, sus cómplices y el mismo Simón Corona, los años que pasan en la cárcel —apenas treinta para las autoras principales de los crímenes—, los sobornos pagados al inspector Cueto, y la forma de vida, un tanto confortable que llevaron dentro de la prisión, dejan en el lector una sensación de asco, inconformismo y aceptación que, en cierta forma redondean el efecto de la degradación en *Las muertas*.

2.2.3 Una historia de corrupción con un final infeliz

Ésa sería, en pocas palabras, la semblanza de *Dos crímenes* a la luz de la degradación social que se puede rastrear en el texto, evidentemente de menor intensidad que en *Las muertas*, más abocada a la parodia de un supuesto esquema de justicia y a las tragedias que pueden suscitarse tras evitar caer en manos de un cuerpo policiaco corrupto hasta la médula.

ataque de las prostitutas contra Rosa. Corsi también menciona varias frases, entre las que se encuentra la que reza «aquí hace falta mano dura» y el autor insiste en que “subrayan la legitimidad de actuar violentamente”.

¹³⁸ Erich Fromm, *Análisis de la destructividad humana*, 1986, p. 133.

He citado al menos tres pasajes en los que se muestra cómo la presión que ejerce la policía sobre Marcos *El Negro* González configura el rumbo que tomarán los acontecimientos en la anécdota: la primera frase en la que se menciona que todo comienza cuando “la policía violó la Constitución”,¹³⁹ razón por la cual debe huir, pues lo creen terrorista y socialista; ya que se encuentra en *Muérdago*, Marcos viaja a *Cuévano*, para conseguir instrumentos de medición gracias a las influencias del tío Ramón Tarragona,¹⁴⁰ y ahí piensa que vio a *Paco*, el policía que se infiltró en su fiesta al comienzo de la novela, se pone nervioso y descuida sus acciones; la última tiene que ver con una muestra de corrupción, por medio de la cual Marcos se salva de la cárcel, a saber, la parte final en la que don *Pepe* Lara soborna con un millón de pesos a los dos agentes que buscan a Marcos. La corrupción, por lo tanto, es una constante en la novela, funciona como detonadora de sucesos y guía los pasos del protagonista, no a un final feliz, sino a la tragedia que suscitan los enredos y mentiras de Marcos; Ignacio Trejo Fuentes, en un comentario acerca de *Dos crímenes*, expresa:

Lo que me interesa resaltar, sin embargo, es que la tragedia que debe enfrentar el protagonista no es necesariamente la que vivió la familia a causa de los dos crímenes, sino la que lo obligaron a padecer la policía y quienes lo acusaron de terrorista [...] lo trascendental es el corrosivo cuestionamiento de la idea de justicia imperante en este país, que no es otra cosa sino su opuesto: la injusticia.¹⁴¹

Marcos *El Negro* González es la primera víctima, junto con su novia *La Chamuca*, puesto que son perseguidos por la policía sin que el lector sepa con certeza si están involucrados o no en el atentado contra la fábrica de telas *El Globo*, en la ciudad de México, atentado con tintes políticos, pues apresaron a partidarios de un grupo comunista con el que Marcos y su novia habían tenido contacto. La tragedia de Marcos es consecuencia de la forma en que se aplica la justicia en el país, desapareciendo personas, reprimiendo grupos opositores al régimen de aquellos años. En su ensayo *Política y violencia* Carlos Pereyra hace un recuento de las formas de violencia del Estado al mencionar que “Es necesario insistir en que no son los dominados quienes introducen la violencia en la política sino que aquella —en su forma organizada— pertenece a la clase

¹³⁹ Cfr. p. 23.

¹⁴⁰ Cfr. p. 51. Aquí hablé de los simulacros gubernamentales, vale la pena recordar ese aspecto en el análisis de la corrupción.

¹⁴¹ Ignacio Trejo Fuentes, *Lágrimas y risas*, 2005, p. 117.

dominante”,¹⁴² y la presencia de ésta en *Dos crímenes* queda relegada, como el problema de la estructura burocrática corrupta en *Las muertas*, porque Ibarguengoitia se apoya en el título, la voz narrativa y la intriga para desviar la atención hacia la anécdota, difuminando el hecho que mueve la novela: la persecución de Marcos, ejemplo de violencia represiva, tema que está en boga por la época en la que se publica la novela, unos años después del movimiento de 1968 y la represión de junio de 1971.

Existe, aunque implícita en la novela, una crítica a la violencia del gobierno que sale a la luz con un buen balance entre causas y consecuencias de la historia que desarrolló Ibarguengoitia en esta novela y ayuda a visualizarla desde otra perspectiva, que no necesariamente debe ser policial, pero sí conlleva una profunda crítica a la sociedad mexicana, aunque se centra en el tipo de vida de provincia. A diferencia de las clases sociales bajas en las que se encuentran los protagonistas de *Las muertas*, en *Dos crímenes* la familia Tarragona es la más rica del estado de *Cuévano*: el tío Ramón heredó todas sus posesiones de su padre, un hacendado que no sólo tenía terrenos, sino diversos negocios entre los que se encuentra un banco, de modo que siguió uno de los pasos que analizaba Bartra en su libro: “de hacendado a industrial”.¹⁴³ Por otra parte, se desconoce el grado de educación que ostenta cada integrante de la familia, a excepción de Lucero, quien cursó la Preparatoria pero prefirió no entrar a la Universidad de *Cuévano* para cuidar al tío Ramón; a pesar de tener dinero los adultos de la familia Tarragona demuestran una y otra vez su ignorancia o falta de sentido común, así que el estrato social en el que se podría enmarcar a la familia queda relegado a segundo término frente a sus acciones.

No obstante, la condición social deja de jugar un papel importante en lo que se refiere a la corrupción: fidedigno o no, el dinero y las influencias de esta familia se destinan a pequeños favores para que funcionarios del gobierno no cumplan la ley, como se muestra en un párrafo en el que Alfonso, encargado del banco del tío Ramón, hace lo posible para encontrar a Marcos tras la muerte del tío:

Me quedé allí sentado mientras Alfonso habló con el gobernador, el presidente municipal, el notario, el jefe de la policía y el director del *Sol de Abajo*. A unos les

¹⁴² Carlos Pereyra, *Política y violencia*, p. 6.

