

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial

del 3 de abril de 1981



“LA PROPUESTA LITERARIA DE JORGE IBARGÜENGOITIA COMO DISPOSITIVO ESTÉTICO ALTERNATIVO, A TRAVÉS DE LA IRONÍA, EN *MATEN AL LEÓN* Y OTRAS NOVELAS”

TESIS

para obtener el grado de

DOCTOR EN LETRAS MODERNAS

Presenta

JUAN FERNANDO DE LA FUENTE VARGAS

Director

Dr. Joseba Buj Corrales

Lectores

Dra. Alethia Alfonso García

Dr. José Adalberto Sánchez Carbó

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO PRIMERO.....	10
Los pasos en la ironía de Jorge Ibargüengoitia.....	10
1.1. Introducción	10
1.2. Jorge Ibargüengoitia: la transgresión por la ironía.....	15
1.3. Jorge Ibargüengoitia: hombre libre	22
1.4. Los ‘héroes’ de Ibargüengoitia al alcance de la mano	24
1.5. Articulación del ‘sinsentido’ en la historia	27
1.6. Ibargüengoitia: contra la soledad	30
1.7. Lo Literario en Jorge Ibargüengoitia.....	34
1.8. Jorge Ibargüengoitia: siempre creativo	35
1.9. Ibargüengoitia: escritor sencillo y directo.....	39
1.10. Jorge Ibargüengoitia: desde el género policiaco.....	42
CAPÍTULO SEGUNDO	47
<i>Estas ruinas que ves: Vida y obra de Jorge Ibargüengoitia</i>	47
2.1. Nota introductoria	47
2.2. Generalidades.....	49
2.3. Primeros pasos de Jorge Ibargüengoitia: contexto histórico.....	57

2.4. Primeros pasos literarios de Jorge Ibargüengoitia: generalidades	64
2.5. Ibargüengoitia: dramaturgo y novelista.....	67
2.6. Dos tendencias en la obra literaria de Jorge Ibargüengoitia.....	133
CAPÍTULO TERCERO	135
Los relámpagos literarios en el México de mediados del siglo XX	135
3.1. Panorama de las letras en México. De Mariano Azuela a Jorge Ibargüengoitia ..	135
3.2. Algunas conclusiones	180
CAPÍTULO CUARTO	182
Héroes, antihéroes y tiranos. Los grandes personajes del imaginario de la literatura latinoamericana	182
4.1. Introducción	182
4.2. Los héroes	187
4.3. Los antihéroes.....	213
4.4. Los tiranos	219
CAPÍTULO QUINTO	226
Patología del poder	226
5.1. Introducción	226
5.2. Algunos comentarios sobre el poder a lo largo de la historia	227
5.3. Rebelión en la granja.....	241

CAPÍTULO SEXTO	245
<i>Maten al león</i> al limón con las grandes novelas de dictadores y dictaduras en América Latina y como propuesta alternativa	245
6.1. Introducción	245
6.2. Las novelas de dictadores y de las dictaduras en América Latina	248
6.3. <i>Maten al león</i> como alternativa	297
CONCLUSIONES	302
Referencias	302

INTRODUCCIÓN

La propuesta literaria de Jorge Ibargüengoitia –su paso de la dramaturgia a los ensayos y los cuentos, y de éstos a la novela– recoge las complejas relaciones de este autor con el poder en un país que intentaba despegar, a mediados del siglo pasado, hacia la modernización. La prosa del cronista de *Autopsias rápidas*, desde la ironía, reconstruye la farsa oficial: versiones turbias de la historia nacional, corrupción y mitos, triunfos fatuos...

Podemos preguntarnos, ¿qué tipo de sensibilidad ofrece la ironía de Ibargüengoitia? No es ciertamente una sensibilidad del aturdimiento, ni del entusiasmo, sino una sensibilidad del distanciamiento; no hay optimismo ramplón, sino una propuesta nueva que ordena de manera crítica la realidad. El autor, es cierto, apela a la sensibilidad, sensibilidad escéptica, para convertir esa sensación en un instrumento crítico que puede revertirse sobre el todo; es decir, a partir de la historia oficial pone en entredicho, desde lo literario, no solamente las mentiras históricas en este país (aquí se ubica el punto de arranque) sino el dispositivo subyacente del poder hegemónico mexicano al servicio del capital.

El humor ibargüengoitiano se traduce como apuesta estilística e impulso narrativo que lo lleva a poner todo –incluso los ideales más altos de la Independencia de México, la Revolución mexicana o el asesinato de Obregón– en tela de juicio.

El proyecto novelístico de Jorge Ibargüengoitia –una vez que se retira de la dramaturgia– va de *Los relámpagos de agosto* (1964) a *Los pasos de López* (1981). Durante este trayecto, el autor consigna sus más queridos proyectos cuyos temas esenciales son: la obsesión de la gran mayoría de los políticos por conseguir y mantenerse en el poder, la miseria de muchos al lado de la riqueza y despilfarro de unos pocos en el contexto del

capitalismo mexicano que se vive desde la periferia, la corrupción institucionalizada a lo largo de la historia, etc. En este trayecto, Ibargüengoitia sigue la pista a diversos personajes y situaciones: el cacique del pueblo, la Conspiración de Querétaro, las matronas abusivas, el estudiante que busca a toda costa una beca para seguir con sus estudios en el extranjero, la Cristiada, el gobernante corrupto, etc.

Por otro lado, Ibargüengoitia evita la condena moral en sus escritos para ofrecernos una propuesta inteligente desde distintos ángulos humorísticos que cuestionan y ridiculizan lo que a todos se nos ha entregado como “objetivo” y “verdadero” a lo largo del tiempo en este país.

Jorge Ibargüengoitia, daré cuenta de ello a lo largo de este trabajo, rechaza la postura del narrador omnisciente para colarse ordinariamente como narrador intra y extradiegético en sus obras de teatro, ensayos y novelas; es decir, se involucra tanto cuanto conviene, sin hacer ruido, entre sus personajes. Algunos ejemplos: En *La ley de Herodes*, el protagonista que acude con el doctor recoge cierta auscultación médica practicada al mismo escritor; en *Los relámpagos de agosto*, el general expresa algunos de los pensamientos y sentimientos que, sabemos, Ibargüengoitia sostiene en relación a la Revolución mexicana; el profesor de *Estas ruinas que ves*, que regresa a la provincia para enseñar literatura, Paco Aldebarán, posee rasgos inequívocos de la personalidad del mismo Jorge Ibargüengoitia; y muchos otros pasajes.

Su proyecto literario describe críticamente los antecedentes, pero también el desarrollo, de la sociedad mexicana a través del tiempo. Desde la parodia denuncia, una y otra vez, la ruina en la que vive México; pero hace a un lado, también, los desplantes de algunos literatos y sociólogos que buscaban a toda costa “nuestra concientización”. Al

mismo tiempo, da paso a nuevas propuestas desde la certeza de que las cosas pueden, tienen, que ser diferentes en este país.

En el primer capítulo de este trabajo daré cuenta de algunos rasgos fundamentales de la ironía utilizada por Jorge Ibargüengoitia en sus escritos y, paralelamente, apunto los aspectos que ofrecen la mayoría de los comentaristas en torno a su vida y obra, tales como: su libertad y creatividad, su sencillez y profundidad, su originalidad y maestría en el uso del lenguaje (así lo consigna Octavio Paz, como veremos), etc.

El segundo capítulo ofreceré al lector fundamentalmente, en primer lugar, una ruta breve de la historia de México: colonia, independencia, algunos conflictos presentes en el siglo XIX, la Revolución mexicana, la Cristiada y los descalabros de los gobiernos emanados de la Revolución y las repercusiones que éstos tuvieron en el autor del cuento titulado: “El niño Triclinio y la bella Dorotea”. En segundo lugar, presentaré un resumen de cada uno de los textos de Jorge Ibargüengoitia y sus características; me detendré particularmente en la novelística, género donde el autor despliega con mayor consistencia su propuesta literaria. Esta parte del trabajo evidencia, por tanto, el singular estilo narrativo de Jorge Ibargüengoitia y sus preocupaciones fundamentales, ordinariamente vinculadas a la vida nacional.

Sabemos que los esfuerzos narrativos eligen para sus propuestas los intereses propios de una época, pero también las particulares necesidades, gustos, afecciones, etc. de los escritores. A partir de estas premisas básicas, Ibargüengoitia busca, desde la ironía y sus dispositivos estéticos, una alternativa inédita e inteligente que ofrece la “otra” cara de las cosas en este país. Lo que hace nuestro autor es una traslación del dispositivo mimético a

una mimesis que abre otros espacios que resisten las formas de dominio impuestas por quienes controlan los medios de producción.

Jorge Ibargüengoitia, hijo de su tiempo y de su tierra, se nutre de una rica tradición literaria que recoge lo mejor de notables escritores, como lo abordaré en el tercer capítulo: Agustín Yáñez y Juan Rulfo, Los Contemporáneos, Elena Garro y Rosario Castellanos, José Revueltas, Octavio Paz y Carlos Fuentes, y muchos más. Incluiré en este capítulo, además, algunas notas sobre lo “real maravilloso” y el “realismo mágico”, así como alguna aproximación a la literatura de la Onda, los escritores vinculados al movimiento del 68 en México, etc. Las semejanzas y diferencias literarias entre Ibargüengoitia y otros autores y corrientes literarias darán cuenta, entre otras cosas, de la originalidad, pertinencia y actualidad de nuestro escritor.

El capítulo cuarto ofrecerá, a partir de algunas notas de la literatura latinoamericana, una selección de las propuestas vinculadas con el tema de los héroes y antihéroes. El personaje Manuel Belaunzarán –el antihéroe por antonomasia en *Maten al león*– permite a nuestro autor ofrecernos una reflexión, independientemente de éste o aquel dictador, de las sociedades marcadas por los regímenes autoritarios.

Ibargüengoitia trastoca frecuentemente las formas del control de lo sensible (capítulo quinto); en tanto introduce sujetos y objetos nuevos, hace visible aquello que no lo era, permite escuchar como a seres dotados de palabra a aquellos que eran considerados sólo como animales ruidosos.

Al ofrecer al lector algunas concepciones sobre el poder a lo largo del tiempo de autores tan distintos como Hesíodo y Eurípides, Platón y Aristóteles, Santo Tomás,

Maquiavelo, Marx, Freud, Weber, Gramsci, Fromm, Foucault y George Orwell apunto lo específico en el uso del mismo poder en la propuesta, desde la ironía, de Jorge Ibarguengoitia.

Finalmente, en el último capítulo, presentaré algunas relaciones puntuales entre la novela de Jorge Ibarguengoitia *Maten al león* al alimón con nueve grandes novelas de dictadores y dictaduras (obviamente podrían, desde otras perspectivas, presentarse más o menos textos) y destaco la originalidad de su propuesta literaria. Las novelas seleccionadas, siempre en diálogo con *Maten al león*, son: *Tirano Banderas*, *La sombra del caudillo*, *El señor presidente*, *Conversación en La Catedral*, *El recurso del método*, *Yo el Supremo*, *El otoño del patriarca*, *La fiesta del chivo* y *La novela de Perón*.

Cuando Jorge Ibarguengoitia pone entredicho, a través de sus escritos, la ética, que tiene que ver con aquello de identificarnos con la propuesta oficial, lo que hace es una crítica certera y profunda desde un ángulo particular y distinto. En otras palabras, la ironía ibarguengoitiana que provoca la risa (efecto maravilloso) es una sustracción en el sujeto receptor que le permite articular una suerte de censura a la totalidad, de manera particular en la forma de producir la cultura y ejercer el poder. La ironía se presenta como distanciamiento pero, también, como descentramiento. Gracias al uso de la ironía, se abren nuevos espacios para lo sensible desde un espacio, el mexicano, que ofrece bastantes aristas y complejidades.

CAPÍTULO PRIMERO

Los pasos en la ironía de Jorge Ibarguengoitia

La ironía es la capacidad de jugar,
de volar por los aires,
de hacer malabarismos,
ya sea para negarlos o para recrearlos

Wladimir Jankelevich

1.1. Introducción

A la edad de diez años conocí a Jorge Ibarguengoitia a través de sus magníficos relatos ¿Cómo olvidar el cuento titulado “La ley de Herodes”? (escrito en 1967), donde el protagonista se confunde, sin trabas, con el autor. De entonces a la fecha he tenido oportunidad de leer y disfrutar la totalidad de su producción literaria. Ibarguengoitia cuenta las cosas, como iremos viendo a lo largo de esta investigación, en cada uno de sus cuentos, ensayos, obras de teatro y novelas con desenfado y naturalidad.

En este país de las cifras ordinariamente maquilladas Jorge Ibarguengoitia es uno de los escritores mexicanos actualmente más leídos¹ al lado de Octavio Paz, Juan Rulfo, Jaime Sabines, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, entre otros (cfr. Carballo). (Están también los textos de algunos otros muy notables y muchos más de muy inferior calidad en distintas listas).²

Generalmente los críticos y comentaristas de la obra de Jorge Ibarguengoitia hablan

¹ “El que lee mucho y anda mucho ve mucho y sabe mucho” le dice Don Quijote a Sancho Panza en *Don Quijote de la Mancha*.

² Presento aquí las estadísticas de algunas revistas mexicanas, como el *Libro Semanal* y el *Libro Vaquero*, con poco más de 41 y 42 millones de ejemplares vendidos respectivamente por año; el *Libro Policiaco*, con 29 millones; *TV* y *Novelas* con 28 millones y *TV Notas* con 22 millones. Ver María José Agraz Rentería, *Venta de revistas en México*.

de su humorismo o de su ironía (elementos ciertamente presentes en buena parte de su producción literaria), pero también señalan otros aspectos tales como su singularidad, su notable creatividad y agudeza, su pasión por la historia de México y por la literatura y su profundo y particular conocimiento de la vida cotidiana y su lucha por la libertad.³

La propuesta de Jorge Ibargüengoitia, libre de los desplantes de ferocidad o de los comentarios ácidos a los que nos tenían tan acostumbrados algunos “autores comprometidos”⁴ en los setenta y los ochenta, da paso a una alternativa distinta, crítica, lúdica y sugerente.

Por otro lado, Ibargüengoitia, a diferencia de ciertos escritores románticos, mantiene una sana distancia –aquí se encuentra el punto de arranque de la ironía– con respecto a la sensiblería⁵ que éstos ofrecen en sus publicaciones. Por ejemplo, apenas anota las emociones de sus personajes y no se identifica sentimentalmente, ni con las hermanas Baladro (en *Las muertas*), ni con el Negro Marcos (en *Dos crímenes*), ni con el Cura Perión (en *Los pasos de López*), etc.

Cuando algunos lectores censuran los textos de Jorge Ibargüengoitia por considerarlos ‘demasiado sencillos’ se quedan a la mitad del camino, o bien, en la superficie.⁶ Esta engañosa simplicidad se desplegó en un entorno donde las propuestas literarias parecían crecer más que los edificios de la época en la Ciudad de México. Y

³ Ente los muchos estudios acerca de la obra literaria de Ibargüengoitia tenemos a Jaime Castañeda Iturbide, *El humorismo desmitificador de Jorge de Ibargüengoitia*; Francisco Arroyo *et al.*, *Ibargüengoitia a contrareloj* y Vicente Leñero, *Los pasos de Jorge Ibargüengoitia*, entre otros.

⁴ Para un estudio más detallado de esta corriente, cfr. Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina*.

⁵ Tal vez el poeta Manuel Acuña (autor de “Nocturno a Rosario”), aunque muy anterior a Jorge Ibargüengoitia, sea el máximo representante del romanticismo en México, cfr. Casimiro del Collado, José María Roa y José María Vigil, *Antología de poetas mexicanos 197-203*.

⁶ Jorge Ibargüengoitia, en cierta ocasión, escribió una crítica de una pieza del maestro Alfonso Reyes: *El Landrú degeneradón* que Carlos Monsiváis reivindicó de inmediato aludiendo a la ‘incompetencia’ del escritor de Guanajuato por ‘simple’, cfr. Jorge Ibargüengoitia, *El Landrú degeneradón* 26-29.

aunque Jorge Ibargüengoitia parecía siempre más pequeño, menos espectacular que sus contemporáneos, o como escritor ‘menor’, actuaba siempre como los viejos mineros: buscando sin descanso las mejores vetas de oro.⁷ Veamos lo que escribe Villoro al respecto:

El cronista de *Autopsias rápidas* cultivó la claridad en las descripciones, el humor como signo de inteligencia y un ritmo de relojería que le permitía mantener la tensión a lo largo de ciento cincuenta páginas. Trabajaba dos años para escribir un libro que se leía en dos horas (13-18).⁸

Cuando los aficionados a la obra literaria de Jorge Ibargüengoitia avanzan un poco perciben que nuestro escritor, además de incursionar con notoriedad en bastantes géneros literarios (dramaturgia, crítica, novela, guionismo, cuento y ensayo),⁹ ofrece una propuesta inédita e inteligente y tiene también un encanto especial que se acrecienta con el paso de las generaciones de lectores dentro y fuera del país. Prueba de lo anterior son, entre otras cosas, las opiniones favorables de ciertos críticos tales como Adolfo Díaz Ávila, Ana Rosa Domenella y otros muchos (Cfr. Díaz Ávila; Domenella).

Maestro de contrastes, Ibargüengoitia mezcla frecuentemente, al alimón, lo nimio con lo importante. Presento tres ejemplos.

Primer ejemplo: comienza una conferencia con una máxima latina y termina por mirar sin reparo las narices de quienes asisten a la reunión.¹⁰ Segundo ejemplo:

⁷ Libros como *Los relámpagos de agosto*, *Las muertas* y *Los pasos de López* le llevaron a Jorge Ibargüengoitia años de investigación y trabajo intenso. Por ejemplo, en relación a *Las muertas* Ibargüengoitia habla de las muchas pesquisas que llevó a cabo acerca de “Las Poquianchis”. Ver Jorge Ibargüengoitia, “BREVE relación de algunos de mis libros. Memorias de novelas”, *Autopsias rápidas*.

⁸ Villoro, después de consignar el oficio de Ibargüengoitia, también toma nota del gran trabajo que exigía para el autor de Guanajuato la redacción de cada una de sus novelas.

⁹ Jorge Ibargüengoitia incursionó en todos los géneros literarios, excepto en la poesía.

¹⁰ En una entrevista hecha por Acevedo a Ibargüengoitia en Bellas Artes, éste relata sus azarosos comienzos como dramaturgo y por qué empezó a escribir novelas; en dicha entrevista, además, deja ver su peculiar

Ibargüengoitia ofrece los relatos más escalofriantes al lado de los asuntos más triviales y divertidos. Veamos un par de párrafos de la novela *Las muertas*.¹¹ El primero describe uno de los múltiples pleitos que se suscitaban entre las mujeres que se encontraban en cautiverio:

Se echaron sobre ella [sobre una de las jóvenes cautivas, Marta Dorantes]. La tumbaron al piso, la amordazaron y la ataron con la ropa húmeda que acababa de lavar [...]. En un rincón del corral había un excusado común [...]. Las mujeres llevaron a Martha arrastrando hasta la construcción, quitaron las tablas del común e intentaron meterla en el agujero. (Por las descripciones de este hecho se deduce que las atacantes tenían la intención de enterrar viva a la víctima). Su gordura la salvó.
(113)

La escena es simple pero elocuente; mezcla la tragedia (cuatro mujeres estuvieron a punto de asesinar a una de sus compañeras) con la comedia (no terminaron con la vida de Marta porque “no lograron meterla en el agujero” ya que “su gordura la salvó”).

Este segundo ejemplo muestra, nuevamente, la ironía con la que escribe nuestro autor. Narra cuando Blanca (una de las chicas secuestradas por las Baladro) fue llevada al Casino “El Danzón”, ya enferma. Ante esta situación adversa surge la propuesta de Bedoya a las proxenetas Baladro: “Esta mujer ya no sirve. Lo que deberían hacer es llamar a Ticho

carácter al pasar de los asuntos “más serios” a otros verdaderamente “simples” sin mayor problema. Ver Antonio Acevedo Escobedo en *Los narradores ante el público*.

¹¹ La historia de varias jovencitas secuestradas por las hermanas Baladro para ejercer a la fuerza “el oficio más viejo de la humanidad” en los lenocinios patrocinados por las mismas hermanas tiene su origen en un hecho real ocurrido en el estado de Guanajuato, concretamente en San Francisco del Rincón, a mediados de los años sesenta. A Ibargüengoitia le impresionó esta noticia narrada con lujo de detalles por la nota roja. Y, a partir de ese momento, recoge y noticias y acude a los juzgados antes de darse a la tarea de escribir su novela *Las muertas*.

para que la lleve en la noche cargando a los basureros, y la deje allí, para que se la coman los perros” (Ibargüengoitia, *Las muertas* 95-96).

Tercer ejemplo. Cuando se propone Pepe Cussirat –en *Maten al león*– acabar con el dictador que tiraniza la Isla de Arepa, mezcla las “más altas aspiraciones libertarias” con los “asuntos más baladíes”. Veamos:

Las elecciones están perdidas [indica Cussirat], y este hombre [el dictador Belaunzarán] va a llevar al país al desastre. Hay que acabar con él. Por cualquier medio.

Ángela, alerta, se detiene, y mirando una planta de adalias, pregunta:

– ¿Cuál medio?

Cussirat deja que ella le dé la espalda y meta las narices entre las flores, antes de contestar. Mirando las nalgas de su anfitriona [...], dice:

–Matándolo.

Ángela, alerta, [...], con el corazón palpitante, oliendo las flores, pregunta:

– ¿Quién va a matarlo?

Cussirat, tenso, deja pasar un momento antes de contestar:

A eso vine. Vengo preparado (Ibargüengoitia 75-76).

Quisiera subrayar, antes de terminar este apartado, que los textos literarios de Ibargüengoitia, aunque fueron escritos hace varias décadas, se mantienen vivos porque sus

propuestas siguen siendo vigentes y, como bien dice Juan Villoro: “Cada año que pasa Ibargüengoitia se transforma en un escritor más joven” (16).

Me parece que el enigma propuesto finalmente por el autor, una vez leída la totalidad de su producción, es el siguiente: ¿Es viable una ética en un país tan corrupto como México? En el terreno de la ficción Ibargüengoitia cree que sí es posible (así lo veremos a lo largo de este trabajo). Y nuestro autor con sus escritos ‘afecta’ a sus lectores. Wolfgang Iser indica al respecto que “las significaciones de los textos literarios sólo se generan en el proceso de lectura” constituyendo así “una interacción entre texto y lector.” (Cit. en Asensi 676).

A través de una sustracción de la historia que se hace desde un dispositivo estético, Jorge Ibargüengoitia ofrece alternativas: es posible enjuiciar la historia de este país desde otro lugar. Los discursos oficiales que todos conocemos (Porfirio Díaz fue el peor de los gobernantes mientras que Benito Juárez fue el más preclaro, etc.) que dividen de forma simple, y simplista, a los mexicanos entre buenos y malos se rompen con la ironía ya que con ella hay una suerte de sustracción de lo mimético cultural que da paso a nuevos dispositivos de pensamiento y reflexión que ofrecen otras alternativas, otras formas de pensar, otras realidades...

A continuación, presentaré algunos comentarios generales agrupados por temas, así como una selección de notas recogidas de diversos escritos del autor de *Cuentos y piezas para niños* que hacen referencia a la persona y obra del autor de la novela que en este trabajo de investigación me ocupa: *Maten al león*.

1.2. Jorge Ibargüengoitia: la transgresión por la ironía

El diccionario de Helena Beristáin indica que la ironía, en una primera y general acepción, es:

Una figura de pensamiento que afecta la forma ordinaria de la expresión. Consiste en oponer [...] el significado a la forma de las palabras en oraciones declarando una idea de tal modo que, por el tono o contexto, se pueda comprender otra contraria [...]. Se trata del empleo de una frase en un sentido opuesto al que posee ordinariamente, y alguna señal de advertencia en el contexto lingüístico próximo revela su existencia y permite interpretar su verdadero sentido (271).¹²

La palabra ‘ironía’ proviene del griego εἰρωνεία, se refiere a “aquel que dice una cosa que no piensa, aquel que con las palabras disimula sus pensamientos” (Silva 88) o, como indica Booth, “la ironía [...] es decir una cosa y querer decir la contraria.” (67).

Evidentemente la ironía no vive aislada en un mundo propio (aunque cree mundos propios). Recordemos que la literatura se crea desde un contexto social, en un ambiente determinado y se moldea por este medio. Y es desde la ironía como Ibarguengoitia ofrece una visión del mundo que pretende restaurar aquello que, desde su particular visión, se encuentra roto.

La ironía crea nuevas formas de lo sensible que discuten con las formas de lo sensible hegemónicas. Normalmente aquellas formas de lo sensible –las que propone nuestro autor– se presentan como algo diferente de la propuesta comúnmente aceptada e impuesta por quienes tienen los medios de producción en sus manos o el poder ideológico-político. Ejemplo de lo anterior es que, a pesar de las campañas de exterminio, de

¹² Por ejemplo: si decimos de una pocilga: “¡Vaya qué limpia está esta habitación”, cuando lo que se infiere es una situación opuesta a lo real!

‘cristianización’, de ‘civilización’, etc. –por parte de españoles primero, por mestizos ahora– los nativos americanos han seguido allí y no solamente anclados a sus lugares sino manteniendo, a pesar de todo, sus usos y costumbres.

Cuando Jorge Ibargüengoitia pone en entredicho, a través de sus escritos, la ética nacional –la que tiene que ver con aquello de identificarnos con la propuesta oficial, la de los gobiernos post-revolucionarios en nuestro país, etc.– lo que hace es una crítica certera y profunda desde un ángulo particular y distinto. En otras palabras, la ironía ibargüengoitiana que provoca la risa (efecto maravilloso) es una sustracción en el sujeto receptor que le permite articular una suerte de censura a la totalidad... a la forma de producir cultura y a la forma de ejercer el poder. La ironía de nuestro autor se presenta, entonces, como distanciamiento pero también como descentramiento; gracias al uso de la ironía se abren nuevos espacios para lo sensible desde un espacio, el mexicano que, como sabemos, ofrece bastantes aristas y complejidades.¹³

Ana Rosa Domenella, en su libro titulado *Jorge Ibargüengoitia: la transgresión por la ironía*, señala que muchos de los textos de nuestro autor son ciertamente “atípicos” en un país donde la solemnidad era la constante, donde el discurso oficial –siempre serio– acaparaba todo con su visión monolítica y donde la “historia oficial” era prácticamente incuestionable durante las décadas de los 60, 70 y 80 (que corresponden a buena parte de la producción literaria del escritor de nuestro escritor). Añade Domenella que este juego sistemático de Ibargüengoitia en sus escritos “destruye absolutismos y sentimentalismos

¹³ En términos generales se habla de novela de dictadores y de dictaduras en América del Sur (como veremos en capítulos posteriores), mientras que en México, desde la fundación del actual PRI, se refuerza la idea de una ‘dictadura de partido’ que ha venido sosteniendo y salvaguardando, mediante diversos mecanismos discursivos, la hegemonía del capital. La ironía tan utilizada por Ibargüengoitia ofrece entonces un dispositivo distinto que desenmascara la violencia que existe al interior de nuestra sociedad, cfr. Pablo González Casanova, *La democracia en México*.

ridículos”; y esta manera de presentar las cosas lo lleva, también, a ser un “francotirador audaz” sin falsas solemnidades patrioterías, ni cursilerías, ni pedanterías que terminan en los lugares comunes tradicionales (Domenella 14 y ss.). Recordemos que en toda configuración hay dos direcciones. La una se orienta hacia la realidad concreta, la otra hacia la ficción, “La tensión generada por la polaridad de estas orientaciones exige y produce la mediación creadora que instaura precisamente este ‘reino del como-si’.” (Begué 161).

De forma semejante, Jaime Castañeda subraya el desenfado y el espíritu lúdico que prevalece en la obra literaria de Jorge Ibargüengoitia. Es un “caso insólito bajo una doble perspectiva: desmitificadora y humorística que le confieren un puesto muy singular.” (13).

Lo que hace Jorge Ibargüengoitia es una traslación del dispositivo mimético (el que construye, por ejemplo, el ama de casa que plancha y mira en la televisión una telenovela donde la ‘pobre protagonista’ se convierte en ‘princesa’) a una mimesis que abre otros espacios que resisten a las formas de dominio impuestas por quienes controlan los medios de producción.

Ejemplo de lo inmediatamente anterior son los ‘héroes’ que en las novelas de Ibargüengoitia no mueren pronunciando frases solemnes o extraordinarias que después se grabarán con letras de oro en la Cámara de Diputados, sino ‘pidiendo unos frijolitos [*con harto chile*]’.¹⁴

En este orden de ideas, por ejemplo, en la obra de teatro *El atentado* (la acción supuestamente se lleva a cabo en 1928), Ibargüengoitia hace que Borges (Álvaro Obregón), quien se había presentado como el gran triunfador en diversas luchas armadas y reelecto como presidente de la República, muera –en realidad, que sea asesinado– mientras está a la

¹⁴ Estas palabras no las pronuncia ningún personaje de Ibargüengoitia, son mías.

mesa comiendo sin pronunciar una sola palabra digna de registrarse (Ibargüengoitia, *El atentado* 54). Es sintomático que en un país donde las declaraciones suelen ser más importantes que los hechos mismos nada resulte más trágico (y cómico) que ser asesinado después de pedir un buen platillo mexicano; o, dicho de otra manera, las famosas y esperadas últimas palabras del gran Borges expresarán para siempre, y por la vía de los hechos, nada más ni nada menos que ‘un antojo’

En el ejemplo anterior, y en muchos otros relatos contenidos en los textos de Ibargüengoitia, hay una deshumanización de lo humano para llegar a lo verdaderamente humano. Queda a un lado el héroe hierático y distante... este tipo de héroe se cae, se rompe en mil pedazos. Si la historia es una fotografía se abre el negativo de la misma a partir de la propuesta de Ibargüengoitia.

Y podemos preguntarnos, ¿qué sensibilidad crea la ironía? No es ciertamente una sensibilidad de aturdimiento, ni de entusiasmo, sino una sensibilidad del escepticismo y del distanciamiento; no hay optimismo ramplón, sino una propuesta nueva que ordena de manera crítica el todo.

El autor de *Los relámpagos de agosto* es uno de nuestros pocos escritores antiolemnes, siempre desmitificador. Sus escritos mantienen un hilo mordaz y una crudeza directa pocas veces vista en este país. Ana Rosa Domenella sugiere también que Ibargüengoitia, “más que la fugacidad del chiste o la risueña simpatía del humor, elige el camino reticente, intelectual y cómplice de la ironía.” (Domenella 14).

Recordemos que en la tradición inglesa (y en la norteamericana)¹⁵ resulta difícil entender que un clásico no tenga cierto sentido del humor; en cambio, en nuestra tradición el ingenio se disfruta pero se lo asocia frecuentemente con el mero entretenimiento superficial (no tenemos en México demasiados buenos textos literarios cuya columna vertebral esté montada sobre la hilaridad o en el juego).

La oferta literaria de Jorge Ibarguengoitia implica una suerte de intercambio, una relación provechosa entre el autor y el lector, separados por una distancia crítica y, en el caso de *Maten al león*, se manifiesta por la reiterada presencia de lo irónico. Veamos un ejemplo, cuando Belaunzarán va a sufrir un atentado en el cuarto de baño:

Al terminar se abrocha, y después, tira de la cadena, con cierta dificultad. Se extraña al oír, en vez del agua que baja, un crujido, un cristal que se rompe, y una efervescencia. Levanta la mirada y la fija en el depósito. En ese momento, como una revelación divina ve la explosión. ¡Pum! Un fogonazo. El depósito se abre en dos, y el agua cae sobre Belaunzarán.

Con las reacciones propias de un militar que ha pasado parte de su vida en campaña, Belaunzarán brinca, es presa del pánico, huye hacia su despacho, y de un clavado se mete debajo del escritorio. Al poco rato, comprende que el peligro ha pasado, se repone y monta en cólera (Ibarguengoitia, *Maten al león* 87-88).

Quién lee el episodio anterior mantiene su distancia, observa la escena tragicómica, incluso desea que antes o después muera el dictador.

¹⁵ Por ejemplo, en las presentaciones que se hacen en la televisión angloparlante acerca de casi cualquier asunto el conductor de inmediato intenta ganarse la benevolencia del público con un comentario simple o con una broma. No es una práctica común en México.

Por otro lado, Iburgüengoitia negó siempre ser un escritor humorista (aunque sus escritos arranquen con frecuencia una sonrisa, o una carcajada).¹⁶ Henri Bergson definió al hombre como “animal que sabe reír”;¹⁷ pero creo que, además, podría haberlo calificado como “animal que hace reír”. Y la hilaridad pone en tela de juicio casi cualquier verdad dada e inamovible.

Margarita Villaseñor refuerza la opinión que el mismo Iburgüengoitia tenía de su producción con las siguientes palabras: “Nunca intenta hacer reír a nadie, presenta las cosas tal y como las ve [...], sin odios ni rencores.”¹⁸ Lo anterior podría llevar a ciertos lectores a dos alternativas superficiales: pensar que Jorge Iburgüengoitia adoptaba “poses” porque sí y es entonces un escritor de corte humorista; o bien, pensar que es un escritor malo porque pretendía escribir con toda seriedad y termina por hacer reír al lector de principio a fin.

En relación con la primera alternativa, nuestro autor en modo alguno tiene como objetivo el hacer reír a sus lectores, sino que definitivamente tenía una capacidad extraordinaria para cercar la realidad de forma singular. Esta manera de proceder lo convertía en un hombre distinto, visionario y crítico.¹⁹ Y puedo afirmar que lo segundo no

¹⁶ “¿De qué se ríen? No sé. No soy un humorista ni un payaso”: [<http://lastresyuncuarto.wordpress.com/tag/margarita-villaseñorconversaciones-frente-al-mar-de-la-presa/>], (24 de octubre de 2015).

¹⁷ “No hay comicidad fuera de lo propiamente humano. Un paisaje podrá ser hermoso, armonioso, sublime, insignificante o feo, pero nunca será risible. Nos reímos de un animal porque descubrimos en él una actitud de hombre o una expresión humana. Nos reímos de un sombrero, pero no nos burlamos del trozo de fieltro o paja, sino de la forma que le han dado ciertos hombres.” Ver Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*.

¹⁸ Para otros comentarios, cfr. Margarita Villaseñor, “Conversaciones frente al mar de la presa...”, en Arroyo *et al.*, 23-33.

¹⁹ Si el lenguaje, como puede apreciarse, es un sistema de significantes y lo esencial de todo significante es remitir a algo distinto de él sin que le una a ello ninguna necesidad causal sino la mera conexión realizada por una mente, la ironía de Iburgüengoitia será algo subyacente a la esencia misma del lenguaje. La estética está íntimamente vinculada con la realidad y, por ende, con la esfera de lo político y lo ético, forma parte del conjunto de aspectos que rigen a toda sociedad y que afectan el *sensorium*.

es posible ya que Jorge Ibargüengoitia dominaba, incluso con maestría, el lenguaje y los temas tratados por él.

El lenguaje ibargüengoitiano se presenta, a través de la ironía, como una alternativa peculiar que permite ver y alterar como nunca antes la visión de la realidad nacional. Dicho de otra manera, sus escritos se comportan como el espejo de agua que al ser atravesado por el rayo luminoso de la palabra precisa se refracta y desvía.

1.3. Jorge Ibargüengoitia: hombre libre

Me parece conveniente destacar que este escritor pagó siempre un alto precio por la libertad que tanto gozó a lo largo de sus casi 56 años de vida. Sin embargo, su existencia no estuvo exenta de ciertas contradicciones. Para empezar, se sabía de Guanajuato, pero rechazaba ese ámbito pequeño, cerrado y provinciano. Siendo descendiente de gente próspera venida a menos supo poner sobre la mesa las ridiculeces de su propio estamento social. A pesar de ser considerado sistemáticamente como un escritor humorista, se opuso a ser encerrado en esta categoría que le parecía hueca y ridícula. Aunque se benefició frecuentemente de las becas y premios otorgados por las instancias gubernamentales se abrió paso aun criticando directa o indirectamente a los responsables de las políticas públicas y literarias en el país. Ibargüengoitia se presenta siempre, en resumidas cuentas, con una muy personal redacción: anti solemne, crítico agudo y polifacético.

En el cuento titulado “La ley de Herodes” el narrador/protagonista obtiene una beca para ir a estudiar a Estados Unidos, pero antes tiene que someterse “libremente” a un

examen médico (acepta pagar el precio) que lo llevó a experimentar “la peor de las humillaciones por parte del Imperialismo yanqui”. Ofrezco algunas líneas:²⁰

Entramos en un cubículo [del médico]. Luego [...] me ordenó despóticamente: ‘Desvístase’. Yo obedecí, aunque ya mi corazón me avisaba que algo terrible iba a suceder [...]. Fue a un armario y tomando algodón de un rollo empezó a envolverse con él los dedos. Yo lo miraba con mucha desconfianza.

–Hínquese sobre la mesa –me dijo.

Esta vez no obedecí, sino que me quedé mirando aquellos dos dedos envueltos en algodón. Entonces, me explicó:

–Tengo que ver si usted tiene úlceras en el recto.

El horror paralizó mis músculos [...]. Sacó del armario un objeto de hule adecuado para el caso, e introdujo en él los dedos envueltos en algodón [...]. Había llegado el momento de tomar una decisión; o perder la beca, o aquello.

Me subí a la mesa y me hiqué (Ibargüengoitia, *La ley de Herodes* 19-20).

Independientemente de la dependencia económica de nuestro país con respecto a los Estados Unidos, en el contexto de la Guerra Fría, con su aparato ideológico-cultural entre el Este y el Oeste y capitalismo-comunismo, se disuelven los ideales del protagonista de “La ley de Herodes” en aras de la necesidad de ‘seguir la vida’ suplantando los conflictos de conciencia por un ‘sano’ pragmatismo que termina como pudimos ver en un franco cinismo. Dice Rorty: “el pragmatismo sostiene que la única verdad de las afirmaciones se

²⁰ Podría haber rechazado el examen médico y, con él, la posibilidad de disfrutar de los beneficios de la beca de la Fundación Katz. Ya sabemos el resultado: se fue a los Estados Unidos con beca.

halla en la utilidad: *lo útil reemplaza a lo correcto*. La conciencia ha dejado de ser el rasgo central de la persona.” (Cit. en Darós 49).

1.4. Los ‘héroes’ de Iburgüengoitia al alcance de la mano

Aunque en otro capítulo de este trabajo haré una presentación del tema: héroes, antihéroes, etc., incluyo aquí algunas primeras reflexiones que dan cuenta de la manera como nuestro autor aborda a quienes, se supone, nos ofrecieron con su vida y obra el México que ahora tenemos.

Cuando casi todos respetan y veneran la Revolución mexicana, Iburgüengoitia ofrece con toda libertad un texto (cfr. *Los relámpagos de agosto*) que ridiculiza los principios más sagrados de aquella gesta histórica al bajar del pedestal a los así llamados “Héroes nacionales” para exhibirlos —señala Juan Villoro— como “próceres de bronce”, sin el oropel ridículo que le han dado los historiadores locales.²¹ Mientras los escritores mexicanos buscan una literatura ‘de altura’ y ‘comprometida’, Jorge Iburgüengoitia publica relatos sencillos, altisonantes y frescos (cfr. *Dos crímenes*, o cualquier otro) desde una propuesta literaria pocas veces vista en las letras mexicanas.

Cuando muchos en América Latina ofrecen libros contra la dictadura y sus dictadores, nuestro autor propone una extraordinaria farsa en donde los redentores del pueblo son tan patéticos y ridículos como sus mismos enemigos.²²

Jorge Iburgüengoitia, a diferencia de los otros escritores mexicanos de la época, escribe novelas, ensayos y cuentos que le permiten reírse de sí mismo y de las instituciones

²¹ Para estos comentarios, cfr. Jorge Castañeda, *Humorismo y narrativa*.

²² En el texto *Maten al león*, como veremos después con mucho mayor detalle, se ofrece una parodia de las dictaduras que han asolado los países de Latinoamérica.

del sistema. Tenemos múltiples ejemplos –como ya vimos– en *La ley de Herodes*²³ y en muchos otros textos. Mientras prácticamente todos en México exaltan la Independencia y sus “extraordinarios beneficios”, nuestro autor ofrece a sus lectores novelas en verdad originales donde el fracaso es la moneda de cambio, los pobres siguen en la miseria y los héroes están al alcance de la mano. Por ejemplo, en *Los pasos de López* el cura Periñón (el gran héroe) al mismo tiempo que lucha por “La Independencia” mantiene ordinariamente en su cama a alguna de las sexoservidoras del lugar.

Luis García Guerrero escribe un comentario que me parece pertinente en relación con los tres aspectos que, según él, retratan a Jorge Ibarguengoitia: primero, que escribía con mucha libertad acerca de los así llamados ‘héroes de la patria’; segundo, que siendo cínico asumía sus propias contradicciones; y tercero, que al no gustarle la realidad mexicana por tanta cosa sin funcionar y por tanta corrupción, con sus escritos abría sistemáticamente espacios nuevos y distintos a sus lectores. “Jorge –continúa Guerrero– reinventaba muchas cosas. No tenía respeto por los héroes: Nada de que veo al Cura Hidalgo o a Obregón, engolo la voz y me pongo muy serio. Era anti solemne, una cualidad rarísima en México” (cit. en Arroyo et al. 52).

Aunque detrás de la propuesta literaria de Jorge Ibarguengoitia hay una crítica profunda –un punto de vista realmente distinto y original– no encontraremos en él “consejos” ni “propuestas morales”. Jorge Ibarguengoitia no jala o fuerza a los lectores hacia causas sociales o posiciones políticas o creencias religiosas. Las novelas de

²³ El libro *La ley de Herodes* está formado por 11 textos de marcado carácter autobiográfico; en todos ellos nos encontramos con una voz narrativa en primera persona. Los sucesos narrados se pueden relacionar, como ya indiqué, directamente con la vida del autor: como las gestiones que tiene que hacer para conseguir una beca que le concedieron diversas fundaciones extranjeras; o bien, con la corrupción de las instituciones gubernamentales o religiosas.

Ibargüengoitia, señala Benjamín Valdivia, son una simple exposición de la vida humana en donde *el tema principal es la falsedad* que determina todo tipo de ruinas: arquitectónicas, físicas y morales (Valdivia cit. en Arroyo *et al.* 121-140). Para ejemplificar lo anterior veamos en la novela *Maten al león* cómo festejan los del Partido Moderado sus triunfos (paupérrimos, por cierto) en Arepa²⁴

Sin caras largas la fiesta se alegra.

–¡Que nos traigan a las putas! –pide Coco Regalado.

–¡Sí, que nos las traigan! –piden varios, aplaudiendo.

–Si nos las traen –advierte don Bartolomé al Caballo-, a tu madre, chitón, o dejas de ser socio del Casino.

Otra carcajada.

–Pierda cuidado [...] –dice el Caballo [...]-, que en esta boca no entran moscas (Ibargüengoitia, *Maten al león* 66).

Octavio Paz señala en *Arte contemporáneo* lo siguiente: “Jorge Ibargüengoitia: insoportable insobornable, autor de novelas y textos en los que el humor, guiado por el delirio, perfora galerías en el subsuelo psíquico de los mexicanos, esa zona infestada de culebras” (Paz cit. en Schneider 388). En este orden de ideas nuestro escritor mantiene, siempre con libertad, un hilo mordaz en sus obras con una crudeza directa pocas veces vista en la literatura mexicana. Nuestro escritor no pretende en modo alguno descalificar el mundo por ‘malo’ o por ‘sucio’ sino porque es así o, más exactamente, porque así lo percibe.

²⁴ “La Isla de Arepa está en el Mar Caribe [...] ‘tiene la forma de un círculo perfecto’ de 35 kilómetros de diámetro”. Ver Jorge Ibargüengoitia, *Maten al león* 7.

1.5. Articulación del ‘sinsentido’ en la historia

Hay en lo que escribe Ibargüengoitia una suerte de articulación del ‘sinsentido’; es decir, lo verdaderamente humano con aquello que pareciera no lo es.²⁵ Dicho de otra manera, el desenmascaramiento y la decodificación que presentan los escritos del autor de *La ley de Herodes* le permite expresar abiertamente nuestras contradicciones: lo que desde su punto de vista somos y no somos quienes vivimos en este país. Como he señalado, desde sus relatos el guanajuatense ofrece a los lectores a los héroes de la Patria tal y como los percibe: con grandes cualidades pero, también, con enormes defectos.

Con el paso del tiempo, y desde el discurso oficial, se han ido ‘blanqueando’ ciertos personajes, hoy célebres, de la historia. Seguramente el mejor ejemplo es el del Cura Hidalgo; recordemos que en los primeros años algunos historiadores lo representaban casi como salvaje, particularmente Lucas Alamán.²⁶ Con el paso del tiempo, lo sabemos, Hidalgo se convirtió en el gran libertador.

Reiteramos que trastocar eso de los supuesta y completamente buenos y los totalmente malos es lo que hacen, desde la más fina ironía, los textos de Jorge Ibargüengoitia.

Jorge Ibargüengoitia “asalta” libremente la historia oficial, se ocupa de desmitificar sin sucumbir a la fácil secuela de causa-efecto sino a parámetros donde es el efecto el que “justifica y da sentido a la causa”, así lo apunta Luis Palacios Hernández (Cit. en Arroyo *et*

²⁵ Este sentimiento de frustración que se presenta entre los mexicanos tiene décadas, ver José Antonio Brambila.

²⁶ Testigo presencial de los desórdenes del ejército de Miguel Hidalgo en Guanajuato, Lucas Alamán es severo con el movimiento insurgente. El retrato que bosquejó de Miguel Hidalgo va a contracorriente de la historiografía patrioter y del relato infantil al presentarlo como calculador, inestable y con principios poco éticos, cfr. Lucas Alamán. *Historia de Méjico. Desde los primeros movimientos que prepararon su Independencia en el año 1808.*

al. 95-106). Cuando los historiadores al servicio de los gobernantes, por ejemplo, nos han tratado de explicar lo relativo al pasado prehispánico, a la conquista o a la independencia o al papel del partido en el gobierno, nos han presentado las cosas en blanco y negro: colocan en el contingente de los ‘muy buenos’ a los emperadores indígenas, a los que llevaron a cabo la Independencia, o al señor Cárdenas que dejó para México y los mexicanos las riquezas petroleras; en cambio, siempre entre los ‘muy malos’ estarán los conquistadores españoles, los vende patrias que trajeron a México al señor Maximiliano, los que protestan en las calles cuando exigen que se les tome en cuenta, etc.²⁷ Las cosas son bastante más complejas, menos maniqueas; esto lo entendió muy bien Jorge Ibarguengoitia al colocar, en primer lugar, en el banquillo de los acusados a los eternos héroes/santos de la patria.

Varios de los escritos de Jorge Ibarguengoitia podrían inscribirse en lo que algunos autores denominan Novela histórica (que parte de ciertos datos de la historia para fabricar sus relatos de ficción). Me permito ofrecer la definición de Novela histórica tomada de Perdomo Venegas:

En general, se podría decir que toda novela es histórica, en cierta forma [...] se presenta como un reflejo del contexto social que rodea a sus personajes. Sin embargo, cuando se habla de novela histórica la relación es aún más evidente. Esta iniciativa ha llegado a retomar lo planteado por la historia y re-escribirlo para reflexionar sobre ese pasado en relación con el presente (Perdomo Venegas 18).

Cuando Jorge Ibarguengoitia recurre a ciertos datos de la historia lo hace para retomar un tiempo pasado y perdido, y reorganizarlo en otro espacio creado a través de la ficción, de la

²⁷ Tenemos en este país muchos textos de carácter histórico, cfr. Miguel León-Portilla *Visión de los vencidos* y Pablo Escalante Gonzalbo *et al.*, *Nueva historia mínima de México ilustrada*.

ilusión. En otras palabras, Ibargüengoitia ofrece propuestas nuevas ante los hechos históricos que a los mexicanos se nos impusieron como visiones monolíticas y que, hoy por hoy, no necesariamente nos permiten seguir adelante. Desde ciertos temas de carácter histórico nuestro escritor recupera otros espacios, plantea discursos –ahora artísticos– que permiten al lector imaginar otras alternativas, otros mundos posibles.

Para Jitrik la novela histórica se presenta como un acuerdo –quizá siempre violado– entre ‘la verdad’, que estaría del lado de la historia, y ‘la mentira’, que estaría del lado de la ficción.²⁸ Mientras que el objetivo de la propuesta literaria de Jorge Ibargüengoitia no se reduce a conocer los hechos del pasado, transcribir los nombres de los vencedores o los vencidos y asentar fechas de forma “objetiva”, sino en interpretar y construir, desde dispositivos frecuentemente irónicos, nuevas realidades.

A continuación, presento del texto de Ibargüengoitia *Instrucciones para vivir en México*, del capítulo titulado: “Organización de los festejos”. Se trata de unas cuantas frases que dan cuenta, con un fino sarcasmo, de la falsedad con la que se fabrican en este país buena parte de los así llamados ‘héroes de la Patria’:

Supongamos que se trata de conmemorar a un general que después de una larguísima carrera opaca, le tocó perder gloriosamente una de las batallas decisivas [...] ¿Qué hacer? Desde luego inventarle una frase célebre, que ponga de manifiesto la entereza de su ánimo ante una derrota total. Algo así como “nos pegaron, pero no nos vencieron” [...]; o bien [...] inventar algo que supuestamente el conmemorado dijo al enemigo al deponer las armas:

²⁸ Cfr. Noé Jitrik, *El balcón barroco* y, del mismo autor, *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*.

–Si la caballería no anduviera por las Lomas, estarían ustedes huyendo como conejos.

Hay que tener mucho cuidado al inventar estas frases célebres, porque aparecerán, en letras de oro, en los pedestales de todas las estatuas que se erijan en el año en cuestión (23).

Ante la fatalidad, el caos y la derrota se necesitan asideros que le permitan a los mexicanos ‘justificarse’ ante ellos mismos primeramente y, enseguida, ante los demás. Pero no todo está perdido: ante la perspectiva convencional del pasado y los hechos históricos consumados pueden los lectores de Ibarguengoitia darle voz a una multiplicidad de voces que habían estado desde hace siglos silenciadas por quienes han tenido y tienen en sus manos los destinos de muchos en este país.

1.6. Ibarguengoitia: contra la soledad

Los efectos de la libertad ibargüengoitiana se producen cuando se proyecta una perspectiva desde la cual la historia es percibida como una secuencia excéntrica y pletórica de paradojas; cuando el hombre derrumba solemnidades arcaicas y hace descender a los ídolos de sus pedestales para despojarlos de su sacrosanta investidura; cuando los lugares están al servicio de las propuestas estéticas del escritor y de las diversas reconfiguraciones de cada uno de los lectores. En esta línea H. R. Jaus propone:

La literatura [...] sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras. Ellos, de esta manera, las aceptan o rechazan, las eligen y las olvidan, llegando a formar tradiciones que pueden incluso, en no pequeña medida, asumir la función activa de contestar a una

tradición, ya que ellos mismos producen nuevas obras (cit. en Gutiérrez Carbajo 27).

Esta investigación ofrece una teoría de la literatura no basada, entonces, en la superación de la historia sino en una profundización en el conocimiento de la historia donde la palabra del lector es fundamental ya que éste pone en juego toda la serie de lecturas que ha hecho y de conocimientos que ha acumulado a lo largo del tiempo. El cruce de un texto literario con lo histórico es totalmente natural. El horizonte de expectativas de un texto literario, en efecto, está constituido no sólo por el conjunto de conocimientos que el lector tiene con respecto a lo literario sino por su experiencia en las múltiples cosas de que se constituye la vida cotidiana.

Al volver a Jorge Ibargüengoitia reiteramos que no es un escritor cómico que cuenta chistes para hacernos reír; es un escritor con sentido del humor,²⁹ lo cual es muy diferente.³⁰ El autor de *Maten al león* tiene ese ‘don’, esa cualidad, que hace que el escritor aparezca con toda naturalidad, con ese tono humorista, no por casualidad sino por la visión que tiene ante la vida y la realidad. Y esta ‘visión’, como vamos viendo, es compartida o no por sus lectores.

Si los libros que nos obligaron a leer en las escuelas nos presentaron una visión idílica o romántica de los hechos ocurridos en este país es precisamente porque la historia es el instrumento, utilizado por quienes tienen y mantienen la hegemonía a todos los niveles, que unifica y da cohesión a las sociedades, especialmente cuando éstas presentan fracturas en todos los planos; y, también, para darle legitimidad particularmente a un

²⁹ El término humor se irá definiendo paulatinamente a lo largo de este trabajo.

³⁰ Esta afirmación se irá completando a lo largo del presente trabajo.

gobierno que no termina de encontrarla en las urnas (sobra decir que en tiempos de Jorge Ibarzüengoitia la situación era más grave).

Nuestro autor nos toma el pelo justo al hacer explícitas sus trampas. Por ejemplo, las confesiones de súbita descalificación de sí mismo al final de una disertación son un gesto, en parte, de arrogancia y, en parte, de complicidad con el lector. Anoto, entre muchos, el siguiente ejemplo (narra el encuentro del escritor con una antigua amiga a la que llama “ella” para proteger su identidad) tomado del cuento titulado “La mujer que no” del libro citado páginas atrás, *La ley de Herodes*:

Nos conocemos desde que nos orinábamos en la cama (cada uno por su lado, claro está), pero si nos habíamos visto una docena de veces era mucho. Le puse una mano en la garganta y la besé. Entonces descubrí que a tres metros de distancia su mamá nos observaba. Me dirigí hacia la mamá, le puse la mano en la garganta y la besé también. Después de eso, nos fuimos muy contentos a tomar café en Sanborns. En la mesa, puse mi mano sobre la suya y la apreté hasta que noté que se le torcían las piernas; su mamá me recordó que su hija era decente, casada y con tres hijos, que yo ya había tenido mi oportunidad trece años antes y que no la había aprovechado. Esta aclaración moderó mis impulsos primarios y no intenté nada por el momento (Ibarzüengoitia 23-24).

El texto evidencia que quien escribe apenas ha tratado a la amiga de la infancia y quiere tener con ésta solamente una aventura; que la madre de la mujer, sabiendo que su hija está casada, se presta al juego; que la mujer, “tan decente”, no tiene empacho en encontrarse con un tipo de dudosa reputación y que, seguramente, Jorge volverá a la carga después (como fácilmente se puede inferir de la lectura del relato completo).

En cierta ocasión Ibarzüengoitia definió su trabajo de escritor con las siguientes palabras:

La labor del humorista –ese soy yo, según parece–, me dicen, es como la de la avispa –siendo el público la vaca– y consiste en aguijonear al público y provocarle una indignación, hasta que se vea obligado a salir de la pasividad en que vive y exigir sus derechos (Ibarzüengoitia cit. en Gómez Mendoza 6-7).

Con estas frases nuestro autor explicita, ahora de forma mucho más clara, lo que en distintos momentos hemos señalado: que su labor en tanto escritor es ‘aguijonear’ a sus lectores de suerte que éstos se muevan para exigir sus derechos.

Ahora bien para hablar acerca de los recursos de los que echa mano Jorge Ibarzüengoitia para presentar sus propuestas, el lingüista búlgaro Tzvetan Todorov destaca:³¹

El narrador [...] es quién nos hace ver la acción por los ojos de tal o cual personaje, o bien por sus propios ojos, sin que por eso le sea necesario aparecer en escena. Él es quien escoge el referirnos tal peripecia a través del diálogo de dos personajes o hacernos una descripción “objetiva”. Tenemos, pues, una cantidad de datos sobre él que deberían permitirnos captarlo, situarlo, con precisión; pero esta imagen fugitiva no se deja acercar y reviste constantemente máscaras contradictorias, que van desde la de un autor de carne y hueso hasta la de un personaje cualquiera. (Cit. en Paredes 29)

³¹ Así como para conocer el lenguaje, enfatiza Todorov, es necesario en primer lugar estudiar las lenguas, para acceder al discurso literario debemos aprehenderlo en las obras concretas.

En la medida en que el lector conoce a éste o aquel personaje reconoce, también, indirectamente la mano de quien escribe. En este orden de ideas, Aurora Pimentel indica lo siguiente:

Generalmente, en un texto narrativo, la imagen que del autor va dibujando el lector, tiende a estar mediada, en mayor o menor grado, por el narrador [...]. Algunos narradores tienen un perfil que embona más fácilmente con el autor [...], otros establecen una distancia casi infranqueable [...]. Pero entre esos dos polos –el narrador que se presenta como *alter ego* del autor, y el que es radicalmente otro–, el lector construye un “autor implícito” (aunque con frecuencia es una imagen que no escapa a la contaminación por el conocimiento de datos biográficos y/o anécdotas más o menos apócrifas) (174).

Al elaborar su texto –oral o escrito–, el autor igualmente tiene en mente a un lector ideal, quien deberá poseer determinado perfil para asimilar lo relatado (he de tener cierta competencia); de eso dependerá qué tanta información le proporcione o le niegue el autor a quien lee y qué conocimiento cultural compartido le exija.

1.7. Lo Literario en Jorge Ibarguengoitia

Lo literario en la novela *Maten al león* reside en la capacidad de ‘dejarnos ver’. De esto se desprende que ante la lectura de la obra de Ibarguengoitia (como de cualquier otra obra de ficción) tengamos que preguntarnos más de una vez: en qué condiciones o bajo qué

presupuestos podemos salir de nuestra propia ceguera al constatar la ceguera en la que viven los personajes.

La lectura de la novela *Maten al león*, como de la gran mayoría de la producción literaria ibargüengoitiana, nos resulta revitalizante porque propone releer o replantearse el pasado histórico y los problemas presentes con una mirada nueva y crítica que se aleje de las solemnidades patrioterías, de las cursilerías y de los lugares comunes; y que nos enseñe a desconfiar de los dogmas, los vericuetos del poder y los absolutos de la pasión.

Ahora bien, Ibarzüengoitia como cualquier otro escritor construye una trama que puede definirse, en sentido lato, como una síntesis de diversos elementos. Pero, ¿qué elementos?, ¿síntesis de qué? Pues síntesis de acontecimientos que se ordenan a la manera de una historia. En este sentido, los acontecimientos se acomodan según las diversas finalidades del escritor. Paul Ricoeur señala, por ejemplo, que “la vida es un relato en busca de narrador” (9-22).³² La trama constituye una síntesis en tanto que une y organiza elementos heterogéneos tales como circunstancias, conflictos, encuentros casuales, interacciones, etc.³³ “La reunión de todos estos factores en una única historia hace de la trama una totalidad” (Ricoeur 9-22).

1.8. Jorge Ibarzüengoitia: siempre creativo

Eugenio Trueba Olivares considera que Ibarzüengoitia iba siempre más allá de un ánimo simplemente fotográfico ya que era ‘imaginativo’ y ‘creativo’ (Trueba Olivares cit. en Arroyo et al. 57-61). Anoto como ejemplo un párrafo que da cuenta de lo anterior en la

³² Para estos comentarios, cfr. Paul Ricoeur, “La vida: un relato en busca de narrador”.

³³ Para un estudio más detallado de la propuesta de Ricoeur, “La triple mimesis de la narrativa”.

novela *Estas ruinas que ves*;³⁴ se trata de la intervención de uno de los personajes, el profesor Paco Aldebarán.³⁵

Viernes, mala suerte: Cuando estoy esperando a Gloria, aparece el Doctor y me lleva a la Universidad [...] En el mismo camino me cuenta el chisme.

–¿Ya supiste quién es el encuerado? [habla de una de tantas leyendas urbanas que se fabrican en Cuévano, capital del Estado de Plan de Abajo].

El encuerado, según me cuenta el Doctor, es un personaje casi mitológico que se pasea por los callejones en las noches de luna envuelto en una sábana.

Cuando encuentra en su camino a alguna doncella, se descubre –el Doctor no dice sexo, sus vergüenzas, etc., dice “tilín tolón”–, y luego se queda allí parado viendo cómo la otra huye despavorida.

Bueno, pues según el Doctor ya se sabe quién es el encuerado: es Malagón.

–Si voy a serte franco –me dice el Doctor–, ya me lo imaginaba. (Ibargüengoitia, *Estas ruinas que ves* 69)

Tenemos en los escritos de Ibargüengoitia observaciones singulares que presentan las cosas con orden y pericia. Nuestro autor incorpora al lector imaginario, propone distintos puntos de vista, hace hablar de forma natural a los personajes y mantiene el suspenso desde la primera hasta la última página.

³⁴ La tercera novela de Ibargüengoitia: *Estas ruinas que ves* fue escrita en 1974 y mereció el “Premio Internacional de Novela México” el siguiente año. Se encuentra a medio camino entre la nostalgia y la ironía, y relata de forma alegre anécdotas bajo una atmósfera provinciana. El protagonista y narrador –Paco Aldebarán– es un hombre que después de vivir mucho tiempo en la capital regresa a su ciudad natal, Cuévano, para hacerse cargo del puesto de profesor de literatura en la universidad.

³⁵ Podría decirse que Aldebarán es un hombre entre tranquilo e ingenuo; siempre sorprendido y atento. Puedo añadir a las cualidades del profesor de literatura: la inteligencia, el sentido común, el humor y la ironía.

La voz narrativa, presente en buena parte de la producción literaria de Ibargüengoitia, sistematiza y da cuenta de las partes con maestría. Presento un ejemplo tomado de la novela *Las muertas* el cual describe lo que antes y ahora sucede en cualquier oficina de gobierno en nuestro país:

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 de 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.

(Ibargüengoitia, *Las muertas* 14-15)

En el párrafo anterior puede apreciarse un estilo indirecto que subraya el carácter original, “y muy mexicano”, con el que se llevan a cabo los trámites burocráticos. No se utiliza ningún término jurídico pero el tono empleado subraya la incongruencia que existe en este mundillo narrado: entre lo que se dice y lo que se hace, entre lo que queda registrado ante la ley y lo que va ocurriendo efectivamente. Por otro lado, esta “forma” de narrar las cosas no es una mera “envoltura” sino algo que tiene fuerza y contenido real.

Cuando el narrador ofrece distintos discursos en labios de los personajes mantiene un tono impersonal; no se ostenta como depositario de “la verdad”. De ahí que se presenten distintas voces y versiones. Las víctimas pueden ser victimarias ya que Ibargüengoitia no trata de identificar a culpables ni inocentes. Lo anterior implica, por tanto, que se omitan los adjetivos que califican o descalifican los hechos.

A continuación, transcribo otro texto que narra el momento en que es “presentado en sociedad” el dictador Manuel Belaunzarán por su archienemiga Ángela Berriozábal en la novela *Maten al león*:

Ángela, con gran desparpajo, como si hubiera pasado su vida en la corte, va caminando por el salón, conduciendo a Belaunzarán, y presentándolo con la crema y nata de sus invitados, quienes, después de un momento de desconcierto, causado por la total ignorancia del protocolo, acaban haciendo cola para estrechar, entre sonrisas y cortesías, la mano del personaje a quien detestan (Ibargüengoitia 132).

Como fácilmente puede advertirse en el párrafo anterior tenemos la “versión” de Ángela (que odia a su invitado), la de Belaunzarán (que se deja conducir con gran aplomo por su anfitriona) y la de los invitados (crema y nata de la sociedad de Puerto Alegre que están francamente sorprendidos). Cada persona o grupo ofrece su palabra y su interpretación.³⁶ Estas distintas voces adoptadas por el narrador para contar la historia no son algo accidental; de hecho, lo que hace el autor cuando traza a su narrador es perfilar y dar carácter a los personajes de la historia. Y estas distintas voces narrativas estructuran de manera importante la manera en que nos es presentado el mundo ficticio.

Hay en la propuesta de Jorge Ibargüengoitia una reconstrucción crítica del discurso hegemónico, ya que todo queda en duda, desde un dispositivo sencillo, no alambicado... a través de una operación irónica que, de suyo, es muy difícil (al menos para buena parte de los escritores mexicanos).

³⁶ Cfr. Darío Villanueva en *El comentario de textos narrativos. La novela* y Gerard Genette en *Nuevo discurso del relato*.

Ibargüengoitia aparece como un ‘armador’ de historias, o de rompecabezas, por cuya voz el lector conoce y reconoce que se trata de la recreación de una realidad frecuentemente caótica y contradictoria. Por ejemplo, en la misma novela –antes citada– *Las muertas*, Ibargüengoitia ofrece los rasgos de una sociedad que infringe constantemente los códigos éticos y el orden moral sin distinguir, ni tomar partido, entre culpables e inocentes:

Las Baladro [se refiere a las hermanas que llevaron a la prostitución a decenas de jóvenes] soportaron a Rosa diez años y medio, en parte por obediente y en parte por delatora pero, sobre todo, porque no lograron deshacerse de ella. Primero se la pasaron una a la otra, después intentaron venderla varias veces a un tercero, pero los compradores, al verla, la rechazaron. Por fin las Baladro se resignaron y la usaban para ahuyentar a los clientes molestos o insolventes. (Ibargüengoitia, *Las muertas* 108)

Podemos advertir cómo de forma aparentemente ingenua pero original, el autor de esta novela presenta a Rosa como mercancía rechazada por unos y otros hasta que ofrece finalmente alguna ‘utilidad’ a las proxenetas: la utilizaron para ‘ahuyentar a los clientes molestos o insolventes’.

1.9. Ibargüengoitia: escritor sencillo y directo

Los personajes de los textos de Ibargüengoitia son sencillos, simples; se ofrecen al lector desde una sola perspectiva: no dudan, no cambian sus conductas, no se vuelven necesariamente mejores o peores por el contacto con la realidad. Todos están al servicio de sus pasiones e intereses sin mayor cuestionamiento. En este sentido los personajes,

principales o secundarios, en los distintos textos de Ibargüengoitia parecen no discernir sus vidas ni tener prejuicios. Muestra de ello es el siguiente fragmento del cuento titulado: “El niño Triclinio y la bella Dorotea”:

El niño Triclinio vivía con su papá, su mamá, y cuatro hermanas. No tenía amigos en la escuela porque sus compañeros de clase se burlaban de él por llamarse Triclinio. Con sus hermanas no jugaba porque ellas eran mayores que él y tenían novio. Triclinio se divertía solo (Ibargüengoitia, *Piezas y cuentos para niños* 119).