¹⁴³ *Op. cit.*, p. 2.

pidió apoyo moral, a otros, una cita, a otros, simplemente que violaran la Constitución o algún reglamento.¹⁴⁴

Esa simplicidad con la que se puede faltar a la ley habla de cierto nivel de normalidad de este suceso: la corrupción es algo de cada día, perseguir crímenes es ir tras el primero que se cruce en el camino de la policía, y aun este sospechoso o presunto delincuente saldrá libre por la debida cantidad. Uno de los policías que van tras Marcos, al relatar cómo no dejó ir a cierto delincuente, le dice descaradamente a don *Pepe* Lara: “—La gente espera que la policía sea incorrupta, pero ¿por qué ha de serlo si todos somos humanos?”¹⁴⁵ El personaje no atribuye su debilidad por el dinero a su propio carácter, sino a la condición del ser humano en general, que es a la vez su excusa y su percepción de una forma de vida ilícita. Esta caracterización o noción del papel que llevan a cabo estos funcionarios lleva la estructura social a un nivel muy bajo, en el que sólo el poder cuenta. Respecto al poder y su relación con la violencia social, Jorge Corsi apunta que:

Cuando el abuso de poder es explícita o implícitamente aceptado por las normas o por las costumbres, la violencia se «normaliza» y por lo general permanece ignorada u oculta, a menos que el daño infligido adquiera proporciones desmesuradas y difíciles de esconder.¹⁴⁶

Así es como únicamente la muerte del tío Ramón, que responde a cierta corrupción de orden ético correspondiente a Marcos y su relación con Lucero y Amalia, puede detonar y atraer sucesos en los que interviene la policía, la cual furtivamente ha presionado al protagonista desde su escape de la capital del país. La violencia que se desata en dos pasajes en los que interviene el esposo de la prima Amalia, el *gringo*, están motivados, en el fondo, por la estafa de Marcos, pero el segundo es responsabilidad del *gringo*, quien — como ya analicé— opta por la venganza y se jacta de nunca olvidar lo que le sucede, refiriéndose al tiro que le dio el *Colorado* cuando intentaba descubrir a Marcos.

Si bien la violencia es sorpresiva en esta novela, en tanto es poco previsible la forma en que se darán los dos crímenes y aún queda entredicha la participación de Marcos en la muerte del tío, Ibargüengoitia nunca deja de anunciar que el futuro de Marcos puede desbaratarse en cualquier instante: ante la imposibilidad de superar el sistema de justicia al

¹⁴⁴ Jorge Ibargüengoitia, *Dos crímenes*, 1975, p. 172.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 180.

¹⁴⁶ *Violencias sociales*, coordinado por Jorge Corsi, 2003, p. 29.

que se han acostumbrado los personajes de *Dos crímenes*, la violencia se muestra como una solución evidente, casi ineludible, de una dinámica social que se manifiesta con sutileza en acontecimientos que parecen carecer de importancia e impactan la vida de los personajes de la novela.

Así pues, el desarrollo de la degradación social es sumamente distinto en las dos novelas, a pesar de que ambas ponen de relieve problemas sociales que se generan desde la configuración de la sociedad y que repercuten en la violencia entre los individuos que la conforman. La degradación social reflejada en una familia de provincia acomodada, sin apuros económicos, resulta mucho más ligera pues la violencia se da en personajes ajenos a ella, y a pesar de que se muestran agresivos o a la defensiva cuando Marcos llega a *Muérdago*, ningún integrante de la familia deja ver sino esas características que tanto Berman como Bartra apuntaban. Si Ibargüengoitia recurre a pasajes en los que alguien muere es porque quizás considera que tanta ignorancia o falta de consciencia sólo puede producir, inevitablemente, la muerte de personajes que poco tienen que ver con la violencia en sí, aunque también, el desarrollo de la degradación puede responder a problemas de *composición*, de métodos de creación que el autor guanajuatense alternó en estas obras.

El último apartado de esta tesis abordará precisamente la composición de *Las muertas* y *Dos crímenes* para poder rastrear elementos periodísticos en la primera, y referencias teatrales en la segunda, de forma que se pueda articular una relación más precisa de lo que el autor pretende extraer de la realidad con su obra narrativa.

2.3.1 Los elementos periodísticos y teatrales en *Las muertas* y *Dos crímenes*

Este último apartado aborda la presencia de elementos periodísticos y teatrales, los primeros con mayor relevancia en *Las muertas*, los segundos en *Dos crímenes*. Antes de comenzar el análisis debo aclarar que estas características no son privativas de cada novela, sino que aparecen más en una que en la otra y esto responde exclusivamente —como se verá más adelante— a cuestiones de *composición*. Decidí analizar este aspecto de las novelas después del estudio temático, y no como parte del análisis formal, puesto que —desde mi punto de vista— ayuda a concretar la mayoría de las ideas que he desarrollado a lo largo de la tesis. Tanto los elementos periodísticos como los teatrales le aportan un rasgo

de identidad muy singular a cada obra y su relevancia a nivel formal se enlaza con el punto de vista desde el que Ibargüengoitia observaba a la sociedad mexicana, es decir el nivel temático, pero también revelan la concepción del autor sobre el quehacer literario en términos de *composición*: periodismo y teatro, actividades que formaron parte de la vida del autor, son fuentes de las que extrae sus recursos retóricos, sus temas y obsesiones, que son, en última instancia, muestras de la profunda relación que existe entre estas novelas y la realidad del escritor guanajuatense.

2.3.2 La nota roja y *Las muertas*

El periodismo cumple una función innegable como parte de un sistema social en el que la comunicación es de suma importancia como medio de conocimiento del entorno. Con el desarrollo tecnológico, la información se torna cada vez más accesible, a pesar de los problemas de posible manipulación de datos por parte de los medios. No obstante, el periodismo como tal en México, y en la época en la que escribe Ibargüengoitia, está sujeto a presiones políticas, censura en términos morales y respecto a temas políticos¹⁴⁷. Ibargüengoitia se dedicó al periodismo por más de 6 años: al principio, con reseñas sobre obras teatrales que poco favorecieron a su imagen como crítico teatral y dramaturgo; tiempo después, se dedicó a la labor periodística con una columna semanal en el periódico *Excelsior*, donde redactó más de 600 artículos que abordaban diversos temas. En uno de estos textos, el autor guanajuatense relata lo que denomina su “primera y última clase de periodismo”, impartida por quien le había encargado sus primeras reseñas teatrales:

El primer párrafo del artículo debe contener, como un microuniverso, todos los elementos que están presentes en el artículo en cuestión, y además, la conclusión final. Los siguientes párrafos no son más que la elaboración del primero. La conclusión final, por su parte, no aparece solamente en el primer párrafo sino también en el encabezado, y es lo primero que descubre el lector.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Cfr. p. 80. La propuesta temática velada en *Dos crímenes* respecto a la protesta política y la presencia de algunos grupos comunistas, así como su persecución, ejemplificada por la huida de Marcos de la capital, son prueba del ambiente represivo al que Ibargüengoitia no era ajeno, baste recordar la crítica tanto a la novela de la Revolución como a la Revolución misma en *Los relámpagos de Agosto*.