En el cuento *El niño Triclinio y la bella Dorotea* se evidencia –a través de frases cortas caracterizadas por la llaneza y ausencia de afectaciones– la claridad, la sencillez y la naturalidad con la que nuestro escritor ofrece sus propuestas literarias.

Cuando Octavio Paz reflexiona, por ejemplo, acerca de la mexicanidad y sus estereotipos presenta argumentos convincentes y bien fundamentados cuando Ibargüengoitia se aproxima al mismo tema de la mexicanidad lo hace desde comentarios frecuentemente sencillos pero elocuentes y a través de personajes bien definidos (caracterizados siempre por un nítido perfil) con un lenguaje directo sin caer, en ningún momento, en lo vulgar o lo sórdido.³⁷

Detrás de muchos de los relatos de ficción de Ibargüengoitia hay una suerte de crítica social que alcanza rasgos muy nuestros: la miseria de muchos, la mezquindad de los políticos, el afán de lucro de la clase adinerada, la escasa sensibilidad del clero, etc. Ofrezco aquí la sencilla reflexión que hace nuestro autor acerca de “la mordida” a partir del siguiente párrafo:

³⁷ Nunca encontré tampoco en la literatura ibargüengoitiana una sola frase ‘de doble sentido’.

La mordida, nos dicen los expertos, es una transacción voluntaria entre un particular y un representante de la autoridad, en la que el primero entrega al segundo una determinada cantidad de dinero y el segundo lleva a cabo una acción que es contraria a la ley [...]. Pero [vamos a ver] ¿por qué muerde el agente y por qué acepta ser mordida? El que muerde lo hace porque tiene un sueldo ridículo. El que se deja morder lo hace porque no quiere meterse en líos (Ibargüengoitia, *Misterios de la vida diaria* 177-178).

El texto de Ibargüengoitia *Misterios de la vida ordinaria* incluye el relato “¡Arriba las muelas!” de donde tomé el párrafo anterior. El autor habla, con mucha ironía, de “la mordida” como “transacción voluntaria”; indica que esto es una práctica cotidiana y de todos los mexicanos; fundamenta sus reflexiones y comentarios a partir de varios ejemplos y propone, también, alternativas sugerentes e ingeniosas para erradicar esta manera de proceder tan nuestra.

Cuando el narrador organiza el relato desde la primera persona, así lo hace con alguna frecuencia nuestro escritor, la narración pudiera perder objetividad, pero gana en verosimilitud. Esta aparente contradicción ocurre porque el autor cede la función “del saber” a un narrador, a un organizador de los discursos. El lector es consciente de que todo lo que se diga estará mediatizado por la realidad interior y personal de quien presenta un texto literario. Anoto a continuación la descripción que hace el narrador –el lector supone que así se presenta la enamorada de Cussirat– de Pepita Jiménez en *Maten al león*: “Pepita Jiménez, ojerosa, con el pelo relamido, tristonra y pálida, pero con los labios pintados de cereza, vestida de ala de mosca” (Ibargüengoitia, *Maten al león* 116).

1.10. Jorge Ibargüengoitia: desde el género policiaco

El escritor de *Las muertas* mantiene una tensión entre los ‘relatos históricos’ (documentos, declaraciones, noticias, etc.) de los que en ocasiones se sirve para la elaboración de la trama –entendida como “concatenación de hechos”– y los ‘relatos de ficción’. El peso se encuentra en la segunda propuesta, la literaria. Esta manera de proceder se evidencia especialmente en algunas de sus narraciones de corte policiaco (como en la novela titulada *Las muertas*). Obviamente Jorge Ibargüengoitia no es un historiador (desde la historia ya se han dado múltiples interpretaciones, interpretaciones oficiales, de la historia patria), su aproximación se hace desde el arte, y desde una literatura que pone en tela de juicio las muchísimas cosas que no funcionan en México. Nuestro autor abre otras posibilidades para mirar los relatos históricos tradicionales desde otro ángulo:

-Primero apela a la sensibilidad, construye una sensibilidad escéptica que permite un momento de abandono a lo sensible.

-Segundo, convierte esa sensación en un instrumento crítico que puede revertirse sobre el todo; es decir, a partir de la historia patria pone en entredicho, desde lo literario, no solamente las mentiras históricas presentadas en las escuelas mexicanas como buenas³⁸ sino el dispositivo subyacente del poder mexicano: el papel del régimen hegemónico al servicio del capital.

Es interesante percatarnos de que Jorge Ibargüengoitia ofrece, desde México, una crítica al sistema dominante mucho más fuerte y mucho más certera que la que hicieron otros literatos en América del Sur cuando pusieron de manifiesto las crueldades del dictador en turno. La propuesta ibargüengoitiana va a la raíz: más allá de criticar a éste o

³⁸ Para una aproximación a este tema, cfr. Francisco Martín Moreno, *La red de mentiras de la historia oficial*.

aquel dictador indica, de forma muy sutil (y desde la ironía como lo hemos venido diciendo), cómo personas y grupos han sostenido a lo largo de décadas una forma perversa y hegemónica de producir y reproducir el modo de producción capitalista en detrimento de las mayorías en un país de la periferia: México. Es obvio que, en nuestro país en particular y en el Cono Sur en general, el régimen de explotación se mantiene aun después de la muerte del dictador como se infiere de la realidad misma y de los textos del Jorge Ibarguengoitia.

La novela policíaca es un género narrativo en donde la trama consiste en la resolución de un misterio de corte criminal. El protagonista suele ser un detective o un policía que, mediante la observación, el análisis y el razonamiento deductivo consigue finalmente averiguar cómo, dónde y por qué se produjo el crimen y quién lo llevó a cabo. Recordemos que Sir Arthur Conan Doyle dio vida al detective Sherlock Holmes, que constituye por excelencia el protagonista arquetípico de todas las novelas policíacas.³⁹

José Antonio Portuondo establece lo siguiente para este género:

La novela policial es obra de la imaginación que plantea y resuelve un problema. En toda novela policial existe siempre una interrogación, de contenido más o menos, [sic] que mantiene el suspenso y lleva en vilo el interés del lector hasta el desenlace (Portuondo 123-124).

Ibarguengoitia imprime cambios significativos a este género al suprimir al detective, al volver colectivo al criminal, al dejar de lado explicaciones que pudieran o no ser pertinentes acerca del por qué y cómo fue posible un crimen determinado. En este sentido

³⁹ Para un estudio más detallado del género policial, cfr. Julian Symons, *Historia del relato policial*; Fereydoon Hoveyda *Historia de la novela policíaca* y Andrés Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*.

todos los involucrados en el relato son, de alguna manera, culpables e inocentes. El detective-autor, al organizar los datos de que dispone para darles unidad, da voz a los personajes, ofrece los discursos y desentraña los enigmas. Al margen del “qué” concreto en la historia, lo importante es el “cómo”; es decir, lo significativo tiene que ver con la manera de presentar los móviles de la historia.

Este escritor, que no es el narrador omnisciente tradicional de historias policiacas,⁴⁰ se parece más al periodista que no sabe lo que piensan o sienten los personajes porque su narración se fundamenta en los hechos registrados. Su tono tiene un carácter impersonal que hace evidente que no se considera poseedor de la verdad última; por ello confronta las distintas versiones sin juzgarlas. Para avalar lo anterior ofrezco los siguientes ejemplos tomados de la novela de Ibarguengoitia *Dos crímenes*.⁴¹ Todo comienza con el personaje principal ‘El Negro’, que realizará también el papel de narrador testigo, en primera persona, durante las primeras tres cuartas partes del libro. Anoto:

La historia que voy a contar, empieza una noche en que la policía violó la Constitución. Fue también la noche en que la Chamuca y yo hicimos una fiesta para celebrar nuestro quinto aniversario, no de boda, porque no estamos casados, sino de la tarde de un trece de abril en que ella “se me entregó” en uno de los restiradores del taller de dibujo del Departamento de Planeación. Había una tolvana cerrada que no dejaba ver ni el Monumento a la Revolución (Ibarguengoitia, *Dos crímenes* 9).

⁴⁰ El personaje del doctor *Watson* que Conan Doyle eligió como acompañante de Sherlock Holmes y *narrador* de sus aventuras es un perfecto ejemplo de narrador omnisciente.

⁴¹ *Dos crímenes* es, también, una película dirigida por Roberto Sneider y protagonizada por Damián Alcázar. Se trata de la adaptación de la novela homónima de Jorge Ibarguengoitia.

Así empieza la trama de las aventuras que vive “el Negro” al saberse perseguido por un crimen (vinculado con cuestiones ideológicas) que no cometió. Más tarde, desde la última cuarta parte del libro, don Pepe (personaje secundario durante la mayor parte de la novela) lleva a cabo la función de narrador en primera persona, como fácilmente puede apreciarse con la siguiente cita: “Ramón y yo nos conocimos desde niños, pero nos hicimos amigos cuando fuimos a estudiar a Cuévano.” (Ibargüengoitia, *Dos crímenes* 148).

Finalmente, cuando Ibargüengoitia ofrece a los posibles lectores de sus historias policiacas su propuesta literaria expresa también la visión que tiene de la “compleja realidad mexicana” (una realidad difícil de asir); pero esto no les impide –paradójicamente– una experiencia de ‘placer’, la misma que tendían ante la visión de cualquier obra pictórica notable.

En el siguiente capítulo de esta investigación daré cuenta –y anotaré posibles relaciones– de la situación del país en el momento en que Ibargüengoitia escribía sus obras de teatro, ensayos, cuentos y novelas. Es decir, la propuesta tiene que ver con la posibilidad de establecer algunos nexos, a veces muy complejos, entre literatura e historia.

Cuando el lector se aproxima a los textos de Ibargüengoitia pone en juego, de forma consciente o inconsciente, no sólo las lecturas que ha hecho a lo largo de su vida sino todo lo que ha venido recibiendo de su sociedad: Se trata –como indica Gómez Redondo– “de organizar dos ‘horizontes’: uno literario interno, implicado por la obra, y otro ‘entornal’ o contextual, aportado por el lector de una época y de una sociedad determinadas.” (245). Dicho de otra manera, el texto es lo que está escrito, y la obra literaria es ya lo que resulta de la interacción de dicho texto con la multiplicidad de sus lectores (y con la complicidad de éstos). Antes de terminar el presente capítulo, me parece pertinente indicar que a lo largo

de esta investigación iré ofreciendo distintas aproximaciones, desde distintos ángulos, al fenómeno de la ironía tan utilizada por nuestro autor a lo largo de su propuesta literaria.

CAPÍTULO SEGUNDO

Estas ruinas que ves:

Vida y obra de Jorge Ibargüengoitia

Cuando emprendas tu camino a Ítaca
pide que tu camino sea largo,
lleno de aventuras, lleno de experiencias.
Constantino Kavafis

2.1. Nota introductoria

En este apartado pretendo ofrecer un par de cosas: ciertas notas generales que den cuenta de la situación por la que atravesaba nuestro país en el momento en el que Jorge Ibargüengoitia escribía sus primeros trabajos literarios; y, en segundo lugar, una relación de su vida y obra.

Pocos autores mexicanos –señalan la mayoría de los críticos– (Yáñez García 33-49) han provocado tanta risa o escarnio, sin la pretensión de hacerse los graciosos, como Ibargüengoitia. Develando máscaras y falsas seguridades el autor de *Estas ruinas que ves* presenta una propuesta inédita que a lo largo de este capítulo se irá viendo. Para ejemplificar lo anterior podemos acudir al comentario de Luis García Guerrero:

Jorge reinventaba muchas cosas. No tenía respeto por los héroes: nada de que veo al cura Hidalgo o a Obregón, engolo la voz y me pongo muy serio. Era anti solemne, una cualidad rarísima en México [...] (García Guerrero cit. en Arroyo 52).

Ibargüengoitia conservó siempre una visión particular acerca de sí mismo y de México. Desde esas premisas, ofreció una propuesta literaria sugerente, distinta y sencilla. “A él se debe en gran medida el irrespeto que ahora gastan muchos escritores por el poder político y el poder social. Con su humor tremendo, demoledor, abrió ese campo, entonces virgen en la literatura” (García Guerrero cit. en Arroyo 51). Sin embargo, señalo un comentario hecho por el mismo Ibargüengoitia:

¿De qué se ríen? No soy un humorista ni un payaso. No trato de hacerme el gracioso, sólo digo lo que veo como lo veo. Y digo lo que pienso [...] ¿Tú crees, Margarita, que desgasto el tiempo con burlas y buenas puntadas? (Villaseñor cit. en Arroyo 23).

Mediante recursos lúdicos, Jorge Ibargüengoitia nos hace reír (Yépez García 15-49), pero también se propone fomentar en los potenciales lectores un proceso mucho más complejo e importante a saber: develar máscaras y falsas seguridades (incluyo los asuntos casi sagrados como podrían ser: la historia patria y sus héroes, o las buenas costumbres de la clase adinerada en la provincia mexicana). El autor de *Las muertas* presenta una propuesta inédita que a lo largo de este capítulo se irá viendo.

Lo que ofrece la obra literaria de Jorge Ibargüengoitia, desde la ironía discursiva, es la otra cara de la modernidad, la cara opuesta. Nuestro autor propone alternativas a través de dispositivos críticos que ponen en tela de juicio la supuesta “línea ascendente hacia el progreso” (por la que, sabemos, no ha caminado la mayoría de los mexicanos). De esta manera, la propuesta ibargüengoitiana construye, entonces, discursos alternativos que permiten al lector articular las formas de memoria en un tono diametralmente distinto al propuesto por quienes ejercen el poder. Así lo iremos viendo a lo largo de este trabajo.

2.2. Generalidades

Como ya indiqué en la introducción a este capítulo, presentaré algunos datos del contexto latinoamericano, en general, y de México, en particular, que nos servirán para comprender más cabalmente la propuesta literaria de Ibargüengoitia. Empiezo por el principio, la historia de América Latina, ha estado marcada con frecuencia por una sucesión de dictadores que, en lo fundamental, presentan las mismas taras, los mismos vicios, los mismos crímenes. El ciclo es siempre semejante: laberinto circular en todas partes y en todos los lugares:

1. En un país 'x' el pueblo está cansado de un gobierno que no hace sino robar, vejar a los ciudadanos comunes.

2. Surge un 'movimiento libertario' –militar o civil, da lo mismo– guiado por un hombre carismático que derrota a la dictadura unipersonal o grupo en el poder.

3. 'El libertador', una vez en el poder, deja en la basura sus propuestas para transformarse de nueva cuenta en un tirano.

Aunque lo anterior tiene desde la sociología múltiples interpretaciones, lo que ahora me interesa destacar es que Ibargüengoitia se sintió siempre afectado por la historia de este país y ofreció en sus escritos alternativas 'poco ortodoxas' que lo llevaron a enfrentarse con frecuencia a quienes presentaban e imponían relatos monolíticos acerca de la, así llamada, 'historia patria'.

Luego de trescientos años de colonización europea (siglos XVI a XIX), en un territorio ubicado desde el Virreinato de la Nueva España hasta el Virreinato del Río de la Plata, la mayoría de los habitantes en el suelo americano vivía en la miseria (Cosío Villegas

197-336). Vino después una etapa nueva, en los albores del siglo XIX, con las distintas proclamaciones de independencia en la mayoría de los países; a partir de esos años la tierra y las riquezas pudieron ser explotadas por los hijos de los recién expulsados (Escalante Gonzalbo 245-263). Esta oligarquía, pequeña pero poderosa, no sabía bien cómo hacer las cosas.

En relación con estos datos –muy generales– de la historia, Ibarguengoitia escribió numerosos artículos, por ejemplo: “Las lecciones de la historia patria”, “El lado bueno de los próceres”, “Programa de festejos. Aniversarios cívicos”, “Así fueron nuestros antepasados”, “Notas sobre la Colonia”, por mencionar solamente algunos de los títulos publicados en el texto: *Instrucciones para vivir en México*; sus reflexiones ofrecen una mirada nueva y sugerente que refuerza la idea de que la historia que los mexicanos aprendimos en la primaria nada tiene que ver con los caminos sinuosos por los que nos llevaron los ‘héroes de la Patria’. Veamos con un ejemplo cómo nuestro escritor comparte su punto de vista acerca de la conquista española llevada a cabo en tierras mexicanas en el primer cuarto del siglo XVI:

Qué sería México si en vez de por los españoles hubiera sido conquistado por los ingleses, los franceses o los holandeses [...]. Voy a permitirme poner aquí algunas de las ideas que me vinieron a la cabeza. En primer lugar, se me ocurrió que la idea tan socorrida de que cada nacionalidad tiene un sistema de colonización que le es característico, es falsa. Como también lo es la de que haya razas de conquistadores humanitarios y otras de conquistadores inhumanos. La única regla general es que los pueblos conquistados son pueblos divididos, absortos en sus rivalidades internas e

incapaces de presentar un frente común (Ibargüengoitia, *Instrucciones para vivir en México* 31)

Las ideas expuestas por Ibargüengoitia ofrecen por lo menos un par de asuntos: primero, los colonizadores ni son ángeles ni son demonios del todo (independientemente de que sean españoles, ingleses o portugueses); segundo, los aztecas perdieron en gran medida frente a los españoles porque a éstos se les unieron de inmediato grupos de indígenas enemigos de aquéllos y porque los líderes del imperio mexica fueron incapaces de organizarse para contrarrestar a los conquistadores. Vemos, además, en el escrito anterior de Ibargüengoitia al menos tres características: a) se esfuerza por exponer el lado oculto de las cosas; b) intenta organizar y presentar la complejidad de la vida, de las personas y de la historia con enunciados sencillos; c) sugiere la necesidad de analizar detenidamente las cosas, arriesgarse y decidirse por un bando.

Guillermo Sheridan escribe lo siguiente en relación con las propuestas de nuestro escritor:

Ibargüengoitia privilegia la sedimentación de la historia como farsa en la imaginación convencional, su condición de catecismo civil, y procede a analizar narrativamente sus argucias legitimantes por medio de una feroz parodia del estilo, aplicándole a destiempo el sinsentido común, buscando en su tejido interior la razón de la sinrazón característica de la débil cultura política y moral del país (Sheridan cit. en Collard 252).

Dicho de otra manera, la ruta elegida por Ibargüengoitia para entrar a México y su memoria histórica es, en resumen, por la puerta trasera del juego. Un juego irónico que como indica

Wayne Booth, “oscurece lo que es claro [–en este caso la historia–], muestra el caos donde había orden, libera por medio de la destrucción del dogma o revela el germen de negación que hay en toda afirmación.” (Cit. en Zavala 35). En cualquier esquema Ibargüengoitia, desde su propuesta literaria, critica no sólo la historia oficial sino su aparente ‘solidez’.

El novelista y dramaturgo de Guanajuato escribe sobre cada una de las principales etapas de la historia de México: Época prehispánica, Colonia, Independencia, México independiente, etc. Pero estas realidades de carácter histórico el autor de *Instrucciones para vivir en México* las ofrece a través de textos literarios; es decir, se vale de relatos de ficción. Eduardo Casar recogiendo la propuesta de Paul Ricoeur, expresa “el salto” del relato histórico al relato de ficción con las siguientes palabras:

El texto de ficción [...] construye y propone una materia verbal que integra y alcanza lo sensible, lo emotivo, lo sentimental y lo intelectual que constituyen la experiencia viva, hasta el punto de ser capaz de transmitir aquello que no puede ser dicho o que no podría descubrirse de otra manera (Casar 38-39).

Aunque la historia revela aspectos universales de la condición humana (el miedo a lo desconocido, la vergüenza ante ciertas situaciones, la lucha por el poder, entre otras cosas) es función de la actividad literaria, en este caso la de Ibargüengoitia, proponer alternativas nuevas a la imaginación que lleven a conductas que propicien un mayor grado de goce estético. Así lo hace Ibargüengoitia cuando ‘reinventa’ desde un lugar muy distinto la historia oficial de este país a través de sus textos de ficción.

Pero sigamos con algunos relatos de la historia de México de los cuales Ibarra parte frecuentemente para ofrecer a sus lectores un buen número de comentarios y reflexiones.

Pronto aparecieron (una vez consumados los movimientos de independencia), nos dicen los historiadores, los primeros enfrentamientos y las revueltas entre los descendientes de españoles y/o portugueses y la inmensa mayoría empobrecida compuesta por negros, mestizos e indígenas. Se sucedieron caudillos, guerras entre ‘liberales’ y ‘conservadores’, imperios de papel, golpes de estado e invasiones extranjeras. Denise Dresser y Jorge Volpi (Dresser y Volpi 63 y ss.) anotan, de forma esquemática y burlona, lo siguiente para el caso de México (aplicable para casi cualquier otro país de América Latina):

Breve estadística del Siglo XIX mexicano (a partir de 1810):

Imperios malogrados	2
Pronunciamientos	167
Levantamientos armados	203
Constituciones	13
Políticos asesinados	12.454
Generales muertos en combate	329
Intervenciones extranjeras	6
Pérdida del territorio	56%
Préstamos malgastados	780

Después de muchos conflictos, en los que destacan las figuras de Hidalgo, Morelos, Allende, Iturbide, Santa Anna, Juárez y Maximiliano viene la historia del México “moderno”, la cual comienza con Francisco I. Madero (éste provocó, lo sabemos, la salida del dictador Porfirio Díaz del país). Meses después Emiliano Zapata publicó el “Plan de Ayala” que declaraba, entre otras cosas, inepto a Madero para llevar adelante las promesas de la Revolución.

A partir de los acontecimientos y nombres apenas señalados, Ibarguengoitia se da a la tarea de publicar numerosas reflexiones. Aquí recojo nuevamente del texto antes mencionado: *Instrucciones para vivir en México* los siguientes artículos: “Revitalización de los héroes”, “La consumación: principio, no fin”, “Sangre de héroes. El Grito, irreconocible”, “Natalicio del Benemérito”, y otros. Lo cierto es que en todos estos escritos se evidencia que quienes “nos dieron Patria” tienen, como cualquier otro mexicano de a pie, cualidades y defectos.

Veamos cómo Ibarguengoitia, en el texto titulado “Natalicio del Benemérito”, expone algunas de sus opiniones acerca del Presidente Juárez:

Benito Juárez tiene [...] el algo olvidado y dudoso mérito de ser el fundador de la gran burguesía mexicana –incluyendo a la revolucionaria– [...]. Es su fundador porque los bienes del clero no los repartió entre los pobres, sino que se los vendió a precios muy razonables a quien pudiera pagarlos: es decir, a los ricos, volviéndolos más ricos (Ibarguengoitia, *Instrucciones para vivir en México* 23).

En estos párrafos (pueden apreciarse la economía y la precisión del lenguaje) el autor de *Maten al león* coloca a Juárez al alcance de la mano y lo hace padre de la burguesía al

indicar que con los bienes que arrebató a los clérigos no benefició, de facto, a los pobres sino a los ricos de este país:

Hasta su frase es defectuosa. Es mitad obvia y mitad coja. Por supuesto que la paz es el respeto al derecho ajeno, en eso todos estamos de acuerdo. En lo que nadie está de acuerdo es en cuál es el derecho ajeno (Ibargüengoitia, *Instrucciones para vivir en México* 43-44).

Ibargüengoitia ridiculiza la frase más famosa que Benito Juárez supuestamente pronunció. La información ofrecida por Ibargüengoitia, desde una lógica transparente y aplastante introduce inmediatamente al lector en el terreno de otras alternativas y, por tanto, de otras interpretaciones. De esta suerte lo aprendido en el salón de clases acerca de Juárez queda por los suelos.

Los textos literarios de Ibargüengoitia hablan de un hombre con ingenio y por ser imaginativo no puede dejar de analizar las cosas desde muy distintos ángulos. Nussbaum, parafraseando las palabras del filósofo estoico Marco Aurelio, definió la ‘imaginación literaria’ como una “capacidad que nos permite comprender los motivos y opciones de personas diferentes a nosotros, sin verlas como extraños que nos amenazan, sino como seres que comparten con nosotros muchos problemas y oportunidades.” (Nussbaum 121).

Ibargüengoitia toma nota, ya lo decía, de la Revolución mexicana y las luchas por el poder que dejaron en México una situación francamente difícil de remontar en todos los planos; a nuestro autor le preocupaba el hecho de que este acontecimiento hubiera dejado tras de sí muchos muertos, saqueos, heridos, manifestaciones y toma de tierras; y sabía que, al final de cuentas, quedaron las mismas tribus poderosas por encima de las mayorías

empobrecidas. ¿Cuántos muertos y desaparecidos hubo por aquellos años? –En realidad nadie lo sabe ya que la cifra oscila entre uno y tres millones de personas. Lo que todos sí sabemos es que los líderes de la Revolución no hicieron otra cosa sino matarse unos a otros, y en esto participaron todos: Huerta, Zapata, Carranza, Villa, Obregón y muchos más.

Transcribo a continuación un par de párrafos del artículo de Ibargüengoitia, “Sesenta años de gloria. Si Villa hubiera ganado...” que no solamente dan cuenta de los múltiples descabros por los cuales atravesó la famosa Revolución mexicana, sino que cuestionan la evolución que ésta tuvo a lo largo del siglo XX:

A la nuestra, [se refiere a la Revolución mexicana] le pasa lo mismo que a todas las mujeres de sesenta años. Ha adquirido una respetabilidad que nunca hubiera pretendido en su juventud [...]. Cuesta trabajo recordar que nació como un impulso arrollador para arrancar de su pedestal a un figurón monolítico, que sus primeros veinte años son [...] una sucesión no interrumpida de acusaciones de traición y actos de desconocimiento, que al alcanzar su mayoría de edad pasó por un periodo francamente socialista, y que al llegar a su madurez tuvo necesidad de reconocer la existencia de ciertos problemas fundamentales de supervivencia y que se vio obligada a claudicar en muchos terrenos (Ibargüengoitia, *Instrucciones para vivir en México* 51).

Con apenas unas cuantas frases, Ibargüengoitia consigue mantener una línea argumental aguda y aplastante: la Revolución mexicana, que podría haber mantenido vivos sus principios, se vio tan afectada por el tiempo y las circunstancias que ahora no es sino la caricatura de una mujer de sesenta años más preocupada por su apariencia exterior que por los ideales que supuestamente le dieron origen.

En suma, si la Revolución mexicana no consiguió eliminar la pobreza ni darle a México una democracia real, que en todo caso habrían sido sus dos objetivos fundamentales –esto lo tiene muy claro Ibargüengoitia–, habría que considerarla un fracaso. La historia oficial, sin embargo, ha insistido siempre en presentarla no sólo como un movimiento heroico, que difícilmente lo fue, sino como una gran victoria del pueblo, cosa imposible de sostener.

2.3. Primeros pasos de Jorge Ibargüengoitia: contexto histórico

Para salvar el escollo de reconstruir la vida del autor de *Maten al león* recurriendo a pesquisas milagrosas de notas autobiográficas alrededor de su biografía, es necesario recordar que el mejor biógrafo de Ibargüengoitia podría ser él mismo. Todos sus textos –no sólo los periodísticos sino también las novelas y los cuentos– rebosan de indicaciones personales susceptibles de utilizarse en clave autobiográfica. Las reconstrucciones más valiosas de su vida son las recopilaciones: *Viajes en la América ignota* y *Sálvese quien pueda*, ellas no menguan la importancia de la labor realizada por Guillermo Sheridan en *Autopsias rápidas*, *Instrucciones para vivir en México* y *La casa de usted y otros viajes*, así como por Aline Davidoff y Jesús Quintero en *Misterios de la vida diaria*.

Como no contamos con una reconstrucción sistematizada de la vida de Ibargüengoitia, su biografía se recompone, reitero, gracias a las múltiples piezas conformadas por sus artículos, sus cuentos y aquellas novelas suyas que se reconocen como autobiográficas: *La ley de Herodes* (1967), *Estas ruinas que ves* (1974) y *Dos crímenes* (1979). Se trata de materiales elaborados según un corte personal, a la manera de un juego o un rompecabezas en el que el dramaturgo, el crítico y el novelista se suceden para armar la

propia autobiografía, variando la forma o género a través de obras que se suman a sí mismas.

En su conjunto, los escritos considerados autobiográficos pueden representar un atlas felizmente desordenado de la vida del autor. Al respecto Guillermo Sheridan, en la introducción a *Autopsias rápidas*, indica que las líneas escritas por Ibargüengoitia cubren una topología de su vida y carácter:

Son dos mil cuartillas que trazan un doble mapa: uno, sentimental e irónico, de lo que significa vivir en México (es decir: de lo que significa padecer la ciudad y la provincia [...], comer, beber, votar, recordar, amar y aborrecer); otro, el que se desprende de la mirada singularísima, autónoma y escéptica del hombre que ve al país y que se ve a sí mismo mientras lo hace (Ibargüengoitia, *Autopistas rápidas* 7).

La literatura ibargüengoitiana traza un mapa autobiográfico libremente combinado, escrito y dispuesto en vida por el mismo autor... seguramente porque rechazaba hacerse biografiar después de la muerte.

Jorge Ibargüengoitia nació el 22 de enero de 1928 en el seno de una familia de la clase media, en la capital del Estado de Guanajuato. En ese mismo año Álvaro Obregón logró reformar las leyes que prohibían la reelección –la reelección no sucesiva–, ganó la presidencia y fue asesinado. A continuación, transcribo la referencia que hace el guanajuatense de sus primeros años de vida, una vez que queda huérfano:

Mi padre y mi madre duraron veinte años de novios y dos de casados. Cuando mi padre murió yo tenía ocho meses y no lo recuerdo [...]. Al quedar viuda, mi madre regresó a vivir con su familia y se quedó ahí. Cuando yo tenía tres años fuimos a

vivir a la capital, cuando tenía siete, mi abuelo, el otro hombre que había en la casa, murió. Crecí entre mujeres que me adoraban. Querían que fuera ingeniero: ellas habían tenido dinero, lo habían perdido y esperaban que yo lo recuperara (Ibargüengoitia, *Instrucciones para vivir en México* 13).

Muy poco tiempo antes del nacimiento de Jorge Ibargüengoitia se presentó otra crisis: *La rebelión cristera* (1926-1929), donde ciertos sectores de la iglesia católica –que habían rechazado abiertamente algunos artículos de la Constitución– lucharon contra el presidente en turno: Plutarco Elías Calles (o bien éste contra aquéllos).

Sabemos que tras algunos años de lucha contra el Gobierno el clero católico, una vez que convenció a las masas campesinas de deponer las armas, dobló las manos, y las cosas para los católicos regresaron a la situación anterior a la “Guerra cristera” (González Morfín).

En relación con estos acontecimientos ofrezco algunos datos ofrecidos por Salvador García y Joy Laville:

El magnicidio de Álvaro Obregón marcó significativamente la vida de nuestro autor de tal forma que leyó cuanto documento cayó en sus manos acerca de Obregón y los generales [...]. Todas estas lecturas lo llevaron no solamente a ser un gran conocedor de la historia nacional, sino que le permitieron exponer, con un humor nunca antes visto, las flaquezas y miserias de un pasado nada glorioso para los mexicanos.

El acontecimiento de la Cristiada, y sus consecuencias, impactó profundamente al dramaturgo Ibargüengoitia de suerte que años más tarde escribió la obra de teatro titulada

El atentado, cuyo argumento gira –en plena guerra religiosa– en torno al dicho asesinato del expresidente Álvaro Obregón. El ambiente de la obra de teatro es ficticio pero la situación política es inmediatamente reconocible porque es una representación apegada a la realidad mexicana. La farsa documental (reflejo de la cruda realidad de una dirigencia militar que sólo busca el lucro personal) de Ibarguengoitia nos sitúa, decía, en la Guerra cristera.

Precisamente por estos años aparece en México un grupo de jóvenes intelectuales, agrupados en torno a la revista “Contemporáneos”, que se encarga de difundir muchas de las innovaciones del arte y la cultura en la sociedad mexicana en la primera mitad del siglo XX. El grupo tomó el nombre de la revista cuya publicación comenzó en el año del natalicio de Ibarguengoitia. Realmente no existió un programa definido o manifiesto generacional, aunque sí era evidente que todos aquellos que publicaban en la revista compartían un afán por modernizar no sólo la literatura sino una buena parte de los aspectos más significativos de la cultura. Algunos de sus integrantes fueron: Jorge Cuesta, José Gorostiza, Salvador Novo, Gilberto Owen, Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia, entre otros.

El 1° de diciembre de 1934 asumió la presidencia de la República Lázaro Cárdenas del Río. Al margen de múltiples consideraciones en torno al cardenismo podemos afirmar que este régimen alcanzó su culminación a partir de dos hechos determinantes: la consolidación del presidencialismo y la reestructuración corporativa del partido, “enmarcados ambos en una activa política social que precisamente vendría a darle mayor legitimidad y fuerza tanto a la figura presidencial como al partido corporativo del Estado” (Krauze, *El sexenio de Lázaro Cárdenas* 18). Ambos hechos se reflejan en una buena

cantidad de artículos y ensayos elaborados por Ibargüengoitia a lo largo del tiempo.

Presento un ejemplo:

[Gracias a “la democracia” que hay en este país] hay voto y varios partidos, pero uno de ellos ha ganado todas las elecciones, por mayoría aplastante [...]. Ese mismo partido está identificado íntimamente con la administración y gran parte de sus candidatos han sido anteriormente altos funcionarios [...]. [Este gobierno] que no tiene que enfrentarse a una oposición vigorosa en las cámaras tiende, por el hecho mismo, a convertirse en un gobierno paternal. El Ejecutivo sabe lo que el pueblo necesita [...], lo mismo que un padre de familia satisface las necesidades de ésta en la medida de sus posibilidades (Ibargüengoitia, *Instrucciones para vivir en México* 121).

Esta manera de presentar las cosas: con simplicidad e ironía (finalmente es un modo de estar en esta tierra, de asumir y ejercer la propia existencia) permite a los lectores de Ibargüengoitia crear vínculos de complicidad: “El Ejecutivo sabe –indica la cita anterior– lo que el pueblo necesita”, así como un padre de familia tiene conocimiento de las necesidades de sus hijos.

Pero sigamos con algunos datos: en 1938 (cuando Ibargüengoitia tenía apenas diez años) aparece la revista *Taller*; esta publicación “representa el pulso vivo de la literatura mexicana” (Martínez 98) al mostrar el desarrollo de los autores, sus cambios estéticos, éticos e ideológicos y la manera en que los plasman a través de sus escritos. Para la generación de escritores de esta publicación lo importante era construir un pensamiento nuevo y actual, identificado con las preocupaciones y las necesidades de la época: “Pertenece a este grupo Octavio Paz, Carlos Pellicer, Enrique González Rojo, Efraín

Huerta y José Revueltas, entre otros. Ellos hicieron muchas traducciones y ofrecieron excelentes poemas” (Pereira 195).

Me interesa rescatar en este momento algunos comentarios de Octavio Paz, tan presente en la vida cultural del siglo pasado en México, acerca del trabajo de Ibargüengoitia como escritor:

Todo cronista es, al final de cuentas, un moralista. Y vaya que Jorge Ibargüengoitia lo fue no sólo en sus crónicas sino en todo su trabajo literario: de la novela al teatro, de la crónica al cuento. Sus textos son hijos de la exigencia literaria y, al mismo tiempo, de una matriz mordaz, implacable, satírica, que no es sino una lectura moral de nuestra sociedad y nuestra historia (Aranda s.p.)

En el párrafo anterior Paz reconoce, con todas sus letras, el aporte moral de Ibargüengoitia gracias a su singular trabajo literario; y, además, lo considera un escritor “exigente, mordaz e implacable” (Paz, “Una novela de Jorge Ibargüengoitia” 334).

A partir de 1940 se presentó un cierto desarrollo económico en el país, que no alcanzó a la mayoría de los mexicanos, con presidentes que tuvieron una actuación un tanto gris. Me refiero a los siguientes: Manuel Ávila Camacho (1940-1946), Miguel Alemán (1946-1952) y Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958).

Mientras se sucedían los presidentes emanados del Partido Revolucionario Institucional y se publicaban los textos de “Los Contemporáneos” y de los escritores de la revista *Taller*, Ibargüengoitia estudiaba con los hermanos maristas e ingresaba a uno de tantos grupos de scouts en la ciudad de México. Transcribo parte de uno de sus relatos:

Cuando entré en los scouts, en 1940 [...], teníamos un jefe de grupo que nos preguntaba a quemarropa: ‘¿Cuál es el sexto mandamiento del código scout?’ Y el interrogado tenía que contestar sin titubear: ‘El scout es cortés y caballeroso’ o bien: ‘El scout es hermano de todo scout sin distinción de raza, credo, nacionalidad o clase social’ [...]. Llegamos a ser expertos acampadores y grandes caminantes, pero el espíritu scout no nos entró. Yo nunca, en los años que estuve en los scouts, me sentí hermano de nadie y nunca logré acordarme de hacer la ‘buena acción cotidiana’ (Ibargüengoitia, *Autopsias rápidas* 208-209).

Como podemos apreciar en el texto anterior muestra una clara inclinación por las descripciones irónicas. Los textos literarios de Ibargüengoitia permiten que el lector que se ríe tome distancia y se coloque, por un momento por encima de los demás. Claro que el ironista debe dar las pistas suficientes para que quien lea pueda elaborar la reconstrucción. Hay una suerte de invitación por parte de Ibargüengoitia para ‘ascender a su estrado’ y encontrar el objeto oculto; claro está que para lograr dicho fin es necesario leer “entre líneas”. Ahora bien, el reconocimiento de que hay una intención irónica implica dos vertientes:

A la vez mostrar una situación paradójica, incongruente o fragmentaria, y persuadir al lector a que acepte los valores y la perspectiva desde la cual una situación es percibida como irónica. Lo primero se logra cuando el lector reconoce las convenciones que el ironista pone en juego. Lo segundo sólo se logra si el lector comparte la visión del mundo que el ironista propone (Zavala 49 y ss.).

El recurso irónico utilizado por Ibargüengoitia no significa necesariamente “una huida de toda sabiduría de escuela, o de toda pretensión de sistema (el que supone tener siempre la

verdad), sino que tiene un propósito liberador” (Portales s.p.); y este mismo recurso utilizado por Ibargüengoitia purifica el entendimiento removiendo los obstáculos y desembarazándose del lastre que significa la pretensión de la razón que le otorga ordinariamente carta de ciudadanía a las versiones oficiales que el sistema impone una y otra vez.

2.4. Primeros pasos literarios de Jorge Ibargüengoitia: generalidades

Jorge Ibargüengoitia comenzó sus estudios en ingeniería civil en la Ciudad de México y a los 21 años, faltándole dos para terminar la carrera, decidió dedicarse a la literatura. Después de abandonar la ingeniería se estableció en el rancho familiar para “convertirse en agricultor”, intento que se prolongó por tres años. Al mismo tiempo tuvo un contacto accidental con Salvador Novo, entonces director de teatro, quien lo impresionó con su puesta en escena de la obra titulada Rosalba y los llaveros, de Emilio Carballido, en el Teatro Juárez. Tres meses después entró a la Facultad de Filosofía y Letras en la UNAM, allí tomó la clase de Composición Dramática dirigida por Rodolfo Usigli, quien lo animó a escribir. En la UNAM, Ibargüengoitia se especializó en arte dramático a principios de los años 50 al lado de Luisa Josefina Hernández, Rosario Castellanos y Raúl Moncada.

Los motivos que tuvo Ibargüengoitia para cambiar de la ingeniería a la literatura fueron distintos. Vicente Leñero opina, apoyado en el mismo escritor guanajuatense, que en los inicios se encuentra un viaje que éste hizo a Europa con los scouts a la edad de 19 años al Jamboree que se llevó a cabo en 1947 en Francia. Allí Ibargüengoitia se dio cuenta de que los puentes, los caminos vecinales y la ingeniería eran para él pura ociosidad y decidió interrumpir su carrera (Alarcón 37-40).

La carrera de Filosofía y Letras en la Universidad permite a Ibargüengoitia empaparse no solamente de la producción literaria nacional, sino incursionar en las obras de autores ingleses tales como Bernard Shaw, Gilbert K. Chesterton y el norteamericano James Thurber, junto con Ramón de Valle-Inclán y Evelyn Waugh (Castañeda Iturbide 110). En estos primeros años Ibargüengoitia recuerda con gusto o sin él a distintos compañeros con quienes compartió su interés por la dramaturgia: Luisa Josefina Hernández, Rosario Castellanos, Jorge Villaseñor y Raúl Solana; así como a sus maestros: Edmundo O'Gorman, Francisco de la Maza, Justino Fernández y Julio Torri.

Después de tomar clase de Teoría y Composición Dramática durante tres años con Rodolfo Usigli, de quien fue su discípulo predilecto, nos encontramos con un distanciamiento que tiene que ver con el hecho de que en una entrevista Usigli dijera lo siguiente:

Me sigue pareciendo Luisa Josefina Hernández la más seriamente entregada [...] y hay otro muchacho, Raúl Moncada [...]. De los demás no puedo hablar porque no los conozco. De Carballido no he visto nada nuevo [...].” (Puro cuento). A lo que Ibargüengoitia con amargura respondió en otro momento: “¿Por qué no me menciona a mí? Yo también quiero estar en la constelación. Quiero ser santo y estar en el calendario. No es posible que se haya olvidado [Usigli] que existo (Aguilera s.p.).

En 1953 Ibargüengoitia, además de la cátedra que le dejara Rodolfo Usigli, comienza a dar clases en la Universidad Iberoamericana. Un año más tarde recibe la beca del Centro Mexicano de Escritores y en 1955 obtiene la beca Rockefeller. De aquí en adelante la vida

y obra del ironista por antonomasia pasa por las penas y las glorias de casi cualquier escritor que se respete en América Latina.

Con los años Ibargüengoitia adquiere una conciencia cada vez más clara que lo impulsa a nuevos y más profundos cuestionamientos, siempre desde un humor ácido pero fecundo y, tal vez, más sajón (por su recurrente ironía al escribir) que mexicano.

Ibargüengoitia siempre cuestionó, ofreció preguntas y respuestas lúcidas e inteligentes; al llevar a cabo esta tarea fundamental alcanzó una mejor comprensión de sí mismo y de los demás.

Kierkegaard describía como verdaderamente irónico a quien ejerce comentarios y juicios de esa naturaleza en su comprensión del mundo no de manera ocasional sino de forma permanente, y así lo hizo siempre Ibargüengoitia. Veamos un ejemplo: una vez nombrado Secretario de la Presidencia de la República, José Guadalupe Arroyo (en la novela *Los relámpagos de agosto*) se dirige al Casino a festejar con sus amigos. En dicho lugar se presentan una serie de desórdenes todos provocados por el mismo Arroyo (borrachera, gritos, pleitos, etc.). El protagonista, sin embargo, lo desmiente todo con las siguientes palabras:

Así que la cosa se reduce a un chisme sin importancia de los que he sido objeto y víctima toda mi vida, debido a la envidia que causan mi inteligencia despierta [...], mis modales distinguidos y mi refinada educación (Ibargüengoitia, *Los relámpagos de agosto* 13).

La adjetivación y el uso exagerado de las hipérbolas en la cita anterior por parte del protagonista es una pista que apunta hacia la ironía: “mi inteligencia despierta”, “mis

modales distinguidos” y “mi refinada educación”. Arroyo intenta en estas supuestas memorias enaltecer sus cualidades para ganarse la benevolencia de sus lectores; sin embargo, el manejo desproporcionado de los adjetivos y el choque que se produce entre lo que dice de sí mismo y la manera como se comporta llevan a la ruptura de la pretendida identificación del escritor con el lector.

Para Martín Grotjahn el sentido del humor y la ironía suponen madurez emocional: “cuando se controlan las relaciones sociales, cuando el individuo ha logrado –o está próximo a lograr– una relación pacífica consigo mismo, sobreviene esta apreciada característica del sentido del humor [...]. El humor y la sonrisa [...] se perfeccionan e integran en estadios finales del desarrollo humano” (Grotjahn 70). Quienes se inscriben en los terrenos literarios del humor y la ironía encuentran una perspectiva nueva de las cosas, precisamente la que les permite verse y mirar con nuevos ojos las cosas. El autor de *El nombre de la rosa* plantea indirectamente estas mismas hipótesis (Eco 125-138).

Al contar historias aparentemente simples e ingenuas Ibar Güengoitia salvó con este acto creativo su propia vida, y la de otros; o, dicho de otra forma, al escribir tomó distancia de sí mismo y de los demás para ofrecer alternativas allí donde los sentidos sólo son estimulados por aquello que no ha sido aún colonizado.

2.5. Ibar Güengoitia: dramaturgo y novelista

Divido esta presentación en dos partes: la primera etapa corre de la redacción de la obra de teatro titulada *Susana y los jóvenes* (1952) al año de la publicación de su última pieza de teatro: *El atentado* (1962); la segunda etapa va de 1964, año de la publicación de su primera novela *Los relámpagos de agosto*, hasta 1982, año de la publicación de su última

novela, *Los pasos de López*. Paralelamente ofrezco un panorama muy general de la situación social que prevalecía en México, como contexto, durante estos años (Secci 34-45).

2.5.1. Ibargüengoitia, dramaturgo

Fue hasta 1954 que Ibargüengoitia apareció en el escenario de las letras mexicanas. Durante el mandato de Ruiz Cortines nuestro autor, después de abandonar su carrera como ingeniero a la edad de 26 años, escribe su primer texto: *Susana y los jóvenes*. A partir de entonces, y casi ininterrumpidamente, se dio a la tarea de publicar (aunque con muchos problemas, especialmente en una primera etapa) obras de teatro, ensayos, cuentos y novelas. Y Jorge Ibargüengoitia narra con humor el inicio de su carrera como escritor con las siguientes palabras:

A los siete años había yo escrito mi primera obra literaria. Ocupaba tres hojas que recorté de una libreta y que mi madre unió con un hilo. No recuerdo qué escribí en ellas, ni qué tipo de letra usé, pero todos los que vieron aquello estuvieron de acuerdo en que parecía un periódico (Ibargüengoitia, “Las dos y cuarto” 38-39).

Enseguida ofreceré de la propuesta literaria de nuestro autor: las piezas de teatro más conocidas y apreciadas que el mismo Ibargüengoitia (indico el tema fundamental) entregó a sus lectores, y algunos datos generales que hablan de la situación del país. Lo anterior nos permitirá descubrir el estrecho vínculo que había entre los intereses literarios de nuestro escritor y lo que sucedía en el país.

Durante el gobierno del presidente Ruiz Cortines, Ibargüengoitia publicó *Susana y los jóvenes* (T), *Llegó Margó* (que inicialmente se llamaría *Cacahuates japoneses*) (T), *La*

lucha del ángel (T) y *Clotilde en su casa* (T) (que tendría posteriormente el título *Un adulterio exquisito*) (Ibargüengoitia, *Obras de Jorge Ibargüengoitia*).

Si bien es cierto que en la administración de Ruiz Cortines se amplió la red de caminos y se instalaron nuevas refinerías en México, la situación económica de los campesinos y de los obreros era lamentable. Además, durante la gestión de este presidente, se alzaron las voces femeninas hasta conseguir, después de innumerables luchas, el decreto en que se anunciaba que las mujeres tendrían el derecho a votar y ser votadas para puestos de elección popular. Ibargüengoitia tomó nota de los acontecimientos antes mencionados y los presentó –desde su peculiar forma de escribir– en sus obras de teatro.

La primera obra de Ibargüengoitia que lo acredita como dramaturgo se titula, repito, *Susana y los jóvenes*. (1954) que no es una comedia tradicional de enredo ya que aborda de forma inteligente las profundidades psicológicas de los protagonistas al narrar el tránsito del amor adolescente al amor maduro. Sin embargo, la manera como la pieza teatral fue puesta en escena deja al autor de Guanajuato profundamente molesto:

Mi primer estreno ocurrió [...]. Yo no era tan joven, pero todavía estaba en la edad ésa en que cree uno que vive en una sociedad ansiosa de descubrir talentos. “¡Por fin!”, decían los encabezados de mi imaginación. [...]. El teatro estaba lleno. Se apagaron las luces, se abrió el telón ¡Qué horror! La obra que yo había escrito con tanto gusto (*Susana y los jóvenes*) y que después había visto ensayar tantas veces, apareció ante mí como algo completamente ajeno.

Al final, unas tías mías gritaron “¡autor!, ¡autor!”; la actriz vino a jalnearme, subí al foro furioso, dicen, di las gracias, cayó el telón, cesaron los aplausos y cada quien se fue a su casa (Ibargüengoitia, “Fin de un dramaturgo” 53).

Este comentario, como otros de Ibargüengoitia, expresa su paulatina molestia con quienes en México montan las obras de teatro. Aparentemente privan otros intereses –privados o de grupo– de carácter económico, ideológico, etc.

La siguiente obra de teatro fue *Llegó Margó*, comedia (en tres actos) escrita en los inicios de la carrera de Ibargüengoitia como dramaturgo que inicialmente se titularía Cacahuates japoneses:

En 1956 escribí una comedia (*Llegó Margó*) que, según yo, iba a abrirme las puertas de la fama [...]. Creía yo que la fortuna iba a sonreírme. Estaba muy equivocado; la comedia no llegó a ser estrenada, las puertas de la fama, no sólo no se abrieron, sino que dejé de ser un joven escritor que promete y me convertí en un desconocido [...]
(Ibargüengoitia, “Mis embargos” 67).

A esta pieza de teatro le siguieron, dos años después, *La lucha con el ángel* (que se hizo acreedora a una mención honorífica en el Concurso de Teatro Latinoamericano de Buenos Aires, en 1956). En el texto Carmen es una joven moderna que se gana la vida como empleada de la empresa Sanborns. No sabe nada de quehaceres domésticos y comparte un departamento con su prometido a quien, tiempo después, abandona por su actitud francamente mojigata. Ibargüengoitia, sensible a la situación del país, expresa la necesidad de poner sobre la mesa la pésima situación de una buena parte de los mexicanos y, en particular, de las mujeres de su época.

La trayectoria de Ibargüengoitia como dramaturgo continuó con *Clotilde en su casa* (publicada después con el título: *Un adulterio exquisito*, en el año de 1955). La historia retrata los primeros tropiezos de un matrimonio, así como la situación del México de los años cincuenta. La comedia describe como un despropósito los intentos de Antonio por hacer el amor con la esposa de su gran amigo. A diferencia de lo que siempre ocurrió a nuestro escritor con Luisa Josefina, en *Clotilde en su casa* Antonio logra, al final del segundo acto, seducir a Clotilde. En el tercer acto el marido conoce la verdad y la obra concluye en el monólogo de un Roberto borracho que, gracias a la ironía del autor, desahoga su amargura frente a los autores del engaño. En esta pieza de teatro se presenta la obsesión de Ibargüengoitia por el triángulo amoroso que él mismo sentía experimentar una y otra vez.

Ibargüengoitia se empeñó por retratar en sus primeras obras de teatro a un prototipo de mujer mexicana independiente y contra el rígido modelo moral de los años cuarenta y cincuenta, época en que los clichés culturales idealizaban al ama de casa con mandil y una escoba en la mano, eterna habitante de la cocina y cuya principal aspiración, de acuerdo con la publicidad, las películas y la radio, era contar con los nuevos aparatos electrodomésticos para consentir, dentro de la visión pequeñoburguesa y machista, a los hijos y al marido.

Las mujeres en las obras de nuestro escritor ocuparon un lugar preponderante. Ellas se convirtieron paulatinamente en personajes más elaborados y complejos (cfr. las hermanas Baladro en *Las muertas*). Ibargüengoitia cambió, además, la visión de la mujer vacía, satélite del esposo (así eran las cosas durante la presidencia de Ruiz Cortines), por el

de la mujer que trata de trascender su destino (aspecto quizá inspirado en su propia biografía, ya que creció con su madre y sus tías, todas ellas mujeres independientes).

Aunque durante esos años (1954-62) tuvo serios problemas tanto para publicar como para montar sus libretos (Ibargüengoitia, *Instrucciones para vivir en México* 14), Ibargüengoitia paulatinamente fue conquistando espacios de mayor libertad y conciencia que le impulsaron a formular nuevos cuestionamientos y, con esto, a poner en tela de juicio las verdades establecidas por aquella sociedad machista y autoritaria de mediados del siglo pasado.

Mientras gobernaba el presidente López Mateos, Ibargüengoitia escribió una obra infantil *El peluquero del rey* (T), también escribió *Ante varias esfinges* (T), *El viaje superficial* (T) y *El atentado* (T), entre otras piezas. *El peluquero del rey* es una obra pequeñísima que narra el diálogo entre Urraca y Quiquiriquí en donde la constante es el hambre. *Ante varias esfinges* nos invita a compartir la vida de una familia, momentos antes de la muerte del patriarca; éste está enfermo, pierde la vista y pierde un tornillo (pero lo encuentra de pronto cuando se habla de dinero). En torno suyo ronda una colmena de generaciones, una galería insólita de esfinges. Presento uno de los diálogos que tienen padre e hijo:

ALEJANDRO. –¿Quieres que acerque una silla y platiquemos?

MARCOS. –Si tú quieres.

ALEJANDRO. –(Lo hace. Se sienta.) Podría decirte, papá, podría decirte una cosa horrible, Algo tan desagradable que te mataría.

MARCOS. –No me lo digas. No me interesa.

ALEJANDRO. –Perdí el empleo.

MARCOS. –No me moriré.

ALEJANDRO. –Entonces, podrías prestarme algo, papá. Mientras me recupero. Mientras tengo un golpe de suerte.

MARCOS. –Nunca has tenido un golpe de suerte, Alejandro.

ALEJANDRO. –Como un último favor.

ALEJANDRO. –¿Puedes darme mil quinientos pesos? ¿O dos mil quinientos?

MARCOS. –En estos días, yo del dinero ya ni me acuerdo.

ALEJANDRO. –Tres mil entonces (Ibargüengoitia, *Obras de Jorge Ibargüengoitia* 136-137).

Con apenas unas cuantas frases el lector se percata de que el humor, el engaño y la melancolía están presentes de manera simple pero sugerente.

Con apetitos diversos, con vidas contrariadas, el humor, el desengaño y la melancolía están presentes en la obra de teatro *Ante varias esfinges*. La visión de Ibargüengoitia es irónica, impertinente, feroz por momentos; pero nunca con desprecio. *Ante varias esfinges* es la mirada de un autor que analiza las conductas de sus contemporáneos para recoger sus aciertos y sus yerros, sus virtudes y sus pecados.

Luis Mario Moncada nos indica que Ibargüengoitia tenía puesta en *Ante varias esfinges* la más seria esperanza de dar un auténtico golpe teatral, pero que ésta “se desvaneció aún antes del primer intento debido, en parte, a que Usigli, lejos de México,

desaprobó la obra, y a que el propio autor no halló la manera de transitar del cobijo de su viejo maestro al del nuevo grupo antagónico, que entonces dirigía el teatro institucional.” (Moncada). Esta mala experiencia, y otras, llevaron paulatinamente a Iburgüengoitia a sentirse outsider del teatro mexicano. Tuvieron que pasar prácticamente 35 años antes de montarse sobre el escenario la mayor parte de sus piezas dramáticas.

Debo añadir que durante la presidencia de López Mateos vivió nuestro país una tensa calma (los bajos salarios se mantenían y la población vivía en la miseria), y esta situación le permitió a Iburgüengoitia mirar, hacer un balance y presentar alternativas a sus lectores. El mismo escritor que ofrecía reflexiones acerca de México y los mexicanos vivía en una situación económica bastante precaria. Veamos un comentario, escrito años después, que muestra las necesidades por las que atravesaba el dramaturgo hacia el final de los años cincuenta:

Todo cambió: se acabaron las becas –yo había recibido todas las que existían–, una mujer con quien yo había tenido una relación tormentosa, se hartó de mí, me dejó y se quedó con mis clases, además yo escribí dos obras que a ningún productor le gustaron [...]. Siguieron años difíciles: hice traducciones, guiones para películas, fui relator de congreso, escribí obras de teatro infantil, acumulé deudas, pasé trabajos (Iburgüengoitia, *Instrucciones para vivir en México* 13-14).

Sin embargo, esta difícil situación no impidió a nuestro dramaturgo darse a la tarea de escribir otra obra de teatro llena de ironía: *El viaje superficial*.

El viaje superficial (1959) se refiere a una parodia sobre la clase provinciana adinerada anterior a la época de la Revolución y cuya moral no distaba mucho de la alta

burguesía de mediados de siglo pasado. En esta pieza de teatro se manifiesta, nuevamente, el aparato crítico de Ibargüengoitia, así como la “otra versión” que tiene de las cosas. Después de la lectura atenta de este texto podemos percatarnos de la agilidad en los diálogos y en las situaciones; la pieza se mueve entre la sospecha, la desesperanza y la fatalidad, características tan propias de la parodia.

La palabra del dramaturgo, tanto en *El viaje superficial* como en el resto de su producción literaria, no sólo expresa lo que percibe de la realidad, sino que ofrece las condiciones para que el lector incursione por sí mismo en terrenos nuevos y alcance para sí nuevas y mejores experiencias. Iser nos ofrece en la línea anterior la siguiente afirmación: “Ninguna lectura puede nunca agotar todo el potencial, pues cada lector concreto llenará los huecos a su modo” (cit. en Asensi b 680). Dicho de otra manera, la obra literaria –en este caso cualquiera de los textos de Ibargüengoitia– se sitúa entre el polo artístico (que alude al texto literario creado por el autor) y otro estético (vinculado con el ejercicio de lectura –valga la redundancia– que hace el lector): la obra existe desde el momento en que ambos polos entran en relación (Iser 149-164).

Por otro lado, Ibargüengoitia, como he venido diciendo, tuvo serias dificultades al momento de publicar y montar sus obras de teatro. Él mismo expresa esta frustración en alguno de sus textos:

Cuando le llevo a un director una obra, nunca tiene el valor de decirme que no le gusta –que sería la verdad–, sino que me dice que al mundo en estos momentos críticos no le interesa el sexo; que los personajes no son reales porque no tienen ideología propia (como si alguien la tuviera); que es muy negativa o demasiado positiva (Ibargüengoitia, *El libro de oro del teatro mexicano* 71).

Como se puede apreciar, Ibargüengoitia no dejaba de lado sus propuestas literarias incluso cuando no eran aceptadas por los críticos o por los dueños del teatro en el México de mediados de siglo XX.

En 1960, fecha que conmemora entre otras cosas los primeros 50 años del inicio de la Revolución, Jorge Ibargüengoitia incursiona en la comedia musical con dos obras de teatro: *Los buenos manejos* y un musical titulado *La fuga de Nicanor*. Posteriormente publica la pieza histórica *La conspiración vendida* que con el seudónimo de Federico Barón Gropius gana el Premio Ciudad de México organizado, en aquellos años, por el Distrito Federal. Aunque Ibargüengoitia supo de las molestias que ocasionó *La conspiración vendida* en los sectores oficialistas mantuvo su propuesta reticente e irónica.

La conspiración vendida es el antecedente de una de las más logradas novelas de Ibargüengoitia: *Los pasos de López* (1982). El montaje aborda los acontecimientos previos al grito de Dolores, las causas y las consecuencias de la conspiración de Querétaro. La obra muestra los miedos y los errores de los iniciadores de la Independencia de México. La percepción histórica no necesariamente demerita, sino que refleja el lado humano de personajes notables, pero de carne y hueso. En un artículo, publicado en 1970, el escritor guanajuatense se lamentaba:

Con el culto a los héroes, lo único que se ha logrado es volverlos aburridísimos. Tanto se les ha depurado y se han suprimido con tanto cuidado sus torpezas, sus titubeos y sus debilidades, que lo único que les queda es el pañuelo que llevan amarrado a la cabeza, la calva, o alguna frase célebre, como la de “vamos a matar gachupines”, “¿crees tú, acaso, que estoy en un lecho de rosas?” [...]. Ya está el

héroe listo para subirse al pedestal (Ibargüengoitia, *Instrucciones para vivir en México* 34).

La santificación de los acontecimientos y de los héroes contribuyen a formar la nación, o a defenderla de las amenazas a su integridad, es una práctica centenaria e inherente al discurso patriotero:

Las simplificaciones históricas, los olvidos necesarios, las versiones parciales y otras cosas semejantes son diseminadas por el aparato educativo: en las aulas, en los libros de texto gratuitos, en las efemérides sobre el periódico mural y en el homenaje semanal a la bandera (Ibargüengoitia, *Instrucciones para vivir en México* 34),

A 42 años de haber sido escrita *La conspiración vendida* se escenificó por primera vez (“A escena por primera vez obra escrita por Jorge Ibargüengoitia hace 42 años”).

El texto que me permito ahora comentar se titula *El atentado* (1962) fue la última pieza teatral de Ibargüengoitia. La obra abona a la novela –que vendrá poco después– titulada *Los relámpagos de agosto*. Transcribo a continuación los comentarios que hace el mismo autor a partir de los descabros que experimentó su trabajo:

En 1962 escribí *El atentado*, mi última obra de teatro. Es diferente a las demás: por primera vez abordé un tema público y basé la trama en un incidente real, la muerte ocurrida en 1928, de un presidente mexicano a manos de un católico. Durante quince años, en México, las autoridades mexicanas no la prohibieron, pero recomendaban a los productores que no la montaran “porque trataba con poco

respeto a una figura histórica” (Ibargüengoitia, *Instrucciones para vivir en México* 14).

Ibargüengoitia indica, con ironía, que la idea de *El atentado* le vino “oyendo la conversación de dos licenciados en una cantina irapuatense, una tarde de julio de 1958.” (Ibargüengoitia, *El atentado* 7).

Situada en medio de la guerra Cristera, *El atentado* está basado en un incidente real: el magnicidio, ocurrido decía en 1928, de un presidente mexicano a manos de un extremista católico: el general Álvaro Obregón (en la obra de teatro, el general Borges) a manos de José de León Toral (es decir, Pepe). Se narran, entonces, los conflictos entre Estado e Iglesia en su punto más álgido. A través de la agudeza de Ibargüengoitia esta obra de teatro exhibe con sarcasmo e ironía ‘la consolidación’ de las instituciones políticas en los regímenes postrevolucionarios. La pieza teatral transcurre en el año de la reelección y asesinato de Álvaro Obregón, en los tiempos de control de Plutarco Elías Calles, época conocida del Maximato.

La farsa es brutal y transforma la pieza de ficción, con hechos concretos, en un reflejo caricaturizado de la realidad. Así es el “México bronco”, parece decirnos Ibargüengoitia. En el tercer acto de *El atentado* se presenta el juicio contra quienes, se presume, cometieron el magnicidio:

ACUSADOR, al Juez:

Honorable señor Juez (al público) señores del Jurado (al Defensor), estimable colega, etcétera... Nos hemos reunido aquí para tomar conocimiento de las declaraciones, discernir la culpabilidad y castigar debidamente uno de los más

horrendos crímenes, etcétera... Tengo el gusto, señores y señoras, de acusar a este homúnculo (señala a Pepe) y a esta harpía (señala a la Abadesa), de homicidio perpetrado con toda premeditación, alevosía y ventaja en la persona del general Ignacio Borges, etcétera... y para comprobarlo pido que se me permita presentar a los testigos (Ibargüengoitia, *El atentado* 61-62).

El uso de la conjunción “etcétera”, entre otras cosas, subraya que frente a la solemnidad del juicio que se lleva a cabo hay, de forma paralela, un manejo ridículo y amañado en el proceso que terminará, necesariamente, con la sentencia a muerte de Pepe y la Abadesa. Tenemos además en esta obra, como en cualquier otro texto literario de Ibargüengoitia, una delgada línea divisoria entre “reírse de” y “reírse con”. Chaplin ponía como condición de posibilidad del humor “la necesidad de que el chiste estuviera a favor del débil y no del fuerte” (Cit. en Olea). Considero que esta premisa se cumple cabalmente en los escritos de nuestro escritor.

El atentado es, en resumen, una historia que tiene como finalidad deleitar al lector y plasmar además una realidad en la que de antemano es sabido que los ganadores no son precisamente quienes arriesgan su vida por un ideal y en donde los perdedores (es su condición) son objeto permanente de todo tipo de calumnias y vejaciones. *El atentado* es libertad, propuesta, humor negro, juego y fiesta, pero también es una suerte de pesadilla de la cual cualquiera quiere despertar (Ravelo).

Para comprender mejor el alcance de la sátira de Ibargüengoitia conviene recordar las palabras de Enrique Florescano:

Con Obregón y Calles la conmemoración del movimiento revolucionario dejó de ser actividad de los voceros y líderes de las facciones que se disputaban el poder y se convirtió en tarea prioritaria del Estado. Durante la presidencia de Calles, el gobierno asumió la responsabilidad de conmemorar y presidir los aniversarios que celebraban los grandes acontecimientos revolucionarios [...]. Así, la Revolución “hecha gobierno” se transformó en una sucesión de recordatorios, ritos, monumentos y celebraciones que invadieron las distintas esferas de la vida pública. [De suerte que] la Historia oficial [se presentó como] la aspiración a componer un relato sin fisuras ni contradicciones de la trayectoria histórica de la nación (Florescano 397-422).

A propósito de la cita anterior Jesús Silva Herzog comentó lo siguiente: “Los mexicanos tenemos dos deidades: Nuestra Señora de Guadalupe, [añado a Nuestra Señora de la Independencia] y Nuestra Señora de la Revolución mexicana.” (Cit. en Milla et al. 58). En la farsa teatral de Ibargüengoitia, *El atentado* se dio una profanación del altar donde los héroes oficiaban distintas ceremonias a Nuestra Señora de la Revolución.