¹⁴⁸ Jorge Ibargüengoitia, *Autopsias rápidas*, 1988, p. 92. Respecto a la forma en que Ibargüengoitia hace periodismo me parece rescatable, y muy acertada, la opinión de Sung Park al expresar que: “Al dedicar buena parte de su trabajo a lo que uno de sus mejores amigos, Vicente Leñero, ha llamado ‘talacha periodística’, Ibargüengoitia no hace más que adaptarse a las determinadas circunstancias: al espacio y al tiempo cuyas dimensiones ahora son nuevas. Menos espacio y menos tiempo” (Sung Kun Park, *Jorge Ibargüengoitia y su arma social: el humor*, 2007, p. 169). De tal suerte, este estudioso de la obra del autor guanajuatense destaca la capacidad de adaptación del novelista para alternar géneros discursivos; así pues, no debería extrañar a los

Evidentemente este método para redactar artículos, sea cual sea su tema, así como lo ofrece Ibarguengoitia, es un círculo vicioso en el que la persona que desea informarse no obtiene más que dos o tres datos relevantes de una o dos cuartillas de noticias; por ello el autor guanajuatense dedicó todo un artículo para mofarse de esta noción. El periodismo para Ibarguengoitia implicaba libertad para abordar cualquier aspecto de la vida cotidiana o intelectual que le llegara a la cabeza, y así fue como escribió sus artículos para *Excelsior*, de modo que era muy consciente de lo que significaba la labor periodística. La inclusión de elementos periodísticos en *Las muertas* responde en primer lugar —como él mismo señala— a la difusión que tuvo el caso de las *Poquianchis* en los años 60:

La verdad es que *Las muertas* fue un libro muy difícil de escribir, pues aunque el tema me obsesionó, para llegar hasta el fin tuve que vencer mi repugnancia. Yo quería contar esas cosas tremendas, horribles, de una manera aceptable, dentro de un nivel civilizado pero sin quitarle autenticidad.¹⁴⁹

Debido a la relación que el autor tuvo con el periodismo, el hecho causó un impacto sumamente profundo en él: sabía de antemano que el morbo de las personas detonó la publicación de número tras número del *Alarma!*, periódico que tuvo la exclusiva amarillista del caso de las hermanas Valenzuela. En *Nota roja 60's*, Victoria Brocca no incluye este caso como parte de los más violentos o sonados, a pesar de que *Alarma!* vendió un tiraje muy elevado, jamás visto en este tipo de publicaciones, al menos en México. Desconozco las razones de esta omisión; no obstante, existe mucho material en internet, sobre todo fotografías de las portadas de este periódico, en las que se pueden observar a las hermanas Valenzuela, los titulares amarillistas y el énfasis que hizo la publicación en lo macabro y sádico de los crímenes.

Es difícil acceder al material periodístico completo, que terminó en un sinfín de mentiras y exageraciones para vender más; sucede lo mismo con los expedientes del caso, en los que las declaraciones fueron contradictorias, se repetían y no esclarecían en absoluto los hechos, de modo que se refuerza la noción de un símil fundamental entre realidad y ficción en *Las muertas*, a partir del cual lo imaginario se presenta mucho menos ridículo

críticos no sólo la intertextualidad en las novelas del autor, tampoco la intrincada red de fuentes y recursos de los que se vale para construir sus obras.

¹⁴⁹ Jaime Castañeda Iturbide, *El humorismo desmitificador de Jorge Ibarguengoitia*, 1988, p. 83.

que todo lo que aconteció en realidad; esta comparación siempre es plausible si se conoce el referente: la reconstrucción de los hechos por parte del narrador es necesaria para tratar de *imaginar* qué sucedió y no sólo eso, sino para apreciar el criterio de Ibarguengoitia al momento de crear un mundo literario de alcances críticos importantes.

El mejor ejemplo de este paralelismo se encuentra en el capítulo final de la novela, “La justicia del Juez Peralta”, en el que el narrador da cuenta del proceso judicial que se inició contra las hermanas Baladro: las resoluciones y sentencias que cito a continuación, como en el caso real, parecen en el mejor de los casos insuficientes para equilibrar el daño que causaron las madrotas:

El juez Peralta encontró que “Serafina y Arcángela Baladro y otros” eran culpables de los siguientes delitos: homicidio en primer grado, homicidio por irresponsabilidad, privación ilegal de la libertad, maltrato físico y moral [...] En consecuencia, el juez dictó sentencias: a Serafina y Arcángela Baladro, por ser responsables de los delitos acumulados, treinta y cinco años de cárcel; al capitán Bedoya, por ser cómplice y director intelectual de los ídem, veinticinco años de cárcel [...]¹⁵⁰

Un poco antes, Ibarguengoitia pone en palabras del narrador la aparición de los medios de comunicación en la audiencia de las Baladro.¹⁵¹ Es quizás la única referencia o intervención de los medios en la historia, pero, después de todo, no hay razón argumental para que aparezcan antes, y ayudan a esclarecer (al menos es así para la perspectiva del lector) cuáles eran las fuentes ficcionales por ser parte de la novela en las que se apoyó el narrador para recopilar información del caso de las Baladro. El símil entre ficción y realidad se completa puesto que el mismo proceso de reconstrucción, la difusión del caso, aparece también en la novela, por lo que se podría hablar de una novela circular, en el sentido en que hace referencia a su propia creación, es más, su creación es el desarrollo de la anécdota en tanto es observable la investigación que hace el narrador. Ya apuntaba Alberto Dallal esa capacidad del lenguaje literario en comparación con el lenguaje y objeto del periodismo:

Podríamos apuntar o sugerir que la principal cualidad del lenguaje literario, formalmente hablando, se refiere a su capacidad para registrar la realidad

¹⁵⁰ Jorge Ibarguengoitia, *Las muertas*, 1977. p. 144.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 143. El pasaje es el siguiente: “La primera noticia del caso de las hermanas Baladro aparece en la página 8 del *Sol de Abajo*, en una sección fija intitulada ‘Noticias de Concepción de Ruiz’. Cuando se supo que los tres cadáveres encontrados eran de mujeres jóvenes y que el lugar donde se hallaron había sido burdel, la noticia pasó a primera plana de todos los periódicos del país.”