Como sabemos, la obra fue estrenada hasta 1975. Sobre esta misma obra, Ibargüengoitia señala lo siguiente: “*El atentado* me dejó dos beneficios: me cerró las puertas del teatro y me abrió las de la novela” (Arroyo et al. 25). Con *El atentado*, entonces, inicia la segunda parte de la vida productiva de Ibargüengoitia; es decir, su vida como novelista:

[...] el medio de comunicación para un hombre insociable como yo [escribe Jorge Ibargüengoitia] es la prosa narrativa: no tiene uno que convencer a actores ni a empresarios,

se llega directo al lector, sin intermediarios, en silencio, por medio de hojas escritas que el otro lee cuando quiere (Ibargüengoitia, *Instrucciones para vivir en México* 14).

Luis de Tavira comenta la difícil relación que Ibargüengoitia mantenía con quienes en su momento tenían el monopolio del teatro en este país:

Su relación con el teatro fue tormentosa. El hombre que se hizo escritor para habitar en el teatro, incomprendido y maltratado en sus días, se exilió en la narrativa para proseguir con la construcción sobre México y someter sus obsesiones al horizonte de sus ficciones (De Tavira 623).

Y el mismo de Tavira va más lejos cuando afirma que Jorge Ibargüengoitia “había decidido empezar prácticamente de nuevo” (¿tenía otra salida el escritor?) al dedicarse por completo a la narrativa (De Tavira 627).

Ibargüengoitia en estos años –ahora podemos hacer el siguiente balance– escribió trece obras para teatro (solamente una fue puesta en escena), cuatro piezas para niños (dos piezas montadas) y ganó además premios nacionales e internacionales (el Premio Casa de las Américas y el Rockefeller Scholarship de Nueva York, entre otros). Esta situación lo llevó a colocarse en otras perspectivas: como crítico y articulista y, posteriormente y con éxito, como novelista. Hasta aquí Ibargüengoitia obtuvo distintas becas y, también, acumuló deudas (Ibargüengoitia, “Mis embargos” 63).

Por otro lado, es interesante constatar que mientras Ibargüengoitia escribía *El atentado* el presidente López Mateos, que no era partidario de ejercer el poder de forma directa: actuaba con violencia a través de la Secretaría de Gobernación (en ese entonces al mando de Gustavo Díaz Ordaz). Hay, entonces, atropellos contra un número

indeterminado de inocentes tanto en la producción literaria de Jorge Ibargüengoitia como en la realidad.

2.5.2. Ibargüengoitia, novelista

Al revisar la trayectoria de Ibargüengoitia por los senderos para él adversos del teatro mexicano –habría que contabilizar el gran número de veces que el sector oficialista le cerró las puertas– (González Torres, Hernández y Díaz 24), no es de extrañar que en el momento de trasladarse a la novela se entregara completamente a su nueva tarea literaria (siempre de forma aguda y mordaz). Lo cierto es que Ibargüengoitia se apartó muy pronto de los cánones ‘ortodoxos’ para caminar con toda libertad por el terreno de la revancha ya que, es necesario decirlo, nunca fue tratado con equidad por los gobiernos emanados de la Revolución ni por los dueños del terreno de las letras mexicanas en una primera etapa, como dramaturgo. Sin embargo, con la aparición de sus primeras novelas (bastante bien acogidas), nunca retrocedió ni fue derrotado por aquellos que, lo mismo ayer como ahora, pugnaron por mantenerlo fuera del listado de los buenos escritores mexicanos.

Hay, por otro lado (hago un paréntesis), en la propuesta literaria de Ibargüengoitia un período de transición entre las obras de teatro y las novelas que corresponde a la crítica, crítica teatral (de alguna manera habría de estar dentro del tablado). Era el momento de cerrar para abrir una nueva etapa en su vida literaria; de hecho, al renunciar al teatro ya escribía sus primeros ensayos y su primera novela. Evidentemente su incursión en el campo de la crítica no fue muy bien recibida por quienes ya tenían ese oficio y lo miraban con sospecha (o con temor).

Tanto en sus obras de teatro (que corresponden a la primera etapa de su producción literaria) como en sus novelas (de la segunda etapa) Ibarquengoitia presenta una constante: la muerte de la democracia fruto del rotundo fracaso de la Revolución mexicana; sus propuestas literarias rompen sistemáticamente con la narrativa ofrecida por los historiadores hijos del régimen. Benedict Anderson habla de una “dialéctica de la memoria y el olvido” [en este país, dice, se presenta] “una continua evocación de héroes y gestas, más un continuo borramiento de las contradicciones y falibilidades de los actores que contribuyeron a generar cambios.” Y agrega: “una vasta industria pedagógica trabaja incesantemente para difundir estos relatos compuestos de memoria unificadora y convenientes olvidos” (Anderson 201).

Así comenzó Ibarquengoitia una nueva etapa. En 1962 publicó su famoso cuento: “La mujer que no” en la *Revista Mexicana de Literatura*, mientras colaboraba en otros importantes medios culturales: *Snob*, creada y dirigida por Salvador Elizondo; “La Palabra y el Hombre”, en la *Revista plural* editada por la Universidad Veracruzana; “El Heraldo Cultural”, suplemento del diario *El Heraldo de México*; y “Diálogos”, del Colegio de México, dirigido por Ramón Xirau.

Por esos años Ibarquengoitia recibió premios por su trayectoria literaria pero también sufrió contrariedades dado que sus piezas de teatro –muy reconocidas, especialmente en Cuba– eran frecuentemente, como ya indiqué, mal interpretadas o prohibidas por el sector oficialista mexicano. En 1962 escribió su última obra de teatro: *El atentado*

A continuación, haré una presentación de cada una de las seis novelas de Ibarquengoitia, además de algunos comentarios a “La ley de Herodes”.

Me interesa subrayar que durante el gobierno de Díaz Ordaz Ibargüengoitia escribe tres de los textos más sugerentes de su producción literaria: *Los relámpagos de agosto* (N), “La ley de Herodes” (C) y *Maten al león* (N). En los tres escritos se evidencian, de forma por demás irónica, las canalladas y descabros de sus personajes: José Guadalupe Arroyo (en *Los relámpagos de agosto*) es patético y Manuel Belaunzarán (en *Maten a león*) es autoritario; por otro lado, Gustavo Díaz Ordaz es ambas cosas: patético y autoritario.

Pueden apreciarse, hasta este momento, algunos de los intereses que mueven a Ibargüengoitia: aunque parece estar ‘por encima’ de las múltiples contingencias nacionales, en realidad siempre ofrece alternativas a la difícil situación por la que atraviesan la mayoría de los mexicanos. Estamos frente a un estratega que analiza con detalle al enemigo, mide sus fuerzas, toma nota de sus puntos débiles, etc. Dicho de otra manera, Ibargüengoitia se da a la tarea de desarmar –como sin darse cuenta– el tinglado sobre el que están montadas las estructuras del país a todos los niveles: político, religioso, moral y económico para asestar el golpe perfecto, el que llega a las entrañas mismas de la sociedad. La maniobra es sencilla: después de presentar situaciones extremas y ficticias se evidencian las contradicciones presentes en la realidad mexicana. Parafraseando lo que Todorov dice en contextos análogos, “la presencia de una buena estrategia pone en marcha toda la maquinaria narrativa” (Eco, “El análisis estructural de la literatura” 114).

Esta capacidad de mirar y desnudar México desde una óptica tan personal y tan singular le trajo a Ibargüengoitia una vida profundamente libre pero llena también de dificultades ya que con frecuencia sus argumentos fueron considerados poco serios, demasiado ácidos y no tan cercanos a los ideales presentados por muchos historiadores y políticos hijos del Régimen.

Los resultados a los que el lector de los textos ibargüengoitianos llega provocan, con frecuencia, un choque entre lo que se dice y lo que él cree saber del tema; sin embargo, como indica Booth, “una reconstrucción bien hecha no exige, por supuesto, que el lector acepte las premisas sin preguntar [...]. Puede concluir que las opciones deben hacerse de otra forma.” (Booth 70).

Sabemos que a través de la presentación de sus personajes Ibargüengoitia lograba un efecto contrario, por ejemplo: al exaltar ‘las virtudes’ de este protagonista no hacía sino colocarlo en el banquillo de los acusados, y al evidenciar “las miserias” de aquel personaje no hacía sino elevarlo por encima de los demás. Veamos la autodefensa de José Guadalupe Arroyo en *Los relámpagos*:

Diré pues [indica Arroyo], que festejé mi nombramiento, aunque no con los desórdenes que después se me atribuyeron. Eso sí, la champaña ha sido siempre una de mis debilidades, y no faltó en esa ocasión; pero si el diputado Solís balaceó al coronel Medina fue por una cuestión de celos a la que yo soy ajeno, y si la señorita Eulalia Arozamena saltó por la ventana desnuda, no fue porque yo la empujara, que más bien estaba tratando de detenerla (Ibargüengoitia, *Los relámpagos de agosto* 13).

Puede apreciarse en el párrafo anterior que los argumentos con los que Arroyo pretende defenderse, a medida que avanzan, lo presentan paulatinamente como mentiroso: seguramente se emborrachó, estuvo involucrado en una balacera por celos y empujó por la ventana a la desnuda Eulalia. El recurso utilizado nuevamente por Jorge Ibargüengoitia es el de la ironía (Hernández Muñoz 114-119) que se caracteriza por decir lo contrario de lo que se piensa porque su objetivo reside en socavar claridades y liberar de los dogmas y

preceptos establecidos. Sin embargo, la ironía no consigue sus objetivos a través de análisis minuciosos o de demostraciones lineales. Jankélévitch afirma que “la ironía es `gnóstica`, es una llamada que hay que escuchar.” (Jankélévitch 59).

En cualquier esquema las obras de ficción ofrecidas por el novelista guanajuatense exigen lectores competentes. A éstos Paul Ricoeur los define de la siguiente manera:

El lector es el que remata la obra en la medida en que [...] la obra escrita es un esbozo para la lectura; el texto, en efecto, entraña vacíos, lagunas, zonas de indeterminación e incluso [...] desafía la capacidad del lector para configurar él mismo la obra que el autor parece querer desfigurar con malicioso regocijo. En este caso extremo, es el lector, casi abandonado a la obra, el que lleva sobre sus hombros el peso de la construcción de la trama (Ricoeur, *Tiempo y narración* 152).

El texto, configurado de determinada manera, se ofrece como una superficie igual para todos; como algo igual que, en cierto sentido, cambia en el momento de la lectura porque cada quien lo lee de manera distinta.

A partir de su primera novela la situación de Ibargüengoitia cambia radicalmente ya que, además de vender sus títulos, gana algunos de los mejores premios existentes en México. Refugiado primeramente en su casa de Coyoacán y más tarde en París (al lado de la pintora inglesa Joy Laville) Ibargüengoitia se dedicó a escribir sus textos con disciplina.

Las historias narradas por Ibargüengoitia fueron arrancadas del modo de ser del pueblo mexicano. Juan Villoro considera que el autor de *Las muertas* se ubica entre los diez mejores escritores que dio este país en el siglo XX, al lado de Carlos Fuentes, Sergio Pitol, Juan Rulfo y Martín Luis Guzmán (Villoro cit. en Mendoza Lemus s.p.).

Aunque algunos críticos califican a Ibargüengoitia de ‘chistoso’ (cfr. Quezada) lo hacen porque no distinguen entre humorismo (que lleva a plantearse preguntas y buscar, por tanto, respuestas) y comicidad (que no tiene otra finalidad que la de hacer reír). Lo cierto es que el guanajuatense mantuvo siempre una tendencia a difamar la realidad a través de una buena cantidad de dispositivos irónicos. Sólo algunos han podido percibir los alcances subversivos del humor negro que a la postre otorgarían a la obra de Jorge Ibargüengoitia su merecido reconocimiento. Jaime Castañeda señala que Ibargüengoitia al cuestionar la opinión generalizada que los mexicanos tienen de sus héroes (cfr. Mitogsky) “constituye un caso insólito en la literatura mexicana” (Castañeda 111).

Pero ¿cuáles son los temas fundamentales que se presentan en los tres títulos antes mencionados (*Los relámpagos de agosto*, *La ley de Herodes* y *Maten al león*) escritos por Ibargüengoitia durante la presidencia de Díaz Ordaz? ¿Qué quiso entregar a sus lectores Ibargüengoitia y cómo los lectores de una generación y otra se han apropiado, desde diversas circunstancias, de las distintas propuestas? Veamos.

a) *En Los relámpagos de agosto, las memorias*

Paulatinamente Ibargüengoitia concibió la idea de una novela y, después de reunir diversos materiales, formuló su proyecto de la siguiente manera: se trataría de la historia de las memorias de un general que lucha en la Revolución mexicana. La novela *Los relámpagos de agosto* (obra con la que Ibargüengoitia debutaba como prosista y pieza maestra de la ironía en la literatura mexicana) fue escrita en 1963 y ganó el premio, ahora de novela, Casa de las Américas en 1964. Después de muchos años este libro fue todo un éxito editorial (más prolongado que estruendoso). Los críticos (Ibargüengoitia, *En primera*

persona 87 y ss.) (incluso el mismo Ibarguengoitia) de la obra de nuestro autor consideran este trabajo como el parteaguas entre el dramaturgo y el novelista.

Los relámpagos de agosto no es propiamente una novela histórica pero sí basada en muchos libros y documentos de la época. La historia empieza a bordo del tren en que el general Arroyo se dirige a la ciudad de México después de recibir un telegrama de parte del presidente electo, un antiguo compañero revolucionario, que lo invita a formar parte del nuevo gabinete. La narración, presentada en forma de ‘memorias’, mantiene de principio a fin el tono de parodia. Presenta un lenguaje claro, articulado y preciso. El texto es poderosamente inusual porque nunca antes la sátira se ocupó con tal energía de este episodio de la historia mexicana. Como apunta Guillermo Sheridan, Ibarguengoitia:

Parodió la construcción de nuestro contradictorio catecismo civil y, como ordenan los cánones de la sátira, aspiró a oscurecer lo que es claro, mostrar el caos donde había orden, liberar por medio de la destrucción del dogma o revelar el germen de negación que hay en toda afirmación (Doval s.p.).

Los relámpagos de agosto utiliza la documentación histórica (algunos episodios de la Revolución mexicana y de los acontecimientos siguientes) para entremezclarla con una realidad más universal que reúne un espacio y un tiempo mucho más extenso que el mencionado en la novela; por esto no queda como mero escrito que retrata un episodio del pasado sino como un relato de ficción que toca y cuestiona a los lectores del presente.

Los relámpagos de agosto narra los atropellos de la rebelión escobarista en los inicios del México postrevolucionario, todo esto desde las memorias del general retirado José Guadalupe Arroyo, que pretende con este escrito “limpiar su memoria”. Aunque los

personajes tienen que ver con la historia real, Ibarguengoitia altera sus nombres y da verosimilitud al argumento al incluir no sólo una multitud de datos –lugares y fechas– sino los sentimientos, las conductas y los pensamientos con los que cargan sus personajes.

Las ‘memorias’ como género operan como puente entre lo histórico y lo biográfico pero, aún más, funcionan como mirada que se percibe inconforme con la historia y sus resultados (Vergara 142-143). Así se presenta Arroyo, quien molesto por el papel que le ha dado la historia, se defiende con las siguientes palabras:

A nadie le importa en dónde nací, ni quiénes fueron mis padres, ni cuántos años estudié, ni por qué razón me nombraron Secretario Particular de la Presidencia; sin embargo, quiero dejar bien claro que no nací en un petate [...] ni mi madre fue prostituta, como han insinuado algunos, ni es verdad que nunca haya pisado una escuela, puesto que terminé la Primaria con elogios (Ibarguengoitia, *Los relámpagos de agosto* 11).

El texto anterior es irónico por cuanto dice exactamente lo contrario de lo que se quiere dar a entender: seguramente Arroyo, al contrario de lo que expresa con vehemencia, sí nació en un estamento social muy bajo; su madre fue prostituta y apenas terminó la primaria. Su pretendida defensa lo desacredita del todo y con ella entrega armas letales a sus enemigos.

Esta novela trata con poco respeto a ciertas figuras importantes de la historia de México. Por ejemplo, Plutarco Elías Calles, que en la novela es Vidal Sánchez, confiesa:

–¿Sabes a dónde nos conducirían unas elecciones libres? Al triunfo del señor Obispo. Nosotros, los revolucionarios verdaderos, los que sabemos lo que necesita

este México tan querido, seguimos siendo una minoría. Necesitamos un gobierno revolucionario, no elecciones libres (Ibargüengoitia, *Los relámpagos de agosto* 38).

Con esta intervención de Vidal Sánchez se evidencia la descomposición del sistema político mexicano en dos momentos: el año de la novela y a mediados de la década de los 60.

En *Los relámpagos de agosto* tenemos un lenguaje claro, preciso, articulado y aderezado con ironía, todo ello para dar cuenta del caos en que vivían los mexicanos por aquellos años. Jorge Ibargüengoitia ofrece despejar las lagunas que quedaron en México tras la Revolución de 1910. Recordemos que en los primeros decenios del siglo XX había en México un gran número de militares (la mayoría armados), que decidían los destinos de la nación.

La realidad es que en México durante la primera mitad del siglo pasado los jefes de los partidos políticos anunciaban a sus candidatos y decidían ellos mismos quiénes ocuparían los cargos sin atender a las necesidades de la población. Para eso traigo a cuento un ejemplo; se trata de la charla que sostienen los generales Vidal Sánchez y el protagonista y narrador de esta novela, *Los relámpagos de agosto*, José Guadalupe Arroyo:

—¿Pero, quién quiere elecciones libres?

Yo me escandalicé ante tanto descaro y le recordé los postulados sacrosantos de la Revolución (Ibargüengoitia, *Los relámpagos de agosto* 38).

En este texto Ibargüengoitia pone de manifiesto la actitud oportunista, el cinismo y la hipocresía, la deslealtad y la falta de liderazgo con que actuaron la inmensa mayoría de los así llamados ‘héroes nacionales’ y ‘benefactores ilustres’ en México.

Aunque lo narrado por Ibargüengoitia en *Los relámpagos de agosto* se sitúa unos años después de la Revolución, el lector de los años 60 (y el de los años siguientes) es capaz de percibir las semejanzas entre el comportamiento ridículo y corrupto de aquellos generales con la manera de proceder de los gobernantes emanados del PRI.

Guillermo Sheridan sugiere que el proyecto ibargüengoitiano consistió en establecer “una réplica delatora del simulacro en que se ha convertido el país [simulacro a todos los niveles: social, cultural, político empresarial, educativo y religioso]. Su método consiste en tomar a la historia nacional ya no como la institución sancionadora de los rituales simuladores, sino como la relación de sus artilugios y arbitrariedades.” (Sheridan 492-498).

Paralelamente Jorge Ibargüengoitia ofrece una relación de otros aspectos de la vida nacional por aquellos años: la miseria de la mayoría de los mexicanos, la falta de participación de la población, el mal estado de las vías de comunicación del país (particularmente en lo que se refiere al sistema ferroviario), amén de los atropellos y las dificultades por las que atravesaban los hombres y mujeres de a pie por parte del gobierno. Es cierto, había caído Porfirio Díaz, pero los nuevos gobernantes no estuvieron ni con mucho a la altura de lo esperado; es más, los militares en el poder se caracterizaron por su torpeza, su cobardía, su oportunismo, su falta de moral elemental y sus múltiples errores.

Los relámpagos de agosto recibió una aprobación generalizada en los círculos de lectores contrarios al PRI y al gobierno al constatar que en la novela de Ibargüengoitia se presentaba, como nunca antes, el canibalismo del partido en el poder y sus aliados. La hipótesis de fondo de Ibargüengoitia en *Los relámpagos de agosto* es simple pero cruda: el general José Guadalupe Arroyo –al igual que muchos otros de aquellos años y ahora– no

fue un verdadero militar y la Revolución mexicana fue una farsa. Los caudillos vinculados a la Revolución mexicana están tan deshonrados en *Los relámpagos de agosto* como lo estaba seguramente el presidente Gustavo Díaz Ordaz ante muchos mexicanos.

b) En *La ley de Herodes, la burla de sí mismo (y de los demás)*

En 1968 aparece la recopilación de once cuentos titulada *La ley de Herodes*. Los protagonistas de estos cuentos son, frecuentemente, el mismo Jorge Ibarguengoitia y la ciudad de México; Jaime Castañeda expresa lo que aquél pretendía con este texto:

La Ley de Herodes no maneja ninguna teoría policíaca o sociológica, no pretende explicar las motivaciones psicológicas del comportamiento del habitante de la capital; pero tampoco se conforma con observar simplemente la realidad. El escritor desenmascara esa realidad y la crítica, siempre parte de lo particular y concreto, sin entrar en generalizaciones, y quizá por eso resulte, a fin de cuenta, más incisiva [...]. Así, Ibarguengoitia nos muestra en estos cuentos la “pequeña realidad”, los detalles que, en conjunto y sin grandes cosas, componen y descomponen una sociedad (Ibarguengoitia, *La ley de Herodes* 71).

Este libro de cuentos o ficciones tiene un fondo, como ya he dicho, frecuentemente autobiográfico. *La ley de Herodes* exige al lector una franca complicidad, y como remedio o premio entrega una merecida gratificación estética. Nuevamente Ibarguengoitia, agudo observador de los hábitos personales y sociales de su entorno, ofrece a sus devotos lectores una joya bien elaborada, novedosa y llena de ironía. Veamos un ejemplo:

Por si alguien lo ignora, conviene advertir que San Ignacio fue el que inventó el Lavado Cerebral y le puso por nombre Ejercicios Espirituales. Al cabo de tres días

de estar metido en aquella casa, rezando en la capilla, oyendo las pláticas, paseando en el jardín y meditando en mi habitación, fui a ver al Padre y le dije que tenía una relación complicadísima con una mujer divorciada.

–Dale gracias a Dios que te ha iluminado –me dijo el Padre-. Este es un fruto muy hermoso de los Ejercicios de San Ignacio– (Ibargüengoitia, “La vela perpetua” 83).

El protagonista coloca a San Ignacio en el banquillo de los acusados al llamarlo lavador de cerebros, relativiza la “experiencia espiritual” y presenta como fruto de los Ejercicios Espirituales un asunto que ya conocía (Ibargüengoitia, “La vela perpetua” 83).

La ley de Herodes es, también, una colección de cuentos salpicados de humor negro, que presenta dos direcciones: una hacia el contexto socio-político nacional e internacional y otra hacia las experiencias vividas por el narrador-protagonista.

La colección de once cuentos habla de un buen número de asuntos frecuentemente chuscos de México: comidas típicas, calles en la ciudad de México, enfermedades venéreas y amores torcidos. También desfilan en el libro, además del protagonista, numerosos personajes: notarios, piadosas mujeres, jesuitas, agentes de la CIA, amigos y enemigos del escritor, notarios, “jóvenes apasionados”, vagabundos y seminaristas.

“La ley de Herodes” es el relato más conocido de la colección, está escrito en primera persona. Presento uno de los pasajes más memorable, que describe el momento en que el protagonista se somete a un examen médico, requisito previo, para trasladarse becado a los Estados Unidos:

[El doctor] fue a un armario y tomando algodón de un rollo empezó a envolverse con él dos dedos.

–Hínquese sobre la mesa –me dijo [...]. Comprendí que había llegado el momento de tomar una decisión: o perder la beca, o aquello.

Me subí a la mesa y me hiqué.

Apoyé los codos sobre la mesa, me tapé las orejas, cerré los ojos y apreté las mandíbulas. El doctor Philbrick se cercioró de que yo no tenía úlceras en el recto. Después, tiró a la basura lo que cubriera sus dedos y salió del cubículo diciendo: “Vístase.”

Me vestí y salí tambaleándome. En el pasillo me encontré a Sarita [...], que al verme (supongo que yo estaba muy mal) me preguntó qué me pasaba.

–Me metieron el dedo. Dos dedos.

–¿Por dónde?

–¿Por dónde crees, tonta? (Ibargüengoitia, *La ley de Herodes* 20).

El relato anterior ofrece un grado de pragmatismo que aplasta cualquier tipo de ideología.

El protagonista quiere aprovechar la beca que se le otorga y para esto acepta los ‘requerimientos’ que ciertas instancias le imponen desde los Estados Unidos.

El único libro de cuentos que escribió Ibargüengoitia como tal es *La ley de Herodes*. En realidad son ficciones, como indiqué, sobre un fondo pragmático y autobiográfico y comedias situacionales. En el texto el autor se burla de sí mismo y se retrata de torpe, tonto, pobre y anti intelectual. Por ejemplo, cuando Ibargüengoitia habla de una posible relación afectiva se expresa de la siguiente manera:

Habíamos nacido el uno para el otro: entre los dos pesábamos ciento setenta kilos. En los meses que siguieron, durante nuestra tumultuosa y apasionante relación, me llamó búfalo, orangután, rinoceronte... en fin, todo lo que se puede llamar a un hombre sin ofenderlo (Ibargüengoitia, *La ley de Herodes* 32).

El párrafo anterior no da cuenta de la comunión espiritual, ni pone sobre la mesa la atracción física; sólo menciona, con sorna, un par de datos nimios: la suma de kilos y los nombres de animales con los que ella se dirige al guanajuatense. El texto exige la total complicidad del lector a quien, con mucha frecuencia, le resulta difícil reprimir ese regocijo que se experimenta al constatar que se pueden echar por tierra todo tipo de absolutos. Las dos premisas podrían ser: todo puede ser absurdo y lo mejor es reír. En *la Ley de Herodes*, el humor también es una afirmación de dignidad, una declaración de superioridad del ser humano sobre lo que acontece.

c) En Maten al león, el tirano

Maten al león narra las vidas de individuos imaginarios en una lejana isla llamada Arepa. Ese lugar situado en el Mar Caribe y habitado por personajes de ficción darán las herramientas a Ibargüengoitia para hablarnos de México y sus gobernantes, estos sí muy reales y muy cercanos.

Ahora bien, si tomamos en cuenta que la ficción es el elemento indispensable para narrar el caos, la narración es el intermediario que le permite acceder a la interpretación del lector, pero no de forma directa sino a través de ‘un distanciamiento’. En términos conceptuales Paul Ricoeur enfoca dicho distanciamiento a una introspección en el presente respecto al pasado; es decir, que “al mostrar el suceso como tiempo pasado en el presente

es posible reinterpretar y modificar el sentido de ese pasado, más no el acontecimiento, con vías a considerarlo útil y con expectativas futuras” (Ricoeur, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* 119). La preocupación principal de la narración en *Maten al león* (a través de la ironía) radica en la memoria que habrá de recuperarse y legarse.

Los relámpagos de agosto es una crítica de los últimos años de la Revolución mexicana; mientras que *Maten al león*, segunda novela de Ibarguengoitia, es una crítica certera a las formas de dominio capitalista que en México y otros países de la periferia se han dado (esto más allá de éste o aquel dictador en un periodo determinado). Junto a los comentarios mordaces contra el régimen de Balaunzarán nuestro escritor presenta la hipocresía de los poderosos (profusamente descritos en la novela) cuando indica que éstos solamente velan por sus intereses de clase.

Ana Rosa Domenella afirma que *Maten al león* es una parodia de la novela del dictador donde el héroe no tiene ningún éxito; la tiranía se mantiene intacta y el dandy Cussirat (quien llegó a la Isla de Arepa invitado por el Partido Conservador para presentarse como candidato de la oposición) es un cobarde:

Maten al león es una de las múltiples novelas sobre el tema del dictador latinoamericano [...].

En un espacio geográfico inventado, “la isla de Arepa”, localizada en el Mar Caribe, se narran las divertidas peripecias de la quinta reelección del dictador Manuel Belaunzarán [...]. El complot organizado por la burguesía para derrocarlo está encabezado por una especie de “dandy” aviador –Cussirat– y resulta infructuoso (Domenella 64).

Resulta interesante constatar que quienes están interesados en el derrocamiento del dictador son los miembros de la burguesía local. Ellos llevan adelante los preparativos porque el dictador Belaunzarán de tiempo en tiempo amenaza con quitarles sus propiedades: “El magnicidio lo lleva a cabo, finalmente, un oscuro maestro –Pereira– que resulta víctima e instrumento involuntario de intereses ajenos [...]” (Domenella 65). Casi de manera accidental, quien ha permanecido durante la narración bajo la sospecha de ser un fracasado, lleva adelante el asesinato del dictador.

En *Maten al león* todos los proyectos quedan inutilizados por las torpes acciones de los distintos personajes. No hay reflexión sobre los propios actos y los actores se mueven con torpeza. Tenemos distintos ejemplos de lo anterior: que por culpa de Pepe Cussirat y su atentado fallido contra Belaunzarán, fusilen al señor de la Cadena, a Don Casimiro Paletón y al señor Bonilla (cfr. Ibarzüengoitia, “Consecuencias” 93-100). Veamos cómo se describe la acción:

Cuando don Carlitos llega, viene desencajado. Se para a medio salón, y con lágrimas en los ojos, y abriendo los brazos exclama:

–¡Han sido condenados! ¡Los van a fusilar! [...].

[Dirigiéndose a Ángela] ¿te das cuenta de lo que eso significa? Sin diputados en la Cámara, la Ley de Expropiación se nos viene encima, la Cumbancha [se refiere a la hacienda] se nos va... estamos perdidos (Ibarzüengoitia, *Maten al león* 96).

Como se observa los de la clase acomodada dejan sin reparo alguno a un lado el inminente fusilamiento de los diputados conservadores, sus correligionarios, para manifestar su único interés: mantener sus propiedades a salvo.

Los héroes cómicos de *Maten al león* (Cussirat y Pereira) se dan a conocer a través de sus acciones ridículas. En este orden de ideas, es pertinente el comentario de Jauss, “La traslación del héroe a una situación cómica rompe el encanto de la identificación admirativa y hace que el espectador que se ríe disfrute de un momento de superioridad y de no-alienación frente a un héroe que normalmente es superior a él y le aliena” (Jauss 299).

A continuación, presento la narración de uno de los encuentros sexuales que Pereira (actor que crece paulatinamente en nuestra novela) sostiene con su mujer:

Queda en calzones [Pereira]. Lleno de alegría, se pone los zapatos de dos colores [son un regalo]. Cuando está abrochando las cintas, se da cuenta de que alguien solloza en el cuarto de junto. Se levanta, y en calzones y zapatos, entra en su alcoba. A la luz del quinqué encendido ve a Esperanza, en la cama, llorando.

—¿Por qué lloras?

—Porque ya no me quieres.

Pereira cierra la puerta, y camina hasta donde está su mujer, diciendo con vehemencia:

—¡Sí te quiero! ¡Sí te quiero!

Toma la sábana y, con cierta violencia y gesto grandioso, descubre a su mujer. Está desnuda. Se monta sobre ella con los zapatos puestos.

—¡Sí te quiero! [...].

Y ella le contesta:

—Ten cuidado, que me duele el hígado (Ibargüengoitia, *Maten al león* 46).

Este personaje pequeño y sencillo es quien, de forma casi accidental, dará muerte al dictador hacia el final del relato.

Ahora las palabras del presidente Belaunzarán cuando propone a “los notables” de la Isla de Arepa la creación de la ‘Presidencia Vitalicia’:

–Este país necesita progreso [indica el Dictador]. Para progresar necesita estabilidad. La estabilidad la logramos quedándose ustedes con sus propiedades y yo con la presidencia. Todos juntos, todos contentos, y adelante.

–Yo estoy en completo acuerdo con usted, señor Presidente –dice Carlitos [...].

–Otra cosa que sería conveniente –dice Belaunzarán [...], es que el partido Moderado, que no tiene candidato a la presidencia, me nombre a mí [...].

–De esta manera, matamos dos pájaros de un tiro.

El partido Moderado podrá participar de mi triunfo, y evitamos el peligro, muy remoto, de que la Presidencia Vitalicia caiga en manos de algún desconocido.

–Yo estoy en completo acuerdo con usted, señor Presidente –vuelve a decir don Carlitos [...] (Ibargüengoitia, *Maten al león* 105-106).

Una de las características generalizadas de las dictaduras implica que quien se encuentra al mando busca por todos los medios a su alcance mantenerse en el poder. Los distintos personajes de la burguesía arepana (a este estamento social pertenece Carlitos), aunque interesados en expulsar al dictador, están más preocupados por conservar sus pequeñas fortunas independientemente de que esto signifique pactar con el tirano.

A través de sus personajes Iburgüengoitia se presenta crítico, siempre agudo; en un país donde todo se simula, todo se calla por miedo a la represión y todo se deja para después, nuestro autor ofrece una propuesta irónica. Enseguida el relato de ‘la hazaña’ del dictador Belaunzarán:

A los once meses de sitio (relativo, porque los españoles viajaban todas las tardes a tierra firme con el objeto de abastecerse de víveres), Belaunzarán [...] decidió dar el golpe que había de acabar, para siempre, con la dominación española de Arepa [...]. Cuando oscureció [...] se despojó de su vistoso uniforme de general brigadier y, en cueros, con sólo un machete en la mano, se metió en el agua hasta la cintura, se volvió a los negros [...] que lo miraban sin entender qué tramaba, y alzando el machete, gritó:

—¡Voy por la gloria! ¡El que quiera, que me siga!

Dicho esto, se puso el machete entre los dientes, y empezó a nadar en dirección al islote. Mil hombres lo siguieron, nadando encuerados, mordiendo machetes.

Muchos se ahogaron [...].