(circundante o no) que el escritor intenta escribir o inventar. Ello implica necesariamente la funcionalidad de este lenguaje con el universo descrito y por tanto implica una relación dialéctica lenguaje-atmósfera, aunque esta última desee representar una realidad no existente o fantasiosa, una realidad que, como en el caso de la más abstracta poesía, queda inmersa en la pura subjetividad.¹⁵²

Es una característica que ya mencioné al hablar de los niveles de reinterpretación en las voces narrativas en esta novela y que aquí choca con la objetividad que debe poseer la labor periodística. Ahora bien, los elementos periodísticos de los que se vale Ibarguengoitia no son puntuales, a saber, se basan en la construcción misma de la novela, en su tema y en un procedimiento muy específico para atrapar al lector: cierta ilusión de *veracidad*, basada en la *verosimilitud* de los hechos.¹⁵³ El autor juega con esto desde el principio —ya había citado antes la advertencia de la novela, en la que apunta que “Todos los personajes son imaginarios”— y en términos de composición me parece un elemento trascendental en tanto que éste no es parte del cuerpo del texto, pero se confirma a lo largo de la anécdota e incluso manipula en cierta medida al lector.

Dado que los hechos son verosímiles, y esto debe cumplirlo una novela forzosamente para crear un pacto narrativo eficaz, el lector, guiado por declaraciones *auténticas*, de primera mano de los personajes, puede tener la sensación de que realmente fue así como se dieron los hechos, al menos en ese mundo ficcional, puesto que la reconstrucción que hace el narrador parece ser objetiva, de ahí la importancia del uso de la tercera persona. La declaración, como entrevista, reportaje o documento legal acredita o le da cierta validez a todas las versiones de los personajes, aunque a veces sean contradictorias: de ahí la complejidad de *Las muertas*. En esto se sustenta el efecto de *degradación social*: una suerte de degradación de la información, que no es sino reflejo de la degradación del mundo ficcional, el cual revela la incapacidad de resolver un caso criminal bajo un sistema social y de justicia que se muestra obsoleto: la tragedia de los

¹⁵² Alberto Dallal, *Periodismo y literatura*, 1985, p. 32.

¹⁵³ Sung Park escribe acerca del estilo periodístico de Ibarguengoitia que: “Es importante ver porqué el autor de artículos no desmerece en nada respecto al narrador. En primer lugar Ibarguengoitia no deja de ser un narrador en sus artículos. Es muy posible que no haya entendido su labor en la prensa más que de esta manera: se pondrá a contar lo que mirará, porque lo mirado es la sustancia misma del único periodismo que puede hacer” (Sung Kun Park, *Jorge Ibarguengoitia y su arma social: el humor*, 2007, p. 168). De modo que contar algo no es una labor reservada a las novelas, sino una forma que se le facilita al autor, mediante la cual se permite interpretar su realidad, y se enlaza con la *mimesis* de la actitud realista en la novela como postura estética que se mencionará con más detenimiento al final de la tesis.

personajes, las condiciones iniciales en las que viven y las circunstancias que resulta al final de la novela se engrana con los elementos vistos hasta ahora.

Para concretar este aspecto interactivo entre lenguaje literario, capaz de dar cuenta de una realidad, y el lenguaje periodístico, que aspira a ser objetivo, veraz, me gustaría rescatar el trabajo de rastreo que hizo Verónica González de León, quien al parecer sí tuvo acceso a las declaraciones judiciales de los individuos del caso real de las *Poquianchis*, o al menos pudo ver el expediente. Me interesan en particular dos pasajes verídicos, puesto que son parte de esos momentos de tensión que sustentan la estructura de la novela y en ellos también aparece la corrupción de las autoridades y la violencia. El primero de ellos es el de la prohibición de establecer burdeles en el Estado del *Plan de Abajo*:

En 1962 el gobernador del estado de Guanajuato, José Torres Landa, prohibió la prostitución. Esto causó gran consternación, lo que obligó a las mujeres a volverse a Jalisco, donde todavía se podían conseguir permisos para establecer lenocinios. Por desgracia para las hermanas, uno de los hijos de Delfina, apodado el *Tepo*, tuvo una pelea con unos policías a resultas de la cual uno de los policías le disparó y lo mató. Al huir el *Tepo*, cayó muerto afuera del burdel de su madre y de este hecho se valieron para clausurarlo.¹⁵⁴

De estos sucesos se desprende la *Ley de Moralización del Plan de Abajo* y después ocurre la muerte de Humberto Paredes en *Las muertas*. Ibargüengoitia no cambió más que un par de motivos: el nombre del gobernador y el estado —como se pudo observar, convertido en parte de su espacio arquetípico—, el nombre del *Tepo* y las hermanas Valenzuela, y en lugar de que éste muera por el disparo de un policía, muere a manos de los hermanos de *Conchita*, de cierta forma romántica, pues Humberto trataba de redimir un episodio de violencia sobre su amada; los policías en la novela sólo se limitan a seguirlo mientras camina herido, y dicen desconocer que ya iba muriendo. Por último, González de León cita las declaraciones en torno a las muertas que encontraron durante la investigación del caso real:

De las “muertas” del suceso verídico no se comprobó, a partir de la confesión de Delfina a Manuela una vez en la cárcel, sino la muerte de dos de ellas. Una de las pupilas, Flor, murió por una congestión al comer cacahuates; al llevarla, se les soltó a las que la iban cargando, cayendo de un segundo piso [...] por otra parte, las

¹⁵⁴ Verónica González de León, *La narrativa de Jorge Ibargüengoitia*, 1981, p. 166.

mujeres que encontraron, hablaron de diez a quince muertas en diferentes circunstancias, no hallándose los cadáveres para comprobarlas.¹⁵⁵

Es así como Ibargüengoitia construyó la novela, reinterpretando algunos motivos, sucesos o nombres, de modo que mantuviera cierto nivel crítico en cuanto a lo sucedido, sin dejar de filtrar la historia a través de su perspectiva irónica y ácida, pero al final también subjetiva. Los elementos periodísticos, tanto a nivel temático, como las apariciones que se enlazan en la estructura a nivel formal, constituyen una característica cohesionadora de toda la labor literaria desplegada en esta novela. Si algo puede decirse acerca de *Las muertas*, sin temor a caer en una afirmación sin sustento, es que resulta ser una novela en la que la labor periodística o de investigación se erige como el espejo de un mundo ficcional que emula a la sociedad mexicana, en la que la degradación yace tras el discurso del progreso, en la que los crímenes, la violencia y la corrupción comienzan a mostrarse como rutina en la vida cotidiana.

2.3.3 *Dos crímenes: el comienzo de la acción sobre el escenario*

Al igual que en *Las muertas*, *Dos crímenes* posee algunos elementos periodísticos que, en los casos identificables, se limitan a apariciones o referencias a nivel temático.¹⁵⁶ No obstante, existen características teatrales que predominan en esta narración y relevan lo periodístico a un segundo plano. Ya había mencionado tanto la importancia de las descripciones en la novela, como cierto paralelismo o guiños con el *thriller* que los estudiosos se han encargado de señalar,¹⁵⁷ pero poco se dice acerca de los elementos teatrales, que, por lo demás, también afectan la *composición* de la obra, como sucede con su antecesora. Si se puede hablar del *thriller* en términos tanto novelísticos como cinematográficos, tanto más se puede mencionar lo teatral, sobre todo si se tiene en cuenta la trayectoria de Ibargüengoitia como dramaturgo.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 168.

¹⁵⁶ Durante su escape, Marcos consulta el periódico dos veces, en sus dos viajes a *Cuévano*, en uno de los cuales tira los periódicos a la basura: “Al salir de la *Flor de Cuévano*, crucé el *Jardín de la Constitución* y eché todos los periódicos que había comprado un rato antes en un bote de la basura [...]” (Jorge Ibargüengoitia, *Dos crímenes*, 1975, p. 75). Un poco antes menciona al *Excelsior* y después al *Sol de Abajo*, periódico que aparece en *Las muertas* como dueño de la exclusiva del caso de las Baladro: el periódico en esta novela sirve como una forma en la que Marcos puede rastrear la información que la policía tiene sobre él, no obstante, le sirve de poco, de tal suerte que la *funcionalidad* de este motivo, al menos dentro de la anécdota, es nula.

¹⁵⁷ *Cfr.* p. 22 y p. 26, respectivamente.

La creación de *Dos crímenes* tiene un antecedente directo con una obra que Ibargüengoitia escribió, con el mismo título, diez años antes, y en ésta la esposa del personaje principal muere envenenada, igual que el tío Ramón;¹⁵⁸ también retoma el motivo de una herencia como detonadora de la intriga de otra obra que lleva por título *Pájaro en mano*, de 1964, y que Verónica González de León sintetiza adecuadamente:

El asunto de *Pájaro en mano* gira en torno a un problema testamentario: Lázaro es un viejo, viudo, enfermo del corazón y sin hijos, quien posee una fortuna considerable y la decide heredar al que él juzgue el “mejor” de sus sobrinos.¹⁵⁹

Los sobrinos de este personaje son tres, al igual que en *Dos crímenes* y también está presente una mujer entre los herederos. De igual forma aparece un cuarto heredero que lleva por nombre Marcos González —el mismo que el del protagonista de la novela. De tal suerte, los personajes y el tema son casi idénticos: Ibargüengoitia realizó una labor de construcción muy parecida a la de *Las muertas* pero sin recurrir a un suceso difundido, en todo caso, sí a una anécdota que él mencionó en una entrevista.¹⁶⁰ Esta reconstrucción de motivos, personajes y trama resultan en una mayor profundidad en cuanto al desarrollo de éstos en la novela, a pesar de que, en los personajes por ejemplo, se mantenga la falta de evolución de conciencia que los caracteriza, lo cual no impide que se reconozcan temas constantes que finalmente hablan de cierta postura ética o moral que desemboca en momentos de violencia.

El teatro, al igual que la literatura, posee la capacidad de recrear una realidad, puede ficcionalizar motivos y lograr una crítica social, si así se lo propone. No obstante, a diferencia del acto de lectura, la representación teatral, en tanto re-presentación, permite al espectador visualizar, experimentar los hechos, incluso como cómplice del espacio que se despliega en el escenario. De igual forma, necesita crear un pacto con el espectador, mediante el cual se logra su inclusión en la dinámica de la anécdota. La capacidad de representación es, por lo tanto, una característica que puede ser peligrosa para el triunfo de la obra, pero también permite juegos mucho más sensoriales que la lectura de una novela. Quizás es en ese sentido como deben abordarse los elementos teatrales en *Dos crímenes*, no

¹⁵⁸ Jorge Ibargüengoitia, *Teatro*, vol. II, 1989, p. 282.

¹⁵⁹ Verónica González de León, *La narrativa de Jorge Ibargüengoitia*, 1981, p. 204.

¹⁶⁰ *Cfr.* p. 43.

como recursos retóricos específicos, sino como una perspectiva desde la cual el autor puede imprimir una suerte de dinamismo distinto al que lograría con una narración desprovista de esta mirada.

Dichos elementos son tres, y afectan directamente la composición de la novela: diálogo, entendido también en términos teatrales; descripciones como si fueran una acotación, que realzan el carácter dinámico y ágil de la novela; por último, el juego con el espacio, así como sucede en una representación. Sobre el diálogo en la construcción dramática, Edgar Ceballos apunta que:

[...] es una forma concreta de acción. Si se vuelve abstracto y trata de ideas o sentimientos generales, no tendrá ningún valor dramático. El diálogo sólo es válido para el drama, cuando expresa o anticipa la *acción*. La acción hablada, puede ser retrospectiva o potencial, su validez radica en lo concreto que sea, en su impacto y en la cualidad de *tensión* que provoque.¹⁶¹

Así pues, el diálogo no es sólo para los personajes y la estructura de la novela lo que había sustentado con Bourneuf en capítulos anteriores —hay que señalar que él también utiliza paralelismos teatrales— sino que es una forma con la que el autor puede mover las situaciones de la historia y es observable en *Dos crímenes*: a lo largo de la novela el lector está en contacto con la perspectiva de Marcos González y don *Pepe* Lara, los personajes se le revelan por medio de sus palabras, pero también de sus acciones: un ejemplo muy claro es el del *gringo*, Jim Henry, quien muestra ser una persona violenta —se puede aventurar incluso la propuesta de su carácter narcisista— en una sola frase y lo constata al final de la historia.¹⁶² En general, los personajes de *Dos crímenes* revelan su ignorancia, estupidez o falta de carácter mediante sus palabras y sólo mediante algunas acciones, como por ejemplo, en la borrachera que celebran los primos con motivo del contrato que divide la herencia entre ellos y Marcos, momento en el que se pueden apreciar algunas características de estos hombres:

Quando los cancioneros se fueron a cantarles a los que estaban en otra mesa, Gerardo se inclinó hacia nosotros y nos dijo en tono confidencial:
—Voy a decirles una cosa a ustedes dos por ser mis hermanos y a ti primo, por venir de la Capital y tener más mundo. [Marcos narra el viaje del primo a un pueblo, donde conoce a una mujer]

¹⁶¹ Edgar Ceballos, *Principios de construcción dramática*, 1995, p. 223. El subrayado es mío.

¹⁶² *Cfr.* p. 69. Habla del carácter del *gringo*.