Cada año Belaunzarán repite la hazaña de nadar hasta el islote [donde lo espera] una señorita, disfrazada del Patria, que lo corona de laurel (Iburgüengoitia, *Maten al león* 70).

Todo remite a la ironía: el sitio es ridículo ya que los españoles “viajaban a tierra firme para abastecerse de víveres”, Manuel Belaunzarán no tendría que quitarse “toda la ropa”, los negros “miran sin entender” las acciones del general, las frases con las que el general brigadier arenga a las masas son ridículas, la actitud de los negros no es valiente sino

temeraria y el final parece sacado de un mal chiste: la joven –disfrazada de Patria– espera a Belaunzarán para coronarlo de laurel.

La primera reacción del lector es soltar la carcajada; pero después viene la reflexión, porque no se trata solamente de pasar un rato divertido, sino de “desnudar la realidad” y de poner en evidencia una serie de cuestiones significativas. Como dice José de la Colina, se trata “de penetrar en el desilusionante, pero a la vez divertido juego del mundo, ridiculizando la solemnidad de nuestra vida diaria.” (Cfr. De la Colina s.p.).

Anoto el mecanismo simple que se tiene en la Jefatura de la Capital de Arepa para conseguir todo tipo de informaciones de los detenidos (estos mecanismos no difieren demasiado de los métodos utilizados hoy en día en cualquier delegación en la Ciudad de México):

El procedimiento que éste sigue para obtener información (modus operandi de Galvazo, jefe de la policía) es rudimentario pero infalible: consiste en poner a los interrogados en cuatro patas, y tirar de los testículos hasta que hablen (Ibargüengoitia, *Maten al león* 12-13).

Si algo distingue a Ibargüengoitia de otros autores es su sentido crítico, certero y singular; así construye su propuesta literaria. Sus novelas, y ésta en particular, son una llamada de atención, una propuesta que permite al lector hacerse preguntas inteligentes con el ánimo de encontrar respuestas igualmente inteligentes.

Recordemos que entre *La ley de Herodes* y *Maten al león*, se presentaron diversos acontecimientos. Estamos en 1968, que fue un año, sin lugar a dudas, muy importante para México y los mexicanos. De hecho, un buen número de intelectuales considera que el 2 de

octubre del 68 parte en dos la historia del México moderno. Poco antes de los Juegos de la XIX Olimpiada (celebrados en la ciudad de México entre el 12 y el 27 de octubre), se lleva a cabo la matanza de estudiantes en Tlatelolco –con un número de víctimas a la fecha no determinado (las autoridades reportaron veinte muertos, pero muchos otros hablan de cientos). La misma noche de estos hechos sangrientos el portavoz de Telesistema Mexicano (ahora Televisa) y del gobierno, Jacobo Zabludovsky, habló del clima: “Hoy fue un día soleado.” La alta jerarquía católica, como es su costumbre, se desentendió del asunto; el ejército mexicano cumplió sin discernimiento alguno con las órdenes: tiraron a matar; los políticos del PRI apoyaron a su presidente; los empresarios celebraron la medida; y los dirigentes del PAN poco o nada hicieron al respecto. También, es justo decirlo, hubo unos pocos que reprobaron la actuación del gobierno de Díaz Ordaz.

Rescato el comentario de René Avilés Fabila en relación con lo ocurrido en ese año crucial para la historia de México:

Debemos aceptar, no obstante, que todos los miembros del gobierno tuvieron parte en la responsabilidad del crimen. Sartre responsabilizó a la totalidad del Estado francés cuando un estudiante falleció ahogado durante el movimiento de mayo, ¿por qué no hacer lo mismo en México? ¿Cómo no pensar, digamos, en Alfonso Corona del Rosal, entonces jefe del Departamento del Distrito Federal o en Luis Echeverría, secretario de Gobernación, el nervio político del país? [...]. Dicho en otros términos, la responsabilidad del crimen recae sobre todo un sistema y no únicamente en dos o tres personas (Avilés Favila 98).

No tenemos noticia, hasta el día de hoy, de que en la cárcel haya quedado algún responsable de la masacre que sacudió a México ese 2 de octubre de 1968.

Los mexicanos tenemos una relación peculiar con los hombres que ejercen el poder; de entrada, no nos son gratos y la relación con ellos suele ser difícil. Al gobernante lo consideramos nuestro enemigo. Parafraseando a Carlos Díaz en el texto: “Humor, poder y burla” (Díaz s.p.) podemos decir que existen diversas razones que explican ese comportamiento. Indico la primera, al revisar el pasado podemos percatarnos que, desde que se tiene memoria, ha existido un jefe que nos oprime, nos engaña y nos roba y contra ese van nuestros chistes y nuestra ironía.

De Gustavo Díaz Ordaz se dijeron fundamentalmente dos cosas: que tenía una mano muy dura y que era muy feo. No en balde, uno de los gritos de guerra de los estudiantes del 68 era “¡Chango, cabrón, al paredón!”. Él, entre tanto, simplemente declaraba: “Soy lo suficientemente feo para que me tengan miedo” (Volpi 31).

Las posibles conexiones, en ningún momento expresadas de forma explícita por Ibargüengoitia, entre Belaunzarán y Díaz Ordaz son frecuentes; el lector las descubre al hacer un análisis del texto titulado *Maten al león* y tomar nota de las arbitrariedades del que fuera presidente de México entre 1964 y 1970. De entrada, uno y otro asesinaron a quienes se les opusieron.

Otro elemento que habla de cierta semejanza entre Belaunzarán y Díaz Ordaz es, por ejemplo, el hecho de que ambos presidentes se enfurecían cuando algo se les salía de control. A continuación, presento dos textos que refuerzan la afirmación anterior: el primero está tomado de una entrevista hecha al entonces expresidente de México al momento de ser nombrado embajador de México en España; el segundo describe la furia de Belaunzarán cuando Cussirat rechaza la oferta de trabajo que le hiciera el mismo Presidente.

Primer ejemplo: cuando Díaz Ordaz fue nombrado embajador se organizó una singular entrevista en la Secretaría de Relaciones Exteriores. Después de varias intervenciones simples de los medios vino la pregunta del reportero Rafael López acerca de la masacre de estudiantes en Tlatelolco:

Hemos oído muchos comentarios acerca de la represión estudiantil en 1968 [¿]Hasta dónde asumió usted una responsabilidad histórica por un hecho que ensombreció al país[?]

A partir de ese momento Gustavo Díaz Ordaz perdió toda la compostura y respondió encolerizado:

Estoy muy orgulloso de haber sido Presidente de la República [...] pero de lo que estoy más orgulloso de esos seis años es del año de 1968, porque me permitió servir y salvar al país, les guste o no les guste.

Y si no fuera por eso, usted no tendría la oportunidad, ¡muchachito!, de estar aquí preguntando.

–¿Y de qué salvó usted al país? –le preguntó el reportero José Reveles.

–¡De la anarquía, de la subversión, del caos, de que se terminaran las libertades que disfrutamos! ¡Lo que pasa es que no se acuerda, porque estaba usted muy chavito!⁴²

Lo anterior es suficientemente elocuente, habla del carácter de Díaz Ordaz.

⁴² [<https://www.proceso.com.mx/3839/en-la-misma-ciudad-ante-distinta-gente>], (16 de abril de 1977).

Segundo ejemplo (tomado de *Maten al león*): transcribo ahora un par de párrafos que narran la ira de Belaunzarán cuando descubre que Cussirat rechazó el ofrecimiento de comandar lo que sería la Fuerza Aérea de la Isla de Arepa.

Lo que comienza como un paseo filosófico, se convierte en una embestida feroz, cuando Belaunzarán se da cuenta cabal de la afrenta de que ha sido objeto:

Deja atrás el Salón de Acuerdos, el Salón Chino, el Despacho Particular y el Salón Verde, se detiene ante la última puerta del pasillo, y la abre con violencia.

Balaunzarán entra, como un elefante enloquecido, dando un portazo (Ibargüengoitia, *Maten al león* 63-64).

En los párrafos anteriores el autor de *Maten al león* logra crear un ambiente tan ‘claro’ que podemos observar el paso del dictador de una sala a otra y de un estado de ánimo a otro. La aparente neutralidad de la voz que da cuenta de los hechos choca con la corrupción que se describe: Belaunzarán intenta ‘comprar’ a Cussirat para que éste no participe en las elecciones. Sin embargo, hemos de subrayar que no hay una condena por parte del escritor a las acciones del Presidente, es el lector quien tendrá que descubrir los defectos del tirano y del sistema.

d) En Estas ruinas que ves, retrato de provincia

Mientras gobernó como presidente de México Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) Jorge Ibargüengoitia Antillón escribió cuatro textos: *Viajes en la América ignota* (E), *La conspiración vendida* (T) *Sálvese quien pueda* (E) y *Estas ruinas que ves* (N). Del último texto rescato las siguientes notas que se consignan en el artículo “Breve relación de algunos de mis libros. Memorias de mis novelas”, en *Autopsias rápidas*:

Creo que el proceso de composición de *Estas ruinas que ves* fue más o menos así: al tratar de evocar una ciudad conocida y real, construí en mi mente –y también en el libro–, otra que es imaginaria, parecida y autosuficiente. Al poblar esta ciudad inexistente la llené de personajes imaginarios [y éstos] ejecutan durante el desarrollo de la novela una serie de acciones que no son originales ni notables pero que me parecen propias de una ciudad de provincia (Ibargüengoitia, *Autopsias rápidas* 76-77).

Estos comentarios indican que la realidad vivida por Ibargüengoitia es el referente obligado en la lectura de *Estas ruinas que ves*. Sabemos también que hablar de realidad presenta ciertos retos porque los hechos sucedidos –en este caso los hechos vividos por nuestro autor– aparecen mediados por un discurso y, como indica Paul Ricoeur, “la dimensión de pasado de una observación en el pasado no es observable sino memorable [...] y pasa por un discurso.” (Ricoeur, *Tiempo y narración* 864).

Desde la primera página de *Estas ruinas que ves*, el lector ingresa a un relato sencillo pero dinámico y festivo:

Los habitantes de Cuévano suelen mirar a su alrededor y después concluir:

–Modestia aparte, somos la Atenas de por aquí.

Cuévano es ciudad chica, pero bien arreglada y con pretensiones. Es capital del estado de Plan de Abajo, tiene una universidad por la que han pasado lumbreras y un teatro que cuando fue inaugurado, hace setenta años, no le pedía nada a ningún otro. Si no es cabeza de la diócesis es nomás porque durante el siglo pasado fue hervidero de liberales. Por esta razón, el obispo está en Pedrones, que es ciudad más grande.

Cuévano, ciudad donde se desarrolla la historia y la cultura (mencionada ya en *Los relámpagos de agosto*, y que aparecerá también en *Las muertas*, *Dos crímenes* y *Los pasos de López*) es la natal Guanajuato del autor, así como “Pedrones” (que es “ciudad más grande” y sede del obispo) es León. El “Estado de Plan de Abajo” es el estado de Guanajuato, y “el teatro” es el Teatro Juárez inaugurado por Porfirio Díaz a principios del siglo XX.

Los maestros de la ciudad cuevanense nos recuerdan a los de la Facultad de Filosofía y Letras donde Ibargüengoitia estudió y enseñó. Pero los hechos en la novela son tan comunes que podrían suceder en cualquier ciudad de la provincia mexicana.

Estas ruinas que ves es la crónica novelada de diversas experiencias narradas por el protagonista quien regresa, después de vivir mucho tiempo en la capital, a su ciudad natal para dar clases en la universidad provinciana. La obra –aunque no incluye temas como la Independencia de México, la Revolución mexicana, la Cristiada o el asesinato de Álvaro Obregón– ofrece, entre recuerdos e ironías, los comentarios y las reflexiones de un “intelectual de pueblo” que se mueve entre borracheras, días de campo, pleitos callejeros y relaciones con inquietantes mujeres.

Especial interés tiene el episodio que narra el argumento de un filme ‘escandaloso’ y ‘cínico’ (aunque no aparece el título de la película, sabemos que se refiere a Jules y Jim) y el efecto que produce entre los asistentes:

Como corrió la voz de que la película era muy inmoral, pero muy buena y nomás la iban a dar un solo día, el cine se llenó de bote en bote [...].

Se apagó la luz y pudimos ver la película inmoral. Es la historia de una mujer que es alternativamente amante de dos hombres que son grandes amigos entre sí, sin que la circunstancia de que ella vaya del primero al segundo y del segundo al primero modifique en nada la amistad. En el cine se sentían las emanaciones de horror que despedían los espectadores, la mayoría de los cuales estaban escandalizados ante esta historia terrible contada tan cínicamente (Ibargüengoitia, *Estas ruinas que ves* 1137-138).

El argumento ‘escandaloso’ y ‘cínico’ de la película ‘muy inmoral’ –pero ‘muy buena’– proyectada en Cuévano es una muestra de la doble moral con que vivían los habitantes de aquella pequeña ciudad de provincia, pero también de lo que ocurría a nivel nacional.

Mientras se incubaba lentamente en México la gran crisis económica de 1976 Ibargüengoitia se daba a la tarea de escribir *Estas ruinas que ves* y *Sálvese quien pueda* (los títulos son ciertamente elocuentes).

Reitero que estamos en el sexenio de Echeverría: la economía nacional se contrae, se registra un crecimiento del Producto Interno Bruto (PIB) de apenas 4.2%, el peor dato desde 1959. La deuda externa crece de seis mil millones de dólares que tenía México en 1970 a veinte mil millones en 1976. La crisis de 1976 deja como saldo el estancamiento de los salarios y una inflación cercana a 30 puntos en el mes de diciembre del mismo año.

Ante tal panorama económico, en la mente del mexicano quedaba claro que el país estaba “en ruinas” y que, por tanto, la consigna obligada era “¡Sálvese el que pueda!” En *Autopsias rápidas* Ibargüengoitia escribe, con pena, dada la situación de crisis, “nadie lee

una carta, ni nadie entra durante el atardecer a un parque, ni aparece una niña que cante Un viejo amor.” (Ibargüengoitia, *Autopsias rápidas* 90).

La tercera novela del Jorge Ibargüengoitia *Estas ruinas que ves* (1975), con menos ambiciones que las anteriores, nos remite nuevamente a la biografía del autor. Veamos un comentario que hace el mismo Ibargüengoitia acerca de su texto:

Al escribir *Estas ruinas que ves* traté de evocar mis experiencias en una ciudad de provincia. No me pasó por la mente ni corregirla ni denunciarla, ni mucho menos –esto sería una idiotez– “ajustar cuentas” con ella. Traté de revivir un pasado irrecuperable y dejarlo ordenado y guardado en un libro. Esta aspiración puede no gustarles a algunos, pero es legítima (Ibargüengoitia, *Autopsias rápidas* 90).

Como puede apreciarse *Estas ruinas que ves* se encuentra entre la nostalgia y la ironía, entre la reflexión y la anécdota sencilla ya que narra, bajo una atmósfera netamente provinciana, las hazañas de un hombre que después de vivir mucho tiempo en la capital regresa a su pueblo natal, Cuévano, para hacerse cargo del puesto de profesor de literatura en la universidad. Transcribo, a continuación, otro aspecto que el mismo autor escribió acerca de su texto en el artículo titulado “Breve relación de algunos de mis libros”.

El narrador de *Estas ruinas que ves* [...] tiene en común conmigo la profesión –es profesor de literatura– y el estar escribiendo un libro acerca de las hermanas Baladro [...] (Ibargüengoitia, *Autopsias rápidas* 76-77).

Estas ruinas que ves, junto con *Las muertas*, *Dos crímenes* y *Los pasos de López* se desarrollan en un lugar imaginario llamado ‘Plan de Abajo’ cuya capital es Cuévano.

Las ‘ruinas’ del título no son referencia a sitios arqueológicos precolombinos; son, por un lado, la fuente de la riqueza de lo que fuera la ciudad (minas, haciendas, iglesias, y otras construcciones) y, por otro lado, una metáfora para los habitantes del Cuévano de hoy.

La novela *Estas ruinas que ves* atrapa de inmediato al lector; su sencillez y rapidez sugieren que el autor tiró por la borda la pesada utilería de ciertas novelas de la época: el monólogo interno, la complejidad estilística y barroca, etc.

El autor se vale de un narrador que, en el caso de esta novela, es también protagonista: Paco Aldebarán es un hombre que después de vivir mucho tiempo en la capital regresa a su ciudad natal para impartir clases de literatura en la universidad provinciana. Autor y narrador se funden en una sola persona; es decir, Jorge Ibarguengoitia y Francisco Aldebarán, con frecuencia, son el mismo personaje. Acerca de este tipo de recursos de los que echa mano el autor, Tzvetan Todorov destaca:

El narrador es el sujeto de esa enunciación que presenta un libro [...]. Él es quien nos hace ver la acción por los ojos de tal o cual personaje, o bien por sus propios ojos, sin que por eso le sea necesario aparecer en escena. Él es quien escoge el referirnos tal peripecia a través del diálogo de dos personajes o hacernos una descripción “objetiva”. Tenemos, pues, una cantidad de datos sobre él que deberían permitirnos captarlo, situarlo, con precisión; pero esta imagen fugitiva no se deja acercar y reviste constantemente máscaras contradictorias, que van desde la de un autor de carne y hueso hasta un personaje cualquiera.” (Todorov cit. en Paredes 100).

Generalmente en un texto narrativo la imagen que del autor va dibujando el lector tiende a estar mediada, en mayor o menor grado, por el narrador. Algunos narradores, señala

Pimentel:

tienen un perfil que embona más fácilmente con el del autor [...], otros establecen una distancia casi infranqueable [...] pero entre esos dos polos –el narrador que se presenta casi como un alter ego del autor, y el que es radicalmente otro– el lector construye un “autor implícito” (aunque con frecuencia es una imagen que no escapa a la contaminación por el conocimiento de datos biográficos y/o anécdotas más o menos apócrifas) (Pimentel 174).

Para ejemplificar lo anterior, ofrezco el siguiente diálogo entre Paco Aldebarán (narrador protagonista) y “un parroquiano” (así lo llama el narrador):

El otro, dirigiéndose a mí:

–¿Ya no te acuerdas de mí?

–No, le dije.

–Te voy a decir quién eres. Tú eres Toño.

–No.

–¿Cómo qué no? ¿No eres Toño, el de Rinconada?

–No. Soy Paco el de aquí de Cuévano. Y no me diga de tú, porque no nos conocemos. Dígame de usted.

–¡Tú lo que quieres es que yo me haga bolas! (Ibargüengoitia, *Estas ruinas que ves* 44).

Como organizador del texto el autor/protagonista cede la narración a Paco Aldebarán. Esta dualidad es capitalizada por el autor gracias a la condición que tiene aquél como sujeto central de lo narrado. Paredes lo define así:

El narrador-protagonista es aquél que mejor puede llamarse ‘representante’ del autor en el texto: es una individualidad en medio de ciertos acontecimientos, actúa en ellos y recibe las repercusiones. Desde esa posición emprende su intento de interpretación de su realidad y la comprensión en un discurso organizado. Se muestra ante el lector y exhibe a su protagonista en el cumplimiento de ese proceso; además invita al lector y a seguirlo y a unirse como una persona más a esa concurrencia de subjetividades (Paredes 60).

Ibargüengoitia, como he indicado, confiesa que *Estas ruinas que ves* tiene algunos pasajes que él considera entre lo mejor que ha escrito; por ejemplo, la relación amorosa entre Paco y Sarita (que da cuenta cabalmente de esa dualidad donde escritor y protagonista se confunden):

Mis sentimientos eran confusos. A la satisfacción de quien intenta algo y lo consigue –el general que gana la batalla, el ladrón que logra abrir la caja fuerte–, se agregaba el descubrimiento de que Sarita, además de sensual –como yo esperaba–, era muy simpática –como no esperaba: la caja fuerte tiene más dinero del calculado–. Por otra parte, quedaba todavía un obstáculo por salvar –el ladrón tiene el dinero en el morral, pero le falta todavía llevárselo a su casa– [...] (Ibargüengoitia, *Estas ruinas que ves* 44).

Con *Estas ruinas que ves* que centra su historia en el romance que sostiene Paco Aldebarán con su alumna Gloria y, más tarde y de forma clandestina, con Sarita Ibargüengoitia se reveló, además, como escritor de temas amorosos.

Otros enfoques interesantes, pero que dejo de lado deliberadamente, que podrían también investigarse en *Estas ruinas que ves* son el erotismo, la pornografía, el voyerismo y la prostitución.

e) En *Las muertas*, relato de crímenes

Antes de hablar de *Las muertas* incluyo algunas pocas referencias de carácter histórico y presente, de forma por demás esquemática, la producción literaria de nuestro autor en el mismo periodo. Así al ofrecer el panorama de la historia y de la literatura ibargüengoitiana daré cuenta de los temas y relaciones que tienen una y otra (las semejanzas y las diferencias).

Durante el gobierno de José López Portillo y Pacheco (1976-1982) Jorge Ibarguengoitia escribió: *Las muertas* (N), *Dos crímenes* (N) y *Los pasos de López* (N).

Para financiar la crisis del régimen precedente, López Portillo (1976-1982) optó por apostar todo a la producción y exportación petrolera (el crudo se vendía a muy buen precio en el mercado mundial y aseguraba jugosas utilidades). Por lo anterior, el presidente impulsó la infraestructura de PEMEX, empresa que se hizo de recursos transferidos por el gobierno federal gracias al incremento de la deuda externa. De esta manera la economía mexicana fue 'petrolizada', pues el 80% de los ingresos del Estado provenía de esta industria, y de forma paralela doy cuenta de la propuesta literaria de Jorge Ibarguengoitia por esos años.

En 1977 aparece la novela *Las muertas*, obra inspirada en un hecho real. Los acontecimientos son reales y los personajes imaginarios.

Este relato presenta la terrible historia de varias docenas de jovencitas secuestradas con engaños por las hermanas Baladro para ejercer la prostitución en los lenocinios patrocinados por dichas hermanas. El argumento tiene su origen en un hecho ocurrido en el estado de Guanajuato, concretamente en San Francisco del Rincón, hacia mediados de los años sesenta. Las hermanas, después de “invitar” a las jóvenes a trabajar como empleadas domésticas, las arrebatában de sus familias para conducir las a la prostitución. La novela narra, con un humor negro, cómo eran tratadas con extrema crueldad y eventualmente asesinadas si no cumplían con las expectativas de sus captoras. Todo marchaba sobre ruedas hasta que se descubre, en enero de 1964, que las mismas hermanas dieron muerte a varias de las jóvenes sexoservidoras cuando éstas se negaron a seguir prestando sus servicios. Las Poquianchis, así se las llamaba, fueron encarceladas y, tras de un sonado proceso que tuvo cobertura mundial, fueron condenadas a penas de 40 años de prisión.

Las muertas tiene 18 capítulos definidos, como cuadros, por temas que aceleran o retrasan el desarrollo de los acontecimientos. La novela incluye, además, un epílogo y un apéndice. En la obra hay, como diría Paul Ricoeur, “completud, totalidad y extensión apropiada”. (La noción de “totalidad” es la que sirve de punto de arranque para el análisis de Ricoeur) (Begué 158).

Con este relato incursiona Ibarguengoitia directamente en la novela negra, criminal, de intrigas y espionaje cuya trama se ve reflejada en diversos pasajes. Por ejemplo, presento para empezar el momento en que Serafina Baladro dispara contra quien fuera su amante, Simón Corona:

Lo que ocurre después es confuso. El Valiente se para en el umbral de una de las puertas y Serafina en el de la otra. Ella le dice al hombre que está en el mostrador:

–¿Ya no te acuerdas de mí, Simón Corona? Toma para que te acuerdes.

Dispara apuntando en alto (Ibargüengoitia, *Las muertas* 11).

A lo largo de la novela se describen distintos actos de violencia y algunos terminan con la muerte. “La novela *Las muertas* es –indica Vicente Francisco Torres– heredera de la novela de intrigas. Son tres los escritores que pueden considerarse como los iniciadores de este género en México: Rodolfo Usigli, Rafael Bernal y Enrique F. Gual.” (Torres 37). Sabemos que Ibargüengoitia durante un tiempo fue discípulo fiel del primero.

El lector, desde la propuesta de Madeline Millán Vega, juega un papel relevante:

Desde el punto de vista de la recepción, el conocimiento del lector (y/o el espectador) implica una dimensión inusitada, ya que éste entra a formar parte de la amenaza; su seguridad está en peligro (mediante un elemento sorpresivo) de la lectura del suspenso (Millán Vega 31).

En este párrafo queda definida la angustia que puede sufrir el lector quien, de paso, se convierte inmediatamente en uno más de los participantes en la resolución del misterio.

En *Las muertas* tenemos a un narrador observador, gran orquestador del discurso que presenta los hechos con orden y pericia. Este narrador puede lo mismo dar la impresión al lector de que lo contado se basa en la objetividad de la tercera persona, pero en realidad se trata de la versión de un personaje. Asimismo, puede entenderse que el personaje necesita ocultarse para contar la historia. Como indica Paredes: “Es una tercera persona desde donde se mire, se tiene por cierto que hay dos entidades (personaje y narrador-tercera persona) fundidas en una unidad. El análisis queda obligado a comprender cómo conviven dos personas dentro de la misma piel.” (Paredes 46). De esta suerte el lector imaginario

tiene su puesto y los distintos puntos de vista de los personajes le dan una extraordinaria riqueza al relato. Se presenta, además, una doble recreación: la del discurso periodístico que, a su vez, recrea el discurso jurídico. Ambos contruidos desde la parodia. Ejemplos:

Primero:

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 de 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 (Ibargüengoitia, *Las muertas* 13).

Este lenguaje, tan propio de la burocracia mexicana, da verosimilitud al relato. Así se hacen las cosas en el gobierno y no hay forma eludir la multitud de trámites. El uso de la ironía en este texto exige al autor un doble trabajo: construir oraciones con un sentido literal y al mismo tiempo redactar sutilmente indicios que exhiban a aquellas técnicas como falaces.

Segundo:

Dijo llamarse Simón Corona González, tener 42 años, ser casado, mexicano y estar radicado en el Salto de la Tuxpana; que es panadero que no sabe leer ni escribir, nomás firmar, que es católico, que poco acostumbra tomar bebidas embriagantes, que no fuma marihuana ni se intoxica con droga o enervante, Interrogado sobre si declara voluntariamente contestó que sí (Ibargüengoitia, *Las muertas* 22).

En este segundo ejemplo se evidencia nuevamente la ironía con la que se presentan los hechos. Aquí tenemos que la ironía posee dos componentes –dos sentidos– literal y no literal; el primero presenta las cosas tal como ellas son, mientras el segundo ofrece los hechos en tono de burla (el segundo predomina sobre el primero).

Ibargüengoitia subraya la incongruencia que existe en este mundo narrado: entre lo que se dice o escribe y lo que se hace; entre lo que queda registrado ante la ley y lo que ocurre efectivamente. Veamos lo que indica al respecto Roman Jakobson:

Esta ‘forma’ no es mera envoltura sino una integridad dinámica y concreta que tiene un contenido en sí misma, fuera de toda correlación [...]. El hecho literario se da con el extrañamiento ante un fenómeno que se nos presenta como dado de un “artificio”, de la utilización específica del material, una nueva forma con carácter estético (Jakobson et al. 30-35).

La desacralización, el desenmascaramiento y la decodificación ordinariamente presentes en *Las muertas* (Ibargüengoitia, “Breve relación de algunos de mis libros” 76-78) permiten a Ibargüengoitia expresar el sinsentido y la corrupción existentes en el México de mediados de siglo pasado en todos los niveles: social, económico, religioso, ideológico y político. Si todo cuanto nos cuenta el guanajuatense en sus textos literarios es cuestionable, si la vida ha de vivirse como farsa o mentira y si la verdad está siempre amordazada entonces la creación literaria, como relato de ficción, no falsea sino que exhibe nuestras miserias. Diríase que Jorge Ibargüengoitia pone en evidencia la muerte con la que viven, o vivimos, los vivos/muertos en México. El comentario de Octavio Paz da cuenta de lo anteriormente expuesto: “En el mundo moderno la fatalidad es social, y así la novela de

Ibargüengoitia es, simultáneamente, el relato de un crimen y el relato de México, uno entre los muchos que componen nuestro país” (Paz, “Una novela de Jorge Ibargüengoitia” 335).

Quien lee *Las muertas* se enfrenta de inmediato un escrito que presenta múltiples significados y sabe, además, que el autor no busca, en primer lugar, un fin moralizante sino algo muy distinto: llevar a la catarsis.

Para ejemplificar la distancia crítica que mantiene Ibargüengoitia con respecto a las propuestas oficiales (o bien ‘oficialistas’) en aquellos años, transcribo de la novela que ahora nos ocupa lo que ocurre a la media noche del 15 de septiembre en el burdel de las hermanas Baladro, local atestado por un grupo de políticos, licenciados y líderes sindicales:

A las doce de la noche –la fiesta empezó tardecito– se abrió la vidriera del balcón y en él aparecieron Arcángela, con una campana en la mano, y el licenciado Canales, con la bandera nacional. Arcángela tomó la campana para llamar la atención y los que estaban abajo aplaudieron. Cuando hubo silencio, el licenciado Canales agitó la bandera y gritó lo siguiente: –¡Viva México, viva la Independencia Nacional, vivan los Héroe que nos dieron libertad, vivan las hermanas Baladro, viva el Casino del Danzón! Los que estaban abajo contestaron con un griterío, apoyando al licenciado Canales. Arcángela, dicen, cogió la campana con ambas manos y volvió a repicar (Ibargüengoitia, *Las muertas* 49).

El autor ofrece los hechos con un lenguaje directo y claro. Detrás de su presentación irónica hay una crítica social honda que desmitifica hasta los actos patrióticos supuestamente más queridos por el pueblo y sus gobernantes en México.

De *Las muertas* escribió el mismo Ibarguengoitia un comentario, recogido más tarde por Muñoz Alarcón, que vale la pena rescatar; en él se evidencia el sinuoso proceso por el que atraviesa la mayoría de los novelistas al momento de escribir:

A fines de 1964 hice una investigación desordenada sobre el caso de las Poquianchis y escribí un cartapacio de unas cien páginas que no es ni reportaje ni ensayo ni novela, que no me gustó cuando lo leí terminado y que no me sirvió de nada. En 1965 decidí que había que escribir una novela sobre el tema. En 1970 trabajé varios meses con este fin. Con muchos trabajos produje unas ciento cincuenta páginas que luego tiré a la basura.

Ya he señalado que nuestro escritor, antes de escribir cualquier cosa, se informaba, acudía a las bibliotecas y buscaba las distintas versiones de un mismo hecho. Prueba de esto es el siguiente comentario:

En el caso de ‘Las Poquianchis’ [...]. de cada diez palabras que se escribieron sobre el caso, nueve eran mentiras [...]. Además [la información] presenta todas las taras del periodismo: sensacionalismo, morbosidad, pasiones; hubo mucho que quitar [...] hasta dejar un esqueletito (Delgado 53).

Con un escrito relativamente sencillo (con algunas pocas analepsis y prolepsis), *Las muertas* expone los elementos característicos de cualquier novela policiaca (Cfr. Gubern): la lucha entre el bien y el mal, los distintos intereses de los implicados en la trama, el reconocimiento de huellas y cadáveres, el análisis psicológico de los personajes y todo lo que tiene que ver con la investigación de los sospechosos y las fracturas del sistema legal. La manera de proceder del autor se presenta, nuevamente, a través de risas y juegos.

Las muertas es una novela muy anormal, es como una novela gótica de destripados. Haberla inventado sería como inventar a Jack el Destripador que sería muy difícil y completamente inútil. Los hechos, los sucesos me interesaron en cuanto ocurrieron y me permitieron tener una trama interesante y correspondiente a una realidad social (Delgado 39).

El sentido del humor como nota constitutiva de la producción de Ibarguengoitia especialmente en esta novela, supone una notable madurez emocional e implica uno de los estadios finales del desarrollo humano. Esta manera de acceder a la realidad es siempre progresiva y se presenta a lo largo de la vida de un individuo cualquiera –como de una colectividad– y supone, creo yo, un dominio de la ansiedad y del conflicto que está muy por encima de aquellos que para caminar un poco sólo tienen como alternativa mirar hacia el suelo. Freud ya señalaba que “el humor comprende numerosísimas especies, cada una de las cuales corresponde a la naturaleza peculiar del sentimiento emotivo que es ahorrado a favor del placer humorístico y de la propuesta crítica” (Freud 208).

En el orden de ideas anterior, en la novela titulada *Las muertas* la parodia implica intercambio, una relación provechosa entre el autor y el lector; es decir, la parodia cumple con un papel revelador y, hasta cierto punto, desmitificador de las convenciones sociales. El texto parodiante y el texto parodiado están separados por una distancia crítica que en el caso de *Las muertas* se manifiesta por la presencia, una y otra vez, de lo grotesco:

Anoto lo que opina Octavio Paz acerca del texto que ahora nos ocupa:

Escrita con gran economía verbal pero asimismo con fluidez, *Las muertas*, de Jorge Ibarguengoitia es un ejemplo más de que el artificio supremo consiste en conquistar

la naturalidad. Pero naturalidad no quiere decir superficialidad [...]. El lector no tiene sensación de que el autor lo guía sino de que ambos, autor y lector, están frente a algo que poco a poco se despliega hasta dibujar unas figuras irreconocibles y abominables pero que al final, no hay más remedio que aceptar que son las de la realidad misma. Al acabar el libro, respiramos y, sin hipocresía, nos decimos ¡parece mentira! (*México en la obra de Octavio Paz* 334).

La lectura de *Las muertas* permite al lector llegar a las entrañas de los hechos; y, aunque el narrador no expresa sus sentimientos –ni los sentimientos de los protagonistas– ofrece, sin dar lecciones de moral, a quien lee elementos suficientes como para hacerse de opiniones que lo llevan indefectiblemente a poner en tela de juicio las falsas interpretaciones ofrecidas por el gobierno o la burguesía.

f) En Dos crímenes, la novela policiaca

Posteriormente aparece un libro elaborado a manera de juego o rompecabezas que se titula *Dos crímenes* (1979). Con esta novela se cierra el llamado ciclo que tiene a Plan de Abajo como su mundo imaginario (provincia ficticia que se ubica en el centro del país). El texto atrapa al lector desde el principio ya que en él hay claridad, rapidez, suspenso e intriga.

Continúo este apartado con una reflexión que hizo el mismo Ibarguengoitia al momento de *Dos crímenes*, su quinta novela:

Cuando empecé a escribir *Dos crímenes* tenía intenciones de hacer una novela ‘rápida y fácil’, que contrastara en todo con *Las muertas* que fue la anterior. Hubiera querido hacer un divertimento, como los que escribía Graham Greene entre sus novelas ‘serias’. Ahora, veinte meses después, sé que quizá los divertimientos divierten a los

lectores, pero el que yo escribí me costó tanto trabajo, o más que mi novela ‘seria’ (Ibargüengoitia, *En primera persona* 161-162).

Veamos brevemente cuál es el argumento de esta novela singular. Ofrezco de *Dos crímenes* un resumen: Marcos, alias ‘El Negro’, vive con su mujer, ‘La Chamuca’, en un pequeño departamento de la ciudad de México, pero, por cuestiones ajenas a su voluntad, es involucrado en un crimen que no cometió. Logra escapar antes de ser atrapado por la policía capitalina. Entonces Marcos se refugia en Muérdago en la casa de su tío (mientras que su esposa queda en otro sitio para evitar sospechas). Allá en el pequeño poblado conoce a Lucero, su sobrina, por quien se siente de inmediato atraído (aunque tiene una aventura amorosa con la madre de ésta). Por otro lado, el tío de Marcos, hombre rico, es asesinado por alguno de los familiares interesados en la herencia. A partir de entonces Marcos tiene que sufrir las consecuencias de este nuevo y trágico acontecimiento ya que él se presenta a los ojos de la justicia como el primer sospechoso de un segundo crimen que, sabemos, tampoco cometió.

La acción narrativa inicia con una afirmación que permite visualizar los tintes políticos que envolverán la novela: “La historia que voy a contar empieza una noche en que la policía violó la Constitución” (Ibargüengoitia, *Dos crímenes* 9). El autor señala, de forma breve pero muy clara, parte del proceso de creación de *Dos crímenes*:

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 (Ibargüengoitia, “En primera persona” 161-162).

El lenguaje de la novela es sencillo. Cada uno de los personajes está bien trazado. Manifiestan con toda claridad sus intenciones: Marcos pretende engañar a su tío y aprovechar toda ocasión para relacionarse sexualmente con prima y sobrina; la Chamuca quiere que lo antes posible termine el lío que la mantiene fuera de la ciudad de México para recomenzar su vida al lado de Marcos; el tío Ramón necesita de alguna buena motivación antes de morir; y, los sobrinos sólo están interesados por la herencia. Las intrigas de la historia avanzan, se enredan un poco, se detienen y dan pie a nuevas alternativas que complican aún más las cosas.

Dos crímenes muestra la madurez de Ibarguengoitia como escritor. En la novela todo se presenta con naturalidad y fluidez. Y es también el punto donde se activa la más lúcida de las aspiraciones de este autor: reinventar su realidad y expresar que los mexicanos pudieron ser distintos y mejores.

Enseguida ofrezco la declaración que hiciera Ibarguengoitia acerca de esta singular novela:

Hoy terminé de corregir [...] *Dos crímenes*. Al llegar a la última página impresa comprendo que la novela está terminada y que ya nada me queda por hacerle. En vez de alegrarme, como yo hubiera esperado, me da tristeza. Este libro, que escribí durante veinte meses con cierta exasperación, llegó a ser parte importante de mi vida y ahora que lo he acabado me siento desnivelado. Supongo que es hora de comenzar otro libro (Ibarguengoitia, *La casa es de usted* 160).

Antonio Acevedo (s.p.) indica que la necesidad de escribir es connatural al ser humano y de manera mucho más fuerte en los que por oficio desarrollan esta actividad.

En la novela hay policías, delincuentes, inocentes, etc. pero sobre todo hay “fabricación de culpables”. Para demostrar esto presento la opinión de Vicente Leñero sobre la construcción del género policiaco en un país donde los métodos judiciales dejan mucho que desear:

En un país como el nuestro [...] donde los autores de los crímenes no se descubren nunca, no se puede hacer una novela con un inspector o un investigador que lo descubre todo. Lo más interesante en el ambiente mexicano es que los crímenes no se resuelven. Los policías o los inspectores son gente corrupta que encuentra un culpable, pero no desata las amarras del misterio (Rodríguez Lozano 39).

Ahora me detengo en la historia de este país que, sin duda, tiene un peso específico en la producción literaria de Ibarguengoitia: hay crímenes en México y hay crímenes en la propuesta novelística de Jorge Ibarguengoitia.

Cabe hacer notar, para empezar, que el éxito inicial de las medidas adoptadas por López Portillo quien se propuso defender al peso “como perro”, dependía de que los magníficos precios internacionales del petróleo se mantuvieran; pero esta variable no podía ser una situación indefinida. Con el paso del tiempo el barril de petróleo mexicano pasó de 45 dólares a poco menos de la mitad y esto dio paso a la Crisis Petrolera de 1982, la cual se tradujo en un incremento del precio de los productos básicos en un 100% y significó a la postre el tiro de gracia al Estado de Bienestar (Martínez 193-226). Ese mismo año, el último de la presidencia de López Portillo, Ibarguengoitia publica *Los pasos de López* que tiene como referente al cura Miguel Hidalgo.

g) *En Los pasos de López, los héroes al alcance de la mano*

La sexta y última novela de Jorge Ibarguengoitia se titula *Los pasos de López*. El texto narrativo presenta a los lectores un acontecimiento fundamental para la historia de México: la Conspiración de Querétaro que, al ser descubierta, llevó al estallido de la lucha por la independencia de México durante los primeros años del siglo XIX. Basada entonces en hechos verídicos, la novela histórica desarrolla la posibilidad de dar la palabra a aquellos que por distintas circunstancias la historia mantuvo al margen y en silencio por décadas (Guzmán 79-83). La anécdota literaria humaniza a los protagonistas del pasado. Habita los espacios de la historia y la literatura y, a la vez, desarrolla una dimensión propia al ofrecer un lenguaje poético capaz de desmitificar aquello que la historia ha ritualizado.

Ibarguengoitia ofrece en *Los pasos de López* nuevos significados de los hechos históricos por todos conocidos. Recordemos que toda la obra literaria, desde la propuesta de Paul Ricoeur, es “un esfuerzo sistemático y sólidamente argumentado por demostrar que pertenece únicamente a los relatos la posibilidad de aprehensión y significación de toda experiencia temporal” (cit. en Bonet 2).

Los pasos de López pertenece a lo que se conoce desde hace tiempo como novela histórica. El género de la novela histórica se desarrolla entre las fronteras de la historia, las leyendas y los mitos de los pueblos. La historia hace referencia –se supone– a una explicación científica de los hechos ocurridos. En cambio, un suceso o una experiencia pueden ser relatados en forma fiel o tergiversada.

Nuestro escritor elige para *Los pasos de López* una estructura lineal en la que los sucesos siguen un orden temporal en cadena; sin embargo, en algunas ocasiones –con un

descuido aparente— hace uso de la prolepsis o la analepsis (Villanueva 181-201). Para reafirmar algún punto futuro o pasado, por ejemplo “Cuando supe esto más agradecimiento sentí hacia Don Pablo y más pena me dio lo que ocurrió después.” (Ibargüengoitia, *Los pasos de López* 93).

En *Los pasos de López* el hecho fundamental, contra lo que pudiera pensarse, no son los incidentes de septiembre de 1810 (éstos los despacha el autor en un par de párrafos). En la novela ocurre lo contrario: dos terceras partes del relato se ocupan de los antecedentes, pero lo narra en presente; es decir, los hechos son narrados por el protagonista de la novela —en primera persona, sin ser éste el protagonista de la historia en el Movimiento independentista— a partir del día a día. La voz cantante corresponde al teniente Matías Chandón (militar y criollo de nacimiento que llega al pueblo donde se prepara la conspiración y que se relaciona con los insurgentes de manera accidental), interesado en poner por escrito lo que ‘realmente sucedió’. La preparación del movimiento de liberación se presenta como un ensayo de comedia al cual asisten únicamente criollos, entre ellos, dos curas. Ninguna referencia se hace al aspecto ideológico de las reuniones, excepto al deseo de lograr un país independiente de la Corona española y el ascenso político de los criollos. El teniente Chandón relata los hechos tiempo después de que sucedieron.

El cura Perión (Hidalgo), a quien la historia registraría como padre fundador de la patria, aparece como un individuo con sus debilidades y virtudes humanas; goza de gran flexibilidad para viajar a los pueblos de la región y por ello tiene una muy buena comunicación con todas las capas de la población, incluidos a los acaudalados españoles.

El investigador Rico comenta que “la estrategia es obvia: el énfasis está puesto en los protagonistas, en sus motivaciones, anhelos, virtudes y debilidades, porque el desarrollo

de los acontecimientos sería inexplicable sin la comprensión profunda del ser humano que los ejecuta.” (Rico 6).

Para cualquier país su historia oficial adquiere relevancia en tanto que acentúa la necesidad de forjar y mantener una identidad. El pasado se convierte en una suerte de refugio y en una fuente inagotable de fantasías. Cecilia Durán indica:

El trabajo de quien escribe novela histórica no es serle fiel a los sucesos tal y como sucedieron. Es dialogar a partir de la literatura con los personajes históricos, es imaginarlos y prefigurarlos, es darles voz y verlos actuar la anécdota, reflexionar, dudar, cometer errores. Es ponerlos a respirar. (Durán s.p.).

Cuando Ibargüengoitia escribe la novela histórica *Los pasos de López* cuenta con toda la libertad los dichos y los hechos de sus personajes siempre dentro de los límites con los que él mismo los ha venido definiendo (una vez establecido el ámbito que los configura no infringe las leyes de esa lógica). En relación a esto Emilio Carballido señala que “cada obra es un universo con sus leyes” (11) y Vicente Leñero añade: “Cada obra establece sus propias leyes, su propio régimen, su propio juego o su propio fin.” (Leñero 25). En este sentido Ibargüengoitia parece destacar, sobre todo –así lo quiere– los rasgos que humanizan al personaje principal de *Los pasos de López*, el cura Perión: su buen humor, su carácter afable y la tranquilidad con la que enfrenta los sucesos desafortunados.

Quien lee *Los pasos de López* queda atrapado por la historia que cree conocer, le seduce la idea de pensar que está frente a una novela histórica que trata de la Guerra de Independencia, de cara a los primeros meses de ese acontecimiento singular. Aquí podría presentarse una de las características propias del género novelístico, el tratamiento de los

hechos del pasado como si fueran actuales. Esto la distingue de la novela épica por ocuparse del pasado, pero tomando siempre alguna distancia. Ofrezco un par de ejemplos, el primero hace referencia al comentario que hace el narrador observador Matías Chandón:

Fue la segunda vez que vi a Periñón tratar con la gente pobre: los conocía, los comprendía y los dominaba [...] (Ibargüengoitia, *Los pasos de López* 33).

El cura Periñón, por contraste con Juanito Pinole quien se arrepiente de su participación insurgente y denuncia el movimiento, se mantiene convencido de la causa independentista hasta el día de su muerte. En el mismo texto literario se evidencia la actitud titubeante de otros muchos criollos no muy convencidos de la perspectiva de separarse de la Corona. Veamos:

Cuando platicaba con Adarviles, que iba en la retaguardia, me parecía que marchábamos en ejércitos diferentes [...] A mí la gente salía a regarme manzanas o a echarme flores, a Adarviles lo apedreaban o le cobraban los destrozos que el ejército había hecho a su paso. En un paraje desarbolado, un grupo de nuestros hombres tumbó una casa nomás para hacer una fogata con las vigas y calentar las tortillas.

Varios queríamos imponer castigos al que saqueara o hiciera perjuicio en las propiedades civiles. Periñón se oponía (Ibargüengoitia, *Los pasos de López* 146).

Por otro lado, los discursos que tendrían que presentarse con toda seriedad Jorge Ibargüengoitia los construye desde el humorismo y la ironía, seguramente para romper toda distancia con el lector, para hacer de la historia algo más real y más terrenal. Veamos un

texto donde se resalta la contradicción entre el narrador Chandón y Carmelita (quien encarna a Josefa Ortiz de Domínguez):

–Mire las casas de la gente pobre. Qué bonitas son, ¿verdad? Son muy sencillas, pero están muy arregladitas. Si usted se fija, en ninguna falta una macetita con flores (Ibargüengoitia, *Los pasos de López* 16).

Como para complementar desde otro ángulo la escena que uno y otra tienen enfrente (es como si lo dicho por Carmelita no tuviera importancia) viene después la intervención de quien narra los acontecimientos:

Era otro cerro, el del barrio de San Antonio, un apiñamiento de casas de adobe con cercas de nopal. Había montones de estiércol, humaredas, hombres dormidos, mujeres cargando rastrojo, niños jugando con lodo, perros ladrando (Ibargüengoitia, *Los pasos de López* 16).

Luego remata la esposa del Corregidor:

–¡Qué dignidad hay en la pobreza! (Ibargüengoitia, *Los pasos de López* 16).

Queda claro que los ‘héroes’ presentados por Ibargüengoitia en *Los pasos de López* han dejado atrás todo tipo de pretensiones para acercarlos al lector tal y como son: seres humanos inacabados, simples, con virtudes y defectos. Ibargüengoitia supo cargar de tanta humanidad a los “que nos dieron Patria” que parecen ordinarios.

Transcribo parte del artículo que da cuenta del talante de Ibargüengoitia y de la obra titulada *Los pasos de López*:

Sobre los defectos de la novela (*Los pasos de López*) [...]. No admito la observación que hizo alguien: que prescindir del Pípila sea un defecto de la novela. Ésta trata de la toma de Cuévano y de la Troje de la Requinta, no de la toma de Guanajuato y de Granaditas. Son dos batallas diferentes, y la que yo inventé la escribo como me da la gana. El episodio del Pípila siempre me ha parecido una tontería piadosa: el minero humilde arriesga su vida y vence al Imperio español (Ibargüengoitia, *Autopsias rápidas* 88).

Detrás de este texto está una afirmación simple, pero muy clara, que hiciera el mismo Ibargüengoitia, a saber:

Para nosotros [los mexicanos] la independencia no trajo consigo la igualdad, sino que dejó una clase que siguió comportándose como los conquistadores, con gran “señorío”. Que se sigue comportando igual a pesar de cien años de pleitos y cincuenta de “justicia social”.⁴³

Con el ejemplo anterior Ibargüengoitia reitera que en este país la independencia (como la Revolución mexicana y la Guerra cristera) ha beneficiado sólo a unos pocos mexicanos.

Con esta novela Ibargüengoitia reafirma su labor desmitificadora al trivializar lo que parecía más sublime para los mexicanos: la lucha por la independencia. Con facilidad el guanajuatense recrea la atmósfera y las costumbres tanto urbanas como de provincia. La siguiente cita da cuenta de la manera como el cura Periñón concibe a los distintos grupos y personas que están por participar en las gestas libertarias:

⁴³ [<https://entertothematrix.wordpress.com/2009/10/12/1219/>], (12 de octubre de 2009).

Periñón [Miguel Hidalgo], después de mirar con detenimiento la fruta podrida que tenía en la mano. Dijo:

–La Junta es como un aguacate: tiene cáscara, carne y hueso. La cáscara son los soldados de tu batería [se dirige a Matías Chandón], los feligreses de mi parroquia [y otros] doscientos hombres. La carne son los que van a la casa del reloj. Unos días ensayan una comedia, otros traman una revolución, pero siempre creen que dirigen la música, Saben que hay cáscara, pero no que hay hueso. El hueso fue lo que conociste aquella noche: Ontananza [Ignacio Allende] y Aldaco [Juan Aldama], Diego [el Corregidor Domínguez] y Carmelita [Josefa Ortiz] Juanito y un servidor [el mismo Cura Periñón].

Dicho esto, tiró el aguacate y se limpió los dedos con un pañuelo colorado (Ibargüengoitia, *Los pasos de López* 58).

Periñón, además de ofrecer su visión –piramidal, pero apegada a la realidad– acerca de la configuración del ejército insurgente añade, sin mayor problema, que los niveles de conciencia y participación de las distintas personas y estamentos son en verdad abismales ya que mientras unos ensayan una comedia otros traman una revolución. Además, con diversos juegos léxicos (en la gesta de independencia unos son como la cáscara, otros son como la carne y finalmente unos pocos son como el hueso) el autor de *Los pasos de López* ofrece el argumento que nos permite ver que, con Miguel Hidalgo y Costilla en primer lugar, los héroes son personas con cualidades y defectos y que pueden desmitificarse al bajarlos de los altares patrios y colocarlos al alcance de la mano. Se trata de un movimiento que desacraliza a los próceres, que convierte a los grandes en pequeños, y que nos permite percibirlos como lo que realmente son: hombres y mujeres de barro.

Al escribir *Los pasos de López* Ibarguengoitia –mediante el empleo de una voz narrativa, ayuna de convicciones–, se deja arrastrar indolentemente por la vorágine de los acontecimientos. Además, omite la tragedia y al situarse por encima de los hechos pone sobre la mesa lo que envilece y lo que hace vulnerables a los próceres de la patria.

Antes de terminar este capítulo me permito indicar que la literatura también sirve para ofrecer una versión nueva de la realidad, una que se acomode más y mejor a lo que nos gusta; así lo hace Ibarguengoitia cuando relata su gesta de independencia.

Como punto final el autor de *Los pasos de López* remata con un juego:

Dicen que Perión preguntaba:

–Si ya me condenaron, ¿para qué quieren que me arrepienta?

–Para poder darte la absolución [...].

–No me interesa [...].

Por fin, el veintisiete de agosto dicen que dijo:

–Tráiganme en la mañana el acto de contrición, y lo firmo [...].

Dicen que lo leyó cuando estaba desayunando y cuando terminó el chocolate, firmó.

Después lo llevaron a un basurero y lo fusilaron [...].

Dieciséis años pasaron antes de que alguien se diera cuenta de que, en el acto de contrición que le llevaron, Perión, en vez de firmar, escribió nomás “López” (*Los pasos de López* 171).

El texto es elocuente. Ahora es Ibargüengoitia quien, a través del cura Domingo Periñón, se despide de sus lectores.

2.6. Dos tendencias en la obra literaria de Jorge Ibargüengoitia

En este pequeño capítulo hablaré de la distinción que el mismo Ibargüengoitia hace al dividir su producción literaria en dos: los escritos vinculados a su vida privada y los otros textos cuya tendencia es de carácter público.

Ibargüengoitia indica que sus novelas tienen básicamente dos tendencias: la pública y la privada (Ibargüengoitia, “Llevaba un sol adentro” 15). Señala con esto el peso de las referencias en un contexto social determinado o bien a cuestiones que tocan muy de cerca su vida personal. Él mismo propone la siguiente clasificación si de novelas se trata:

[Mis escritos] si quiere uno clasificarlos, se dividen fácilmente en dos tendencias: la pública a la que pertenecen *Los relámpagos de agosto* (1964), *Maten al león* (1969) [...], *Las muertas* (1977) [...] y *Los pasos de López* [...]. Los sucesos presentados en estas novelas son reales y conocidos y los personajes son imaginarios. La otra tendencia es más íntima, generalmente humorística, a veces sexual. A ella pertenecen los cuentos de *La ley de Herodes* (1967), *Estas ruinas que ves* (1974) y *Dos crímenes* (1979) (Ibargüengoitia, *Instrucciones para vivir en México* 15).

Quiero indicar que desde la lectura que hice de la obra de Ibargüengoitia me pareció más sugerente la propuesta que este mismo escritor llama “tendencia pública”, ya que ofrece al menos dos cosas: en primer lugar, además de contar con un mayor número de textos ofrece una perspectiva más variada y rica; y, en segundo lugar, porque al haber escogido como eje de lectura el libro titulado *Maten al león*, puedo entrar de lleno a un

campo que particularmente me interesa: el de las propuestas literarias vinculadas con la dictadura y los dictadores y la manera singular, desde la ironía, como Ibargüengoitia aborda estos temas.

Jorge Ibargüengoitia cultivó prácticamente todos los géneros (excepto la poesía); aquí he dado cuenta de su producción como dramaturgo y novelista, además escribió cientos artículos periodísticos. El aporte de Ibargüengoitia desde la crónica semanal fue la postulación de la vida cotidiana como reflejo de la vida. Los variadísimos temas expuestos por el autor en cientos de artículos dan cuenta de sus múltiples intereses: el patriotismo estúpido en el que nos movemos los mexicanos, el importante papel de la casualidad aun en las cuestiones nacionales más sagradas, los más bajos niveles a los que podemos llegar por la ambición y los deseos permanentes e inconfesados de muchos mexicanos. En sus textos Ibargüengoitia se vale de diversos recursos, particularmente de la parodia y la caricatura; pero su humorismo supera con creces la fácil barrera de lo cómico logrando un auténtico divertimento literario.

A principios de 1983 trabajaba en una novela que se llamaría *Isabel cantaba*, entonces recibió una invitación para el Encuentro de Cultura Hispanoamericana en Bogotá, Colombia. De camino a esta reunión murió en el accidente ocurrido en el aeropuerto de Barajas, España, el 27 de noviembre de 1983. Se dice que al morir llevaba muy adelantada la novela antes referida, la cual se quemó al estrellarse el avión donde también viajaban los escritores Ángel Rama, Martha Traba y Manuel Scorza (Núñez Jaime).

CAPÍTULO TERCERO

Los relámpagos literarios en el México de mediados del siglo XX

Los poetas han sido los primeros que han
revelado que la eternidad y lo absoluto
no están más allá de nuestros sentidos
sino en ellos mismos

Octavio Paz

3.1. Panorama de las letras en México. De Mariano Azuela a Jorge Ibarguengoitia

3.1.1. Generalidades

En este capítulo, de forma muy general y sin afán historicista, pretendo ofrecer algunas pinceladas en relación con los principales movimientos literarios y los autores que marcaron el rumbo de las letras en México desde Mariano Azuela: *Los de abajo* (1915) hasta la última novela de Jorge Ibarguengoitia: *Los pasos de López* (1982).⁴⁴ Buscaré relacionar autores y propuestas con los escritos del autor guanajuatense.

Sabemos que el estudio de la narrativa es cada vez más complejo ya que los textos con el tiempo se multiplican y también se diversifican. Es muy difícil catalogar a los escritores en tal o cual corriente ¿Qué es lo que importa? ¿El tema, el año de nacimiento del escritor, el momento de publicación, las técnicas utilizadas, las tendencias implícitas o explícitas, la asunción de la forma o el contenido? A unos autores se los acoge y a otros se

⁴⁴ Decía Pedro Henríquez Ureña que “cada generación debe justificarse críticamente rehaciendo las antologías, escribiendo de nuevo la historia literaria y traduciendo nuevamente a Homero”, cfr. Emma Susana Speratti Piñeiro, “En torno a Azarín” 232.

les expulsa de la República de las letras. En tanto la literatura es un producto cultural se convierte –se quiera o no– en un medio importante de propagación de distintas ideologías; los escritos literarios, lo sabemos, nunca se encuentran libres del todo de las propuestas dominantes.⁴⁵ Así el crítico al pretender hacer una clasificación, se siente como extranjero en la propia tierra.

En esta apretada síntesis hablaré de algunos escritores y de sus propuestas literarias en el México de mediados del siglo pasado sólo para identificar cuál era el “ambiente” que Jorge Ibarguengoitia respiraba en el momento de publicar sus obras.

3.1.2. Los precursores

Si nos remontamos a los inicios del siglo pasado en México podemos afirmar que la primera gran novela fue *Los de abajo* (Avelés Fabila, “La novela de la Revolución Mexicana, una épica s.p.”) (1915) de Mariano Azuela.⁴⁶ Se afirma que en sus inicios esta novela tuvo más éxito en el extranjero y que, una vez célebre, se la usó y exaltó en nuestra tierra. Después vinieron tres grandes textos: *El águila y la serpiente* (1928), *La sombra del caudillo* (1929) –que cuestiona desde la raíz al sistema– de Martín Luis Guzmán y *Vámonos con Pancho Villa* (1931) de Rafael F. Muñoz. Sin embargo estas novelas con una carga profundamente crítica⁴⁷ fueron utilizadas, después, como panfletos⁴⁸

⁴⁵ Gustavo Akal señala que “El lector idealiza la novela y la concibe como una manifestación inocente que no tiene relación alguna con ningún tipo de ideología [...] mientras cualquier muestra de disidencia se entiende como una torpe pretensión de vender un panfleto al público.” Sin embargo, conocemos perfectamente cómo la burguesía se valió de la literatura para poder introducir unas condiciones que consolidasen la sociedad capitalista, etc., cfr. Grupo Akal, “La literatura como transmisor de ideología”.

⁴⁶ A la fecha, este texto es uno de los más vendidos por el FCE.

⁴⁷ Para estudiar la literatura de la Revolución Mexicana debemos acudir a: Antonio Castro Leal, *La novela de la Revolución Mexicana* y seguramente continuar con el texto de Emmanuel Carballo, *Los protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. 1986, independientemente de hurgar en otras fuentes. Castro Leal es primero que estudia, agrupa y ordena a los autores de la Revolución; lo hace de forma que no haya equívocos: en principio están aquellos que fueron testigos directos quienes, como Azuela, médico de las tropas villistas, y Martín Luis Guzmán, cercano a Villa, toman las escenas y los personajes de primera mano. Estamos

‘revolucionarios’ o ‘nacionalistas’ por el Gobierno de México hasta que empezó a descomponerse el Partido Revolucionario Institucional y la propuesta de la Revolución iniciada por Francisco I. Madero en 1910 (Lorente Medina y Navascués 9-15).

Aunque no existe un consenso sobre lo que debemos entender por Novela de la Revolución⁴⁹ sí podemos encontrar ciertos criterios que nos permitirán acercarnos a una definición: los que corresponden a la crítica literaria que consideran fundamentalmente la estructura y el estilo; los de carácter temporal: cuando las obras se escribieron dentro de ciertos años; o solamente los temáticos: aquellas obras que tocan de algún modo la misma Revolución, antecedentes y consecuencias, al margen de otras consideraciones.⁵⁰

Patricia Córdova hace una combinación entre los criterios temporales y de estilo al afirmar que en la Novela de la Revolución hay “una manifestación histórica de habla mexicana y [de] nuevos estereotipos sociales puestos a circular con la revolución de 1910 [...]” (Córdova Abundis 11-12).

En principio, desde la definición anterior, podríamos considerar *Los relámpagos de agosto* como novela de la Revolución. Aunque la novela trata temas históricos no es una

hablando, entonces, de que algunos textos muy importantes vinculados al movimiento revolucionario estuvieron muy en sintonía con la propuesta de Villa quién, sabemos, fue desterrado muy pronto; su dominio al norte de México se rompió en 1915 a través de una serie de derrotas que sufrió en Celaya y Agua Prieta a manos de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles. Cfr. Enrique Krauze, *Biografía del poder. Caudillos de la Revolución mexicana (1910-1940)*.1972 y ss. Villa, al no encajar con el sistema, es un personaje crítico y molesto para quienes fueron haciéndose con el poder.

⁴⁸ Para una aproximación a esto cfr. Flor E. Aguilera Navarrete, “La narrativa de la Revolución Mexicana: periodo literario de violencia” 9-15.

⁴⁹ Aunque no existe un consenso que permita definir con absoluta precisión lo que se entiende por “Novela de la Revolución” tenemos estudios que acotan con bastante claridad ese concepto. Cfr. Margo Glantz, *Ensayos sobre Literatura Mexicana del Siglo X*.

⁵⁰ El estudio de Antonio Castro Leal indica que: “Por novela de la Revolución mexicana hay que entender el conjunto de obras narrativas, de una extensión mayor que el simple cuento largo, inspiradas en acciones militares y populares, así como en los cambios políticos y sociales que trajeron consigo los diversos movimientos (pacíficos y violentos) de la Revolución que principia con la rebelión maderista, de noviembre de 1910, y cuya etapa militar puede considerarse que termina con la muerte de Venustiano Carranza el 21 de mayo de 1920”: Antonio Castro Leal, *La novela de la Revolución mexicana*, vol. I. 17.

novela histórica, es decir, no pretende recoger los testimonios de una época, y tampoco tienen como primera finalidad divertir o entretener al lector (Ibargüengoitia sólo toma datos de la historia para este relato).⁵¹ Coincido con Sergio Pitol cuando indica que “Las clásicas novelas de la Revolución son no sólo narraciones de ficción sino, sobre todo, un testimonio histórico. En cambio, para Ibargüengoitia la historia⁵² se vuelve parodia, y la Revolución en manos de ese puñado de ineptos militares anula todo sentido épico,⁵³ lo liquida.” (cfr. Pitol 21 y ss.). Recordemos que nuestro autor hablaba de presentar, en sus textos de ficción, la realidad tal y como él ve (Trejo Fuentes 43).

¿De qué realidad hablaba Ibargüengoitia? Y, especialmente ¿cómo era percibida esta realidad por Ibargüengoitia? Reitero que las novelas de nuestro escritor no son, estrictamente hablando, históricas, pero sí son políticas porque, como indica Luis Villoro, “En Ibargüengoitia [...] la voz del aprovechado [...] se transforma en el discurso oficial de la Revolución. La clase dominante entra en la esfera de lo cómico y no reconoce otra ley que la de adopción de un amo cada vez más poderoso hasta llegar a presidente de la república.” (Ibargüengoitia, *El atentado y Los relámpagos de agosto* 32).

Dicho de otra forma, aunque Ibargüengoitia se niegue a hacer historia⁵⁴ sí ofrece una crítica –a través de la ironía– a la clase política y a las instituciones surgidas de la

⁵¹ En innumerables ocasiones Jorge Ibargüengoitia, como hemos visto, se negó a ser tratado como ‘humorista’.

⁵² Cuando Jorge Ibargüengoitia discute con lo épico hace una profunda crítica a la historia oficial (‘lo histórico’ deriva de ‘lo épico’). Lo que sucede es que lo histórico en la modernidad busca abandonar el paradigma literario para convertirse, se supone, en el paradigma científico. Lo que podemos constatar es que esta historia, aun la más reciente, no borra completamente este dispositivo épico (maravilloso) que tiene que ver con la construcción de sensibilidad. Cuando Ibargüengoitia discute, desde la propia literatura, con lo épico está también criticando lo histórico. Dicho de manera más clara, la solemnidad –que mantiene el *status quo* de unos pocos en este país– llevada al extremo a través de la épica es a la que ridiculiza, una y otra vez, Ibargüengoitia.

⁵³ Para un estudio más detallado de lo épico en lo histórico, cfr.: François Hartog, *El oficio de la historia*.

⁵⁴ Jorge Ibargüengoitia se niega sistemáticamente a utilizar los datos de la historia oficial, y de ciertas literaturas, como dispositivos para “ordenar” la realidad.

Revolución. Jorge Ibarguengoitia no está en contra de la Revolución ni de sus ideales sino de ‘los héroes de papel’ que, después de colocar los cimientos para esta Nación a partir de 1910, utilizaron todos los recursos a su alcance, particularmente los políticos, para legitimar el régimen autoritario.⁵⁵ Y esto va de la mano con la construcción de un relato, aquí la crítica del guanajuatense, que ‘ordena’ un espacio, que da legitimidad a un régimen en donde pocos tienen mucho y muchos tienen muy poco. Hay un manejo de la sensibilidad por parte de los estamentos en el poder –a través de discursos patrioterros y otras muchas actividades especialmente de carácter económico– que, al subrayar solamente la necesaria identificación que hemos de tener con ‘lo mexicano’ y ‘lo nacional’ contra lo que viene de fuera (en parte justificadas para separarnos de los vecinos del norte, y en parte para recordarnos que hemos sido frecuentemente expoliados por los extranjeros), olvidan con mayor frecuencia que tenemos al enemigo dentro. Después de la independencia de España permanecen en México situaciones de extrema pobreza para un número enorme de mexicanos y mexicanas y nada, o muy poco, han hecho los gobiernos revolucionarios, las iglesias, los partidos políticos o los empresarios, etc.⁵⁶

Las corrientes literarias relacionadas con la exaltación de la Revolución mexicana a ultranza le interesaron a nuestro autor en otro sentido. La apuesta de Ibarguengoitia le lleva a dos cosas: primera, toma distancia, y además relativiza, los hechos históricos y literarios del México postrevolucionario; y segunda, nos ofrece una propuesta literaria nueva, fresca

⁵⁵ Es interesante la aproximación que hace Schettino a propósito del desorden generado por los gobiernos de la Revolución en este país, Cfr. Macario Schettino, *Cien años de confusión*.