— ¿Quieren saber ustedes la verdad? —nos preguntó a los tres—: me sentí muy pendejo al verla. Mujeres como ésta, pensé, ¿quién las hace y dónde las guardan, que yo no las conocí cuando era soltero?¹⁶³

En este momento Marcos pierde la posibilidad de llevarse toda la herencia del tío Ramón Tarragona, y es cuando el tema del dinero adquiere más importancia de la que tenía al inicio de la huida del personaje principal; por otra parte, los primos muestran que son; personas superficiales, casi sin educación, incapaces de otorgar valor a las personas; son muy distintos al tío Ramón, y apenas merecen tener parte de la herencia que este último mantuvo intacta durante muchos años. En tanto el diálogo ofrece pequeños adelantos por medio de pasajes casi incidentales, esa *cualidad de tensión* que mencionaba Ceballos como resultado del diálogo se constata en la novela, puesto que tanto este momento citado como la revelación del carácter del *gringo* se muestran fundamentales para la resolución de la anécdota; la degradación social se presenta más álgida o estable en tanto el lector sigue estos diálogos conforme los presenta Ibargüengoitia estructuralmente.

En cuanto a las descripciones, hay algo muy peculiar en ellas y en algunas partes de la narración que puede identificarse como especificaciones muy al estilo de la acotación teatral, y es la sencillez del lenguaje que Ibargüengoitia emplea al redactarlas. La mayoría de las piezas teatrales del autor tienen pocas acotaciones, sin embargo, la forma en que el autor concibe las descripciones es muy acorde a lo que Ceballos expone en torno a este tipo de señalamientos, y especifica que “[...] éstas deberán ser explícitas sin extensión, concisas sin oscuridad y funcionales, absteniéndose de darles carácter literario o comentar en ellas la acción o el diálogo [...]”.¹⁶⁴ Si bien Ibargüengoitia sigue este consejo en sus obras de teatro, hace todo lo contrario en sus novelas, donde las descripciones se muestran como si el autor acotara, comentara, y al hacerlo definiera, el espacio y las acciones de sus personajes; en *Dos crímenes*, uno de los pasajes que mejor ejemplifican esta característica es el de la llegada de la *Chamuca* a la casa de los Tarragona:

En el corredor vi lo siguiente: mi tío estaba en la silla de ruedas y el *gringo* en la mecedora, estaban orientados de diferente manera, pero sus miradas convergían en el mismo punto: eran las rodillas morenas de la *Chamuca*, que estaba en un equipal, con un vestido amarillo que yo no conocía y que, supe

¹⁶³ Jorge Ibargüengoitia, *Dos crímenes*, 1979, p. 114.

¹⁶⁴ Edgar Ceballos, *Principios de construcción dramática*, 1995, p. 234.

después, ella había comprado con parte de los mil pesos que yo, por imbécil, le había mandado en la antevíspera.¹⁶⁵

El estilo, en primera persona, da al pasaje la agilidad de una novela: atrapado ya por la dinámica de la anécdota, el lector no puede detenerse a analizar la sencillez con la que el autor relata el momento, no acaba de percibir que si el estilo fuera impersonal y un tanto más objetivo bien podría ser una indicación sobre cómo deben situarse los actores en el escenario al iniciar una escena determinada. La forma en que el autor guanajuatense elige la información, la estructura que posee esta novela, tan cercana al género policiaco según algunos críticos,¹⁶⁶ impacta en la elección de escenas: los cortes, la forma en que logra mantener la tensión son resultado directo de este estilo que oscila entre la narración rígida, como lo mencionaba Bourneuf,¹⁶⁷ y la sencillez, la claridad necesaria para representar una obra teatral que se observa en estas descripciones.

Por último, y a manera de cierre, se encuentra el manejo del espacio: relacionado con los personajes, sustento de la escena y el desarrollo de la historia, en él Ibargüengoitia recupera ciudades y pueblos mencionados en sus novelas anteriores, y los pone en *Dos crímenes*, a través de guiños que pueden ser recuerdos del protagonista o menciones de otros personajes. La razón de que el autor haya recreado, no todo el país, sino una zona de México, quizás se encuentra cifrada en uno de los doce puntos en torno al oficio de dramaturgo que Ceballos rescata de Rodolfo Usigli, maestro del autor guanajuatense cuando éste estudió Literatura Dramática en la Facultad de Filosofía y Letras:

4) Debe *conocer el tema del que trata* y el ambiente en el que se desarrollará su obra, sin que esto circunscriba su trabajo creativo a una función meramente

¹⁶⁵ Jorge Ibargüengoitia, *Dos crímenes*, 1979, p. 130.

¹⁶⁶ Mi postura en torno a la inclusión de esta novela dentro del género literario es de desconfianza. No considero que se la pueda clasificar como completamente policiaca, en primer lugar, porque al terminar la primera parte de la novela, no ocurre ni uno sólo de los dos crímenes, entonces, la duda que mantiene la tensión en *Dos crímenes*, y que podría catalogarse de característica policiaca, es total: no hay un solo motivo en la historia hasta ese momento por el cual el lector deba sospechar de un crimen, salvo por el título. De tal suerte, lo que puede motivar esta clasificación es la segunda parte de la novela, que la completa y sí posee muchos elementos policiacos: en primera instancia, se da a conocer la muerte de Ramón Tarragona, de modo que ya existe un crimen, después, aparece un personaje detectivesco, don *Pepe* Lara, y muchos sospechosos. A pesar de que no es el tema de esta tesis, me parece prudente apuntar que son necesarios más estudios que profundicen en éstas características de la novela.

¹⁶⁷ *Cfr.* p. 38.

repetidora o reproductiva, ni oponga obstáculos a su imaginación, aunque su *imaginario* deba ponerse en movimiento por una *realidad*.¹⁶⁸

Quizás las palabras que señalé en la reflexión de Usigli sean mera coincidencia, pero tienen mucho de los motivos que subyacen en las novelas de Ibarguengoitia. El autor de *El gesticulador*, fue de los primeros dramaturgos del siglo XX en criticar los métodos de la política mexicana, o al menos de un sistema de pensamiento muy arraigado en torno a los temas gubernamentales: como su alumno, Ibarguengoitia pudo asumir muchos de los temas o perspectivas que el maestro trató en sus obras, y por eso la cita me parece reveladora: el autor guanajuatense siempre logra que sus personajes regresen, incidental o voluntariamente a *su* Bajío: *Pedrones*, *Muérdago* y *Cuévano*, en donde las circunstancias los llevan a descubrir, quizás más dolorosamente de lo que la ironía permite percibir al lector, que están atados a espacios cerrados en los que la trama va de la mano de las propias deficiencias de los personajes, lugares en los que se configuran problemas sociales que impactan sus vidas: cada personaje es ejemplo y causa de los temas que le interesan a Ibarguengoitia, el lector puede o no identificarse con ellos, pero al igual que en una obra de teatro, a partir de ciertos elementos del espacio, la imaginación se dispara y quien lee queda atrapado a la trama, participa de ella —quizás por ello el autor utiliza constantemente el narrador en primera persona— y participa también de la degradación de los personajes en un plano individual que repercute en la sociedad expuesta en las novelas.

En cuanto el lector se encuentra dentro del contexto tan familiar para el autor, éste continúa hablando de lo que conoce, a saber, un caso criminal en el que la prostitución, la corrupción y la violencia le dan forma a los personajes en *Las muertas*; una anécdota en la que la intriga que causa un hombre inocente perseguido por la policía culmina con la muerte de dos de sus familiares, todo motivado, de igual forma, por la corrupción de la policía y los métodos ilegales que usan los encargados de aplicar la ley: así puede resumirse *Dos crímenes*; lo mismo ocurrirá con sus novelas anteriores, que abordan aspectos de su vida como en *Estas ruinas que ves*, o pasajes históricos como en *Los relámpagos de agosto* y *Los pasos de López*. Todas sus novelas, violentas o no, reflejan momentos de un proceso de degradación social que no es otra cosa sino la imposibilidad del país por alcanzar un

¹⁶⁸ Edgar Ceballos, *Principios de construcción dramática*, 1995, p. 235. El subrayado es mío, destaca palabras que se relaciona con la forma de composición de ambas novelas que he señalado en este trabajo.

estado ideal; la dinámica ideológica y cultural poseen un peso abrumador que se erige como problema y solución de la complejidad de la sociedad mexicana: cada texto representa un episodio entrañable en el devenir de este proceso en lo que corresponde a la historia del *Plan de Abajo*, su Guanajuato.

UNAM/FFyL

CONCLUSIONES

Como se pudo observar en esta tesis, la degradación social es un tema que yace en el desarrollo ficcional de un mundo identificable como mexicano, ya sea debido a que se conocen los referentes de ambas novelas —en el caso de *Las muertas*, el caso de las *Poquianchis*; en el de *Dos crímenes*, es determinante la primera contextualización del protagonista en la capital del país— o debido a que cada parte de las novelas, tanto a nivel temático como formal, ayuda a reforzar tanto la noción de algo “mexicano” como la postura crítica de Iburgüengoitia frente a los problemas de la sociedad que reflejan sus obras.

Si bien es difícil lograr un análisis exhaustivo de cada uno de los elementos —ya sean contextuales, estructurales, en diálogos o actitudes de los personajes— que producen una sensación de familiaridad en el lector mexicano, sí es posible que un acercamiento como el del primer capítulo ayude a redefinir la postura desde la que el lector se enfrenta a la dinámica que Iburgüengoitia sigue con estas dos novelas y que está presente en el estilo que el autor desde la crítica a la Revolución y al sistema gubernamental en *Los relámpagos de agosto*. No es complicado ubicar y seguir la historia de las novelas una vez identificado el referente con el que trabaja el autor, pero hay mucho más bajo la mera contextualización y caracterización de los personajes: como obras críticas de la sociedad mexicana, temas como la corrupción, la falta de educación, el abandono del campo y la represión por parte del Estado están presentes en estos textos, que si bien varían en cuanto a complejidad, ambos comparten la necesidad del autor de abordar aspectos relegados de la realidad social.

En ese sentido, considero que las novelas que fueron objeto de estudio de esta tesis están relacionadas, quizás más por la visión del autor sobre la realidad que por mera herencia literaria, con el determinismo que tanto entusiasmaba a Zola como una teoría de experimentación literaria y social, y que defendió, y erigió casi como un manifiesto, en su libro *El naturalismo*,¹⁶⁹ Pienso que el determinismo, como Zola lo plantea en términos sociales está presente en la relación de los personajes de ambas novelas con su entorno, con su sociedad.

En *Las muertas*, el espacio, las circunstancias sociales y políticas permiten que las hermanas Baladro se conviertan en madrotas exitosas que llegan a codearse con altos

¹⁶⁹ Emile Zola, *El naturalismo*, Nexos, 1998, p. 36.

funcionarios y personas influyentes del Estado del *Plan de Abajo*, irónicamente, como lo señalan los estudiosos de la obra del autor, este sistema que les permite llevar una vida ilegal se voltea contra ellas, las presiona hasta el límite, y ellas a su vez lo harán con sus empleadas. Debido a toda una serie de condiciones y cadenas de corrupción que se presentan muy mecánicas y determinan la vida de las hermanas Baladro, seis prostitutas morirán y se destapará un escándalo que culmina con sentencias y pasajes absurdos. De la condena de las autoridades implicadas nada se sabe. La estructura de la novela y las voces narrativas, al igual que los recursos retóricos no son características que puedan aislarse de las razones que Ibarguengoitia cifra en los temas que le obsesionan, sino que sirven para complementar la visión del autor.

Condiciones determinantes son también las que se generan en *Dos crímenes* a raíz de la presunta participación de Marcos en un atentado sin mayor relevancia que la que puede tener un crimen infantil, pero que por tener tintes socialistas, se vuelve grave y es perseguido de manera muy acorde a la política que ostentaba el gobierno mexicano respecto a ese tema a principios de la década de los 70. Para esa novela, estructura y voces narrativas son necesarias a fin de proponer una leve parodia del género policiaco, en cambio, sí propician la crítica a las costumbres de provincia y al sistema judicial; de igual forma, para ambas novelas, la inclusión de elementos periodísticos o teatrales son parte fundamental de la composición de los textos, pues aseguran tanto la dinámica y agilidad de las historias como la consecución de un estilo limpio por parte del autor.

La comparación de ambas novelas no sirve solamente para distinguirlas, pues es claro que son diferentes, sino para rastrear todos los elementos que le dan forma a la degradación social que caracteriza las anécdotas. Si bien la fuerza del caso de las *Poquianchis* modifica *a priori* la recepción de *Las muertas*, esta novela se mantiene por sí misma en tanto el nivel estilístico y la complejidad literaria va de la mano con un estado social degradado desde el principio también, y complejo que siempre sorprende por la decadencia que es capaz de alcanzar. En *Dos crímenes* sucede algo parecido, y es que el estilo de Ibarguengoitia ya para esta novela ha sido depurado y sólo admite variantes en tanto estas matizan la historia que desea contar. Prueba de ello es esa alternancia entre los narradores, el nivel y dosificación de la intriga aunados a un únicamente un par de acciones

violentas, pero determinantes en la historia: un estilo directo y conciso para narrar la corrupción, violencia e ignorancia es lo que en líneas generales destaca en esta obra.

Me parece que mi hipótesis inicial acerca de que los personajes sufren como herederos de las condiciones sociales se comprueba, quizás no a primera vista, pero sí con un poco más de profundidad en lo que se refiere al momento en el que se ubican las novelas: son décadas convulsivas en las que el mundo se enfrentaba a un cambio generacional muy marcado, en las que México resolvió estos problemas o cambios de mentalidad de manera violenta, y en los estratos bajos de la sociedad, comenzaba a perfilarse la dinámica que seguiría el proceso de degradación.

En ese sentido también es importante retomar, no sólo el análisis de la violencia y la corrupción, sino el de los personajes en sí, puesto que los tipos que maneja Ibarguengoitia no son figuras aisladas de la sociedad, quizás lo eran en ese momento, pero no para la sociedad actual: el tema de la prostitución que se presenta directamente en *Las muertas* y un tanto velado en *Dos crímenes* se sigue observando hasta hoy, de una manera más cruenta o más evidente con la trata de personas, y es por ello que el pasado de Blanca en *Las muertas* se describe mucho más que el de las protagonistas o sus cómplices, pues es una prostituta exitosa, pero su muerte es un ejemplo entre muchos que suceden debido a la negligencia de sus madrotas o la de los médicos que las atienden lo cual habla de ciertas condiciones deplorable para personas que tienen derecho, según el discurso oficial, a un sinnúmero de beneficios como ciudadanos.

El capitán Bedoya en *Las muertas* y el detective Majorro de *Dos crímenes* son ejemplos de la corrupción tanto a nivel policial como militar, un mal que aqueja, y parece que seguirá aquejando, a la sociedad mexicana ya que tiene que ver con las lagunas legales y la postura de personas que en su papel de autoridad tiene poco respeto por la ley; de igual forma aparece el tema del narcotráfico, en un breve episodio con la vida de Humberto Paredes en *Las muertas*, quien sintomáticamente sufre las mismas carencias educacionales que muchos jóvenes de hoy en día, y también recurre a la labor que ofrece el narcotráfico, o para estar en consonancia con el discurso oficial “delincuencia organizada”: son labores aparentemente sencillas y muy bien remuneradas, pero perseguidas porque finalmente la ley, corrupta o no, sostiene que son ilegales: la muerte de Humberto es una de tantas que frecuentemente se dan en los negocios ilícitos y que se han disparado desde unos años atrás

hasta nuestros días, producto, una vez más, de la incapacidad de las políticas públicas para solucionar los problemas sociales.

Tanto *Dos crímenes* como *Las muertas* son novelas en definitiva vigentes porque muestran un punto intermedio de la trayectoria social que inició con las reformas de la Revolución, tan esperanzadoras en su momento, que sucumbieron ante las deficiencias de los personajes que tomaron las riendas del país. Esta degradación, que sigue hasta hoy e implica cierta dinámica negativa, sólo deja espacio a la esperanza de cambio o progreso, aunque no tanto como al inicio del proyecto de nación surgido de la Revolución, sustentado por la Constitución de 1917, pero sí con una clara tendencia hacia la violencia y la degradación social. Jorge Ibarguengoitia vio, como ningún otro escritor de la Generación del Medio Siglo, la realidad social y las posibles consecuencias de la dinámica de aquella época: las cifró en estas novelas que son indispensables para entender la problemática social mexicana, problemática que puede catalogarse de negativa o no, pero que en el mejor de los casos, mantiene a México como país en el que “no pasa nada”.

BIBLIOGRAFÍA

Directa:

IBARGÜENGOITIA, JORGE, *Las muertas*. Joaquín Mortiz. México, 1975.

----- . *Dos crímenes*, Planeta, México, 1979.

----- . *Estás ruinas que ves*, Joaquín Mortiz, México, 1973.

----- . *Autopsias rápidas*, Vuelta, México, 1988.

----- . *Misterios de la vida diaria*, Joaquín Mortiz, México, 1997.

Indirecta:

CASTAÑEDA ITURBIDE, Jaime, *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia*, Gobierno del estado de Guanajuato, México, 1988.

DOMENELLA AMADIO, Ana Rosa. *Jorge Ibargüengoitia: La transgresión por la ironía*, UAM, México, 1981.

“En primera persona” *Cronología ilustrada de Jorge Ibargüengoitia*, Estado de Guanajuato, México, 2008.

FOUREZ, Cathy. “Las muertas de Jorge Ibargüengoitia: una narración de carne y hueso”, en *Mujeres y re-presentación entre muchas plumas andan*, El Colegio de México, México, 2007, pp. 57-72.

FUENTES HERNÁNDEZ, Juan Carlos, *El humor y lo cómico, un ejemplo: Ibargüengoitia*, UNAM, México, 2003.

GONZÁLEZ DE LEÓN, Verónica Sylvia, *La narrativa de Jorge Ibargüengoitia*, University of Austin, USA, 1982.

LEÑERO, Vicente, *Los pasos de Jorge*, Joaquín Mortiz, México, 1989.

PARK, Sung Kun, *Jorge Ibargüengoitia y su arma social: el humor*, UNAM, México, 2008.

ROCHA RUIZ, Felipe Rodrigo, *Ibargüengoitia critica con ingenio, lo demás es talento*, UNAM, México, 2007.

General:

BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, FCE, México, 1965.

BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía*, Grijalbo, México, 1996.

BASSOLS, Margarida, *Modelos textuales*, Eumo, México, 1997.

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Siglo XXI, México, 1989.

- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 2006.
- BOURNEUF, Roland, *La novela*, Ariel, Barcelona, 1975.
- CHILLON ASENSIO, Lluís Albert, *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*, Universidad de Barcelona, España, 1999.
- Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, Coordinado por Armando Pereyra, UNAM, México, 2004.
- DALLAL, Alberto, *Periodismo y literatura*, UNAM, México, 1985.
- FROMM, Erich, *Anatomía de la destructividad humana*, Siglo XXI. México, 1986.
- , *El corazón del hombre*, FCE, México, 1986.
- ZÉRAFFA, Michel, *Novela y sociedad*, Amorrortu, Buenos Aires, 1973.
- MORRIS, Stephen D., *Corrupción y política en el México contemporáneo*, Siglo XXI, México, 1992.
- Nota Roja 60's*, Dirigido por Victoria Brocca, Diana, México, 1993.
- PAVESE, Cesare, *Literatura y sociedad*, Siglo XX, Buenos Aires, 1975.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 1993.
- PEREYRA, Carlos, *Política y violencia*, FCE, México, 1974.
- RAMOS, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Espasa-Calpe, México, 1984.
- SOREL, Georges, *Reflexiones sobre la violencia*, Alianza, Madrid, 2005.
- SOUTO, Arturo. *Literatura y sociedad*, Anuies, México, 1973.
- TREJO FUENTES, Ignacio, *Lágrimas y risas*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2005.
- ZOLA, Emile, "La novela experimental" en *El naturalismo*, Península, Barcelona, 1972.
- Violencias sociales*, Coordinado por Jorge Corsi, Ariel, España, 2003.