⁵⁶ Según datos del Coneval en el año de 2016 el 43,6% de los mexicanos vivía en situación de pobreza; es decir, 53,4 millones de personas, de las cuales 9,4 millones vivía en pobreza extrema, ver Ana Langner “El 43,6% de los mexicanos viven en situación de pobreza: Coneval” en *El Economista*.

e irónica ante los planteamientos maniqueos de la época en donde buenos y malos se enfrentaban una y otra vez.⁵⁷

Si atendemos a los distintos objetivos, y a la misión del historiador y del novelista, podemos aclarar mejor lo dicho. El historiador, además de tener compromisos de carácter educativo, aspira a contar las cosas de manera “objetiva” (trabaja con las fuentes primarias, busca las diferentes versiones, aspira a un lenguaje neutro y evita –en la medida de lo posible– los juicios personales). Un libro de historia se convierte en clásico, podemos decir, cuando resiste la prueba del tiempo (cfr. Bloch). En cambio, el novelista escribe sin preocuparse por mantener un lenguaje neutro; no basa necesariamente sus escritos en hechos comprobables. De hecho, en épocas de represión política el novelista utiliza diversas claves para dar a conocer sus propuestas.⁵⁸ En este orden de ideas sabemos, por ejemplo, que la irreverente apropiación de la “Historia oficial” por parte de Jorge Ibargüengoitia al momento de ofrecer sus ideas (con frecuencia poco ortodoxas) despertó muchas molestias entre la clase política mexicana.

3.1.3. Los grandes escritores y Jorge Ibargüengoitia

Después de los precursores y sus escritos vinieron otros con nuevas técnicas y estéticas que dieron a la literatura mexicana un aire nuevo. Me refiero a los Contemporáneos y a las grandes novelas *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, y *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo.

⁵⁷ El capítulo que se conoce como: “Novela de la Revolución mexicana” presenta tal heterogeneidad que incluye, por ejemplo, novelas tan diferentes entre sí como son: *La muerte de Artemio Cruz* (de Carlos Fuentes), *José Trigo* (de Fernando del Paso) y *Los relámpagos de agosto* (de Jorge Ibargüengoitia).

⁵⁸ Para una reflexión más detallada de estos puntos, volver al texto de: Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega 24 y ss.

3.1.3.1. Los Contemporáneos y Jorge Ibarqüengoitia desde distintas vanguardias

Registro ahora, desde otro ángulo, al grupo (aunque mencionaré de éste sólo algunos nombres) que bajo el título de “Los Contemporáneos” (cfr. Sheridan) ofrecieron una literatura de vanguardia, ellos son, entre otros: Carlos Pellicer, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Gilberto Owen. Estos escritores proponían un rechazo a las normas estéticas establecidas, “propugnaban por la experimentación y la búsqueda, mantenían un carácter de gran innovación y se orientaban a tópicos que no sólo no eran tradicionalmente considerados como estéticos, sino que rayaban en lo absurdo” (Fernández s.p.).

Ibarqüengoitia nace en 1928, en el mismo año del surgimiento de ese grupo de notables escritores. “Los Contemporáneos” compartían y debatían sus propuestas literarias (ésa era su manera de proceder), mientras que Ibarqüengoitia, aunque no estaba solo del todo, dialogaba (poco más de dos décadas después) ordinariamente con un grupo muy reducido de escritores. Así lo indica Juan Villoro:

El propio autor, señala contribuyó a alejar a filólogos e hispanistas como si se tratara de zumbantes moscardones. Enemigo de la Academia, descartó las tesis, y aun las reseñas [...]. Sólo encomió un tipo de magisterio, de corte práctico, capaz de transmitir trucos del oficio, al estilo de Rodolfo Usigli. Este anti-intelectualismo se convirtió, si no en sello de carácter, al menos en una constante (Villoro, *El diablo en el espejo* 33).

Todo autor propone una forma de lectura, y la de Ibargüengoitia depende de la plena identificación con el modo autobiográfico. No es casual que la columna que publicaba en la revista *Vuelta* llevara el título de “En primera persona”. Leer a Ibargüengoitia significa compartir una zona íntima, donde los móviles de los sucesos son a un tiempo caseros y misteriosos: nada tan clandestino como la vida diaria. Y este hombre [Ibargüengoitia] “que incluía a sus lectores en un corro íntimo, circuló con dificultad por la República de las Letras, no diseñó la interpretación póstuma de sus obras, ni buscó herederos o exégetas” (Villoro, *El diablo en el espejo* 33).

3.1.3.2. Agustín Yáñez y Jorge Ibargüengoitia al filo de la Revolución

Al filo del agua presenta a una Iglesia omnipotente, una institución que domina un buen número de aspectos de la vida del pueblo. El texto ofrece, además, una mirada retrospectiva del suceso revolucionario de 1910. Tanto Yáñez como Ibargüengoitia (años más tarde) se interesaron en temas como el peso de la Revolución mexicana y el papel de la Iglesia en nuestro país.⁵⁹ Sin embargo, escribieron sus textos literarios desde ópticas y opciones muy distintas: el primero estrechamente vinculado al Gobierno (*Grandes biografías de México* 312) (fue Secretario de Educación Pública y antes Gobernador de su Estado, por ejemplo), mientras que el segundo se mantuvo fuera de la esfera del partido en el Gobierno.

3.1.3.3. Juan Rulfo y Jorge Ibargüengoitia en el tiempo y el espacio

Pedro Páramo (cfr. Harss; Franco; Anderson Imbert) cierra la temática de la Revolución para dar paso a una nueva concepción del tiempo y del espacio, de la vida y la muerte. Todo ello en un ambiente mágico y realista. En su estructura encontramos, entre muchos

⁵⁹ Agustín Yáñez se explica vinculado a Jalisco, como Jorge Ibargüengoitia a Guanajuato.

otros recursos narrativos, entrecruzamientos de historias, desorden cronológico, narraciones sincopadas e irrupción de historias diversas.

El tema central de la novela puede ser la culpa y el castigo (o la condenación) desde un plano sin tiempo y sin espacio (cfr. Millares y Rodríguez s.p.). Los personajes, desde el purgatorio, mantienen la culpa en el recuerdo, ya que son como almas en pena que no encuentran descanso. “A partir de la publicación de *Pedro Páramo* podría decirse que la novela en México completó un primer ciclo” (Blanco Aguinaga 104).

Señalo ahora tres binas de semejanzas y diferencias entre la novela de Rulfo, *Pedro Páramo*, y la novela de Ibarguengoitia, *Las muertas* (cfr. Jiménez, Moguel y Zepeda; Zepeda).

Primera, Rulfo ofrece a sus lectores una novela ‘trans-temporal’ en donde se destacan las fatalidades y los cacicazgos violentos, con muertos y vivos envueltos en historias de amor y de culpa y en lugares indeterminados pero poblados de almas en pena (González Rodríguez s.p.); por su parte, el autor de *Las muertas* entrega a sus lectores una novela –en las antípodas de *Pedro Páramo*– donde la tierra está más que firme y las instituciones corruptas (gobierno, partidos, empresas e iglesia) aparecen a la vista de todos. La historia narrada por Ibarguengoitia da cuenta de mujeres vivas pero, tan ultrajadas, que parecen muertas.

Segunda, *Pedro Páramo* remite al lector a las historias de los caciques que, pese a cualquier revolución, retienen a la fuerza sus privilegios;⁶⁰ Ibarguengoitia pone sobre la

⁶⁰ [<http://www.iesalfaro.com/gen/lengua/01ed7999e70986804/01ed799a3e08d1e0c/01ed799a3e08d7d13/index.html>], (1 de mayo de 2016).

mesa los atropellos de las proxenetas que, avaladas por las instituciones de este país, mantienen cautivas a docenas de jóvenes.

Tercera, “Rulfo ofrece un escrito en torno a la retórica de la ausencia, lo indefinido, los ecos y los murmullos” (González Rodríguez s.p.); mientras que Jorge Ibarguengoitia encuentra en la presencia, en lo palpable y en la lucha cotidiana por la supervivencia el testimonio de mujeres que habitan esta tierra como fantasmas en pena.⁶¹

3.1.3.4. Elena Garro y Jorge Ibarguengoitia narran distintas historias de amor y odio

Elena Garro, en *Los recuerdos del porvenir* (1963), narra una sombría historia de amor; los protagonistas son los Moncada quienes se ven envueltos en dificultades al momento de defender sus creencias. El texto de Garro fue escrito en el mismo año en que Ibarguengoitia publicó *El atentado*, antecedente directo de *Los relámpagos de agosto*.

Las intenciones de ambos escritos, así como las tramas, tienen algunos puntos en común: el texto de Garro, *Los recuerdos del porvenir*, maneja conceptos como la corrupción, el abuso del poder, la búsqueda de las culpas y los culpables, las trampas inventadas por cada personaje para escapar de lo malo y, sobre todo, el esfuerzo del pueblo entero para defender lo que cree suyo. La obra de teatro *El atentado* de Ibarguengoitia, ambientado en plena guerra Cristera, nos presenta el magnicidio de Álvaro Obregón, las pugnas por el poder político, la persecución de culpables e inocentes y la miseria e ignorancia del pueblo.

Y ambos textos literarios –de Garro e Ibarguengoitia–, desde Roland Barthes (que analiza la propuesta de Bertolt Brecht) están hechos “para ser leídos o representados (antes

⁶¹ Me apoyé para estas algunas notas en Darío Villanueva, *Comentario de textos narrativos: la novela* 181-201.

comprendidos), pero vinculados a una de sus funciones sustantivas que es transformar a un público al tiempo que le divierte.” (Barthes 112).

3.1.3.5. Rosario Castellanos y Jorge Ibargüengoitia desde sus distintas estrategias subversivas

Rosario Castellanos nace en 1925; Jorge Ibargüengoitia, en 1928. Ambos llevan adelante, desde sus respectivas propuestas, diferentes “estrategias subversivas”. Lo que indica Laura Guerrero es válido para ambos escritores:

Las estrategias subversivas subyacen en el texto y juegan con el/la lector/a. Motivan al cuestionamiento al dejar huellas que mueven a la duda sobre lo leído [...].

Irreverentes, sacuden los paradigmas sociales, culturales y artísticos. No están sólo en los vacíos, o en las palabras, enunciados, personajes. No se les puede descubrir en todos los niveles de la configuración del texto literario: el elemento temático, estructural, lingüístico, la enunciación, la configuración de los personajes, los géneros literarios, etc. (Guerrero 20).

Estas afirmaciones pueden fácilmente aplicarse a una y otro indistintamente.

En el cuento titulado “La vela perpetua” hay una muy singular referencia a Rosario Castellanos. El cuento narra en primera persona la relación que tiene un joven estudiante universitario de la Facultad de Filosofía y Letras con Julia. El protagonista, aunque con dudas, se mantiene a la expectativa de los deseos de su compañera: “Cuando la conocí, acababa de divorciarse de su primer marido; cuando tuvimos el pleito, cinco años después, tenía tres de casada con el segundo marido. Es decir que yo la conduje con mano firme, de

un matrimonio al otro y todavía la acompañé durante los tres primeros años del segundo.”
(Ibargüengoitia, *La ley de Herodes* 76).

Siempre con necesidades sexuales, el joven esperaba cualquier oportunidad para llevar adelante sus propósitos: “Regresamos al hotel y ella se acostó y yo fui a su cuarto y cuando me disponía a intentar ‘lo peor’, ella me corrió de la cama e insistió en leerme *una obra de Rosario Castellanos*.⁶² Me levanté furioso y me fui a la calle a buscar prostitutas.”
(Ibargüengoitia, *La ley de Herodes* 81).

3.1.3.6. José Revueltas y Jorge Ibargüengoitia desde su inteligencia al servicio de los lectores

Párrafos arriba mencioné a otro escritor, José Revueltas –de quien Octavio Paz se expresó con los siguientes términos: “Todavía están en la cárcel [por su participación en los hechos ocurridos en 1968] doscientos estudiantes, varios profesores universitarios y José Revueltas, uno de los mejores escritores de mi generación y uno de los hombres más puros de México.” (Paz, *El laberinto de la soledad* 252).

Revueltas fue siempre un hombre rebelde y con rabia. No le intimidó ni la persecución ni la cárcel. En cada escrito dejó ver sus intereses, manías, preocupaciones y aspiraciones. Leñero indica que “la vida de Revueltas es casi la de uno de sus personajes, probablemente el más poderoso. Atado siempre a la idea de la militancia, convencido de que la revolución es la meta imposible y necesaria [...]” (Monsiváis 277). En sus novelas, crónicas, ensayos y cuentos expresó los temas que lo obsesionaban: la muerte, la enajenación, la incomunicación, el crimen, la falta de solidaridad, la enfermedad, la decadencia, la soledad y la opresión a los débiles. Y, al igual que Jorge Ibargüengoitia,

⁶² Las cursivas son mías.

puso su inteligencia al servicio de las causas que creyó justas al denunciar lo que otros callaban por miedo.

3.1.3.7. Octavio Paz y Jorge Ibarguengoitia con un lugar especial en el panorama de las letras

Frank Loveland, después de lamentar la muerte trágica y temprana de Jorge Ibarguengoitia en un accidente de aviación, afirma que nuestro país perdió a su mejor humorista, y añade:

Nuestra literatura tiende a la seriedad. Nuestros mejores autores del siglo XX – Fuentes, Rulfo, Revueltas, Paz, *et. al.* –son más bien trágicos, serios y con temáticas de peso sobre un país y sus habitantes [...]. Ibarguengoitia nos dejó una literatura lúdica, sarcástica no sólo de nuestras instituciones, sino de nosotros mismos, los “personajes” que produce la condición de ser mexicanos urbanos (Loveland s.p.).

El texto, con todas sus letras, señala el aporte específico de nuestro autor.

Octavio Paz ⁶³ por su parte merece un lugar especial dentro de las letras hispanas de todos los tiempos. ⁶⁴ Su muy extensa obra abarcó diversos géneros: poesía, ensayo y novela. Siempre atento a los signos de los tiempos no echó raíces en ningún movimiento y, sin embargo, incursionó brillantemente en todos. ⁶⁵

⁶³ Cuando Fernando García entrevista a José de la Colina, éste expresa lo siguiente: “La obra de Octavio Paz es ‘enorme y exquisita’. Supo abarcar su época con su escritura, fuese poema o prosa, las contradicciones, los errores, lo luminoso y lo oscuro. “Fernando García Ramírez, “¿Cuál es la profundidad de la cebolla?” Entrevista con Juan de la Colina en *Letras Libres*.

⁶⁴ El historiador y ensayista Enrique Krauze define a Octavio Paz como “Hombre de su siglo”, y añade, “Quiero suponer que nadie permanece igual después de leer a Paz; con sus escritos de carácter histórico generalmente podemos coincidir, con su poesía el alma se ensancha, pero con sus ensayos se produce una extraordinaria necesidad de libertad.” Citado por Patricio Eufrazio, *Octavio Paz. El hombre y su obra 2*.

⁶⁵ Entre los libros de Octavio Paz se encuentran: *Libertad bajo palabra* (1949), *Piedra de sol* (1949), *El laberinto de la soledad* (1950), *El arco y la lira* (1956), *Posdata* (1969), *El mono gramático* (1970), *Los hijos del limo* (1974), *Vuelta* (1976), *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982) y muchos más.

También Ibargüengoitia incursionó por diversos géneros y, sin la notoriedad de Paz, ofreció siempre una propuesta sugerente, irónica y distinta. Paz lo presenta como un hombre de “humor seco [...], humor de ascendencia sajona más que latina, y con una cierta inclinación a difamar la realidad.” (Cit. en Castañeda, *Jaime Ibargüengoitia: Humorismo y narrativa* 1). Sí, sabemos que Ibargüengoitia es un escritor singular: cuando todos respetan y veneran la Revolución mexicana, él hace un libro burlándose de ella; cuando muchos escriben novelas contra las dictaduras de América Latina, él escribe una deliciosa farsa en la que los héroes son tan ridículos como sus enemigos; en un medio donde se venera tanto el culto al yo, él escribe un libro de cuentos en el que se burla de sí mismo exponiéndose torpe, ingenuo, pobre y anti intelectual; cuando cualquiera hubiera escrito una pésima novela policiaca, él escribe una muy buena historia de dos criminales que no entienden que lo que hacen es criminal; y, finalmente, escribe un libro en el que en lugar de exaltar con retórica demagogia un episodio de la historia nacional, trata de desmitificar y descifrar el significado de la conspiración de la independencia de México, su alzamiento y posterior fracaso.

Jorge F. Hernández el 10 de octubre de 2008 fue entrevistado en las instalaciones de la UNAM y después de subrayar que es muy importante seguir el ejemplo de los grandes escritores,⁶⁶ dijo lo siguiente:

Te voy a poner un ejemplo: la reseña que hace Octavio Paz de *Dos crímenes*, de Jorge Ibargüengoitia, *donde alaba y precisa lo bien hecha que está [...]*, fue algo que sin duda ayudó a que Ibargüengoitia creciera como escritor, que su obra se vendiera y se reconociera [...]. Mucha gente no reconoce que Octavio hacía esa labor pensándose

⁶⁶ Jorge F. Fernández se refiere, en primer lugar, a Octavio Paz, quien recibió en el año de 1990 el Premio Nobel de Literatura.

como promotor de la literatura (Hernández, *La vida intelectual sin Octavio Paz* s.p.).⁶⁷

Lo que me importa subrayar aquí es la muy positiva opinión que Octavio Paz tenía de nuestro autor, según lo indica Jorge F. Hernández.

Octavio Paz y Jorge Ibargüengoitia comparten –desde trincheras y propuestas literarias diametralmente opuestas– un buen número de intereses: el gusto por la historia, la preocupación por la difícil situación del país y las reflexiones en torno de la vida cotidiana, entre otros.

3.1.3.8. Carlos Fuentes y Jorge Ibargüengoitia, nacidos en el mismo año de 1928, con propuestas literarias nuevas y sugerentes

Con poco menos de diez meses de diferencia, y en el mismo año de 1928, nacen Carlos Fuentes y Jorge Ibargüengoitia; aquél en la ciudad de Panamá y éste en la ciudad de Guanajuato.

En 1958 Carlos Fuentes publica *La región más transparente*, obra ambiciosa y compleja en la que pretende dos cosas: dejar plasmados todos los estamentos sociales de la Ciudad de México, y, por otro lado, desnudar los mitos, descubrir los falsos valores y desenmascarar el falso lenguaje (cfr. Carballo 534-576).⁶⁸ La novela, tan distinta a las escritas por otros autores de la época, no fue bien recibida por una crítica comprensiva o, en el mejor de los casos, enterada. “Y por lo anterior –indica Georgina García– la agitación, la controversia y la censura de la crítica mexicana marcaron el ingreso del autor y su primera

⁶⁷ Las cursivas son mías.

⁶⁸ Para un estudio más detenido, cfr. Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX* 534-576.

‘nueva novela’ en la literatura universal” (García Gutiérrez 10). Con la lectura de los textos de Fuentes percibimos que los temas tradicionales y simples van cediendo el paso a una profunda reflexión acerca de la compleja estructura del ser humano y la sociedad.

Entre tanto Jorge Ibargüengoitia se enfrentaba a la incompetencia de los críticos que, sin entender sus propuestas, desechaban sin mayores argumentos sus primeras piezas de teatro. Veamos cómo expresa nuestro dramaturgo sus primeros descalabros literarios: “Yo estaba en una de las temporadas más desesperantes de mi vida profesional [habla del final de la década de los 50]. Como escritor dramático, que era lo que yo era entonces, era entre desconocido y olvidado, tenía cuatro obras sin estrenar, no tenía ingresos de ninguna especie.” (Ibargüengoitia, “Dos aventuras de la dramaturgia subvencionada” 56-59).

Progresivamente, hacia la mitad del siglo XX, tanto Carlos Fuentes como Jorge Ibargüengoitia aparecen en el escenario de las letras. El éxito del primero tiene que ver con múltiples factores: “Él es –como indica Eugenio Núñez– un luchador, un francotirador animado por una fuerte voluntad de renovar la literatura y, en consecuencia, el mundo.” (Núñez, “La visión del hombre en Carlos Fuentes” 239-248). Desde una propuesta nueva y sugerente.⁶⁹ Fuentes apeló además y siempre a valores como la justicia, el respeto y la solidaridad. Por otro lado, Ibargüengoitia después de su paso por las letras como dramaturgo, se entrega de lleno a la obra novelística en donde la constante es una actitud radicalmente humorística. Jorge Castañeda indica que “la fresca prosa de Ibargüengoitia ha seducido a todos los lectores y a los más exigentes críticos. Sólo un talento profundamente

⁶⁹Carlos Fuentes al adoptar las técnicas de renovación literaria tales como: fluir de la conciencia, el monólogo interior, distintas voces narrativas, etc. dará a su propuesta literaria una extraordinaria riqueza, cfr. Eugenio Núñez 239.

minucioso, inteligente como el suyo es capaz de salir de sí mismo para mirar, con ojos distintos, dispuestos al análisis sereno, lo mismo que los demás miran con preocupación y arraigo.” (Castañeda 4).

La muerte de Artemio Cruz y *Aura* fueron escritas en 1962, poco antes de que Jorge Ibargüengoitia escribiera *El atentado*. Fuentes escribió *Terra Nostra* en 1975, cuando nuestro autor escribía *Sálvese quien pueda* y *Estas ruinas que ves*.

En términos generales Ibargüengoitia, a diferencia de Fuentes y desde una propuesta literaria mucho más elemental pero sólida, se propuso también a través de sus obras desmitificar la historia oficial la cual daba a las instituciones de la época todo el poder para explotar y mantener enajenadas a las mayorías.

Concluyo este apartado al subrayar que mientras las novelas de Carlos Fuentes se caracterizaron, entre otras muchas cosas, por su seriedad y profundidad, los sencillos textos literarios de Jorge Ibargüengoitia estuvieron plagados de sarcasmo, ironía e ingenio.

3.1.4. Lo real maravilloso y el realismo mágico

Apunto ahora una palabra en relación con dos importantes movimientos literarios – presentes en América Latina desde mediados del siglo pasado– de los que mucho se ha escrito y comentado. Estas “escuelas” tienen coincidencias y diferencias. Estoy hablando de lo real maravilloso y del realismo mágico.⁷⁰ Después haré una comparación –al menos de forma muy general– de estas corrientes literarias con la propuesta de Ibargüengoitia.

⁷⁰ Nos movemos en el terreno de lo sublime, de lo excesivo. En realidad, hablamos de una aporía de lo finito que intenta conceptualizar lo infinito. En Kant, por ejemplo, lo propiamente sublime no puede estar encerrado en forma sensible alguna, sino que se refiere tan sólo a ideas de la razón que, aunque ninguna exposición adecuada de ellas sea posible, son puestas en movimiento y traídas al espíritu justamente por esa inadecuación. Para lo bello de la naturaleza tenemos que buscar una clase fuera de nosotros; para lo sublime,

Dado que nuestro interés en esta investigación no está puesto en un estudio exhaustivo de estas dos propuestas literarias sino en las posibles relaciones que éstas podrían tener con los escritos de Ibarguengoitia, ofrezco solamente algunas notas que vinculan a Carpentier con lo real maravilloso y, otras, a García Márquez con el realismo mágico.⁷¹

Primeramente, podemos constatar que ni Alejo Carpentier ni Gabriel García Márquez definen suficientemente ambos conceptos. El realismo mágico –desde García Márquez– y lo real maravilloso carpenteriano se cruzan en varios puntos; sin embargo, al no ser idénticos no se pueden permutar.⁷² Su punto de partida común es la concepción de la realidad americana como “maravillosa”. En el caso de Carpentier se trata “del asombro y de la admiración del europeo ante el mundo americano” (Márquez Rodríguez 9) (a partir de esto se da un proceso de interés, de fusión y de mestizaje). Este asombro lo mostró siglos atrás desde otra perspectiva, por ejemplo, el español Bernal Díaz del Castillo ante Tenochtitlán al tomar prestadas las palabras del Amadís: “Nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas y encantamiento que cuentan en el libro de Amadís”.⁷³

Por otro lado, para García Márquez lo “maravilloso” consiste en la presentación de otra dimensión de la realidad del continente americano cuando se la compara con la europea. América es el mundo donde todo es posible, incluso cualquier tipo de maravilla. Pero el problema empieza desde la raíz, indica el escritor colombiano, por el hecho de que

en cambio, sólo en nosotros y en el modo de pensar que pone sublimidad en la representación aquella, cfr. Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*.

⁷¹ Un buen número de comentaristas, de forma reiterada, coinciden en nombrar como figuras más representativas de lo real maravilloso a Alejo Carpentier y del realismo mágico a Gabriel García Márquez, cfr. Llarena 21-44.

⁷² [<http://www.phil.muni.cz/plonedata/wurj/erb/volumes-21-30/lukavska91.pdf,p.75.>], (5 de julio de 2015).

⁷³ Al contemplar la ciudad de Tenochtitlán construida sobre el agua, Díaz del Castillo alude al Amadís de Gaula, el héroe más famoso de los libros de caballerías, ver Bernal Díaz del Castillo 367.

el castellano (idioma europeo) no es capaz de expresar cabalmente nuestra realidad.

Veamos:

Un problema muy serio es que *nuestra realidad es desmesurada* y, por tanto, plantea a la literatura la insuficiencia de las palabras. Cuando hablamos de un río, lo más lejos que puede llegar un lector europeo es a imaginarse algo tan grande como el Danubio, que tiene 2,790 kilómetros de largo ¿Cómo podría imaginarse el Amazonas, que en ciertos puntos es tan ancho que desde una orilla no se divisa la otra? El Amazonas tiene 5,500 kilómetros de longitud [...]. Cuando nosotros escribimos la palabra “tempestad” los europeos piensan en relámpagos y truenos, pero no es fácil que estén concibiendo el mismo fenómeno que nosotros queremos representar. Lo mismo ocurre con la palabra “lluvia”, que nada tiene que ver con los diluvios torrenciales del trópico. Los ríos de aguas hirvientes y las tormentas que hacen estremecer la tierra, y los ciclones que se llevan las casas por los aires, no son cosas inventadas, sino dimensiones de la naturaleza que existen en nuestro mundo (García Márquez).⁷⁴

Creo que el asunto es bastante claro: estamos hablando de realidades americanas que las palabras en castellano o portugués no logran atrapar. Pero ahora sigamos con otras notas, muy básicas, de lo real maravilloso y el realismo mágico.

3.1.4.1. Lo real maravilloso. La fe en Mackandal

El término real maravilloso fue acuñado por Alejo Carpentier para referirse a la “realidad americana” y para entender esto es fundamental el final del prólogo del libro del mismo autor titulado *El reino de este mundo*:

⁷⁴ Las cursivas son mías.

Y, sin embargo, por la dramática singularidad de los acontecimientos, por la fantástica apostura de los personajes que se encontraron, en determinado momento, en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares *¿Pero, qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso? (Carpentier, El reino de este mundo 4)*⁷⁵

En otro lugar, Carpentier presenta otros elementos que enriquecen este concepto de “lo real maravilloso”:

Lo real maravilloso [es] todo lo que se sale de las normas establecidas por la academia [...]. No es identificable con lo bello y lo hermoso [...]. Todo lo insólito es maravilloso, pues de alguna manera altera e impresiona al sujeto, a su razón, a su sensibilidad y [lo] conduce espontáneamente a una reacción positiva o negativa. Simplemente es extraordinario [...]. Y ante el asombro crea un estado particular en el espíritu *¿Pero, qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso? (Carpentier, Razón de ser 69-71).*⁷⁶

Opone América a Europa y defiende aquélla porque no busca lo artificial, sino que encuentra la realidad que tiene en sus pueblos, en sus costumbres, en sus paisajes, y en definitiva en sí misma. Y Patrick Collard añade de manera muy clara lo que significa ‘maravilloso’:

⁷⁵ Las cursivas son mías.

⁷⁶ Las cursivas son mías.

Lo maravilloso no es bello por fuerza; no es bello ni es feo: es asombroso, por lo insólito. Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que sale de la normas establecidas es maravilloso y lo real-maravilloso es lo que encontramos en estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano (Collar 110).

El escritor debe desvelar el mundo maravilloso americano, independientemente de su fealdad o su belleza. La descripción es ineludible ya que ésta nos habla siempre de una realidad rica y compleja.

‘Lo maravilloso’ de Carpentier⁷⁷ nació como reacción al surrealismo europeo.⁷⁸ Su real maravilloso comprende dos aspectos: primero, una cualidad estética extraordinaria de la realidad americana; y, segundo, la capacidad del escritor de percibir esta cualidad... y, lo que es más importante, de transformarla en literatura.

Carpentier incluye en su propuesta “el postulado de la fe”, necesario para ver ‘lo maravilloso’:

Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de la ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, *la sensación de lo*

⁷⁷ Estas notas están tomadas, en parte, del artículo: Eva Lukavska, *¿Lo Real Mágico o el Realismo Mágico?*

⁷⁸ El punto desde el cual arranca el primer Manifiesto de los surrealistas se refiere al “despertar de una imaginación dormida que no debe temerle ni a la locura” señala Gonzalo Celorio, en *El surrealismo y lo real maravilloso* 40. Lo anterior es totalmente opuesto a lo que postula lo real maravilloso, pues en América la imaginación no debe ser forzada a ser mágica o totalmente diferente a una realidad lógica o ilustrada. La realidad en nuestro continente, por la unión del mestizaje de diversas culturas, se convierte en mágica por naturaleza, al conjuntarse diferentes modos de ver la realidad.

maravilloso presupone la fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de *Amadís de Gaula* (Carpentier, *El reino de este mundo* 2).⁷⁹

Carpentier no apela a las capacidades del escritor sino a sus creencias: sólo el artista “creyente”⁸⁰ es vidente, sólo la fe puede transformar aquel capital muerto (la realidad americana) en lo maravilloso literario. Lo “maravilloso americano” del escritor franco-cubano en su origen es uno de los atributos de la realidad americana. Por ejemplo, cuando millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes de Mackandal (Carpentier, *El reino de este mundo*),⁸¹ al punto de que esas creencias colectivas produjeron un milagro el día de su ejecución. Una suerte de necesidad histórica, arraigada en la fe, propicia las condiciones para la consolidación del mesías. A través de su revelación, Mackandal intenta despertar en la conciencia negra el sentimiento de que la esclavitud es un accidente de la historia, no un destino inalterable para el negro. Su esfuerzo está encaminado a aniquilar la ideología colonial que trata de perpetuar las relaciones hegemónicas del sistema esclavista. “Si la memoria y la fe colectiva están asociadas, como indica Le Goff, a la lucha por el poder y la vida, la tarea emprendida por Mackandal tiene una carga simbólica de difícil comparación.” (Le Goff 181). De suerte que la fe personal o la fe colectiva, desde la propuesta carpenteriana, se convierten en el detonante que transforma la realidad americana en algo real maravilloso.

3.1.4.2. El realismo mágico

⁷⁹ Las primeras cursivas son mías.

⁸⁰ Aquí la palabra ‘creyente’ no se refiere a la identificación de alguien con un credo religioso en particular.

⁸¹ Mackandal sí murió en la hoguera. Sin embargo, concluido el holocausto, sus correligionarios negros esclavos regresaron a sus haciendas riendo por todo el camino: Mackandal había cumplido su promesa de salvarse en el instante último, tal y como lo habían esperado, así lo creyeron a pie juntillas gracias a su fe.

El realismo mágico ya existía en Europa mucho antes de que se presentara a mediados de siglo XX como corriente literaria latinoamericana; el término fue acuñado por el alemán Franz Roh, quien lo utilizó primeramente para la pintura.

Ahora bien, desde América Latina el realismo mágico (cfr. Marco 295-347; Oviedo 494-502; Sánchez Ferrer) se define como la preocupación estilística y el interés de mostrar lo irreal como algo cotidiano y común. No es una expresión literaria mágica; su finalidad no es suscitar emociones sino expresarlas; y es, sobre todas las cosas, una actitud frente a la realidad.

En los relatos y novelas, como indica Bellini, el realismo mágico expresa “la búsqueda de la realidad propia a través de la naturaleza, el mito y la historia para afirmar el sello de la originalidad y de la unicidad americana en el mundo.” (Bellini 469).

En una ocasión expresó Gabriel García Márquez lo siguiente:

Mi problema más importante era destruir la línea de demarcación que separa lo que parece real de lo que parece fantástico porque en el mundo que trataba de evocar esa barrera no existía. También el lenguaje era una dificultad de fondo porque la verdad no parece verdad simplemente porque lo sea, sino por la forma en que se diga (“El realismo mágico”).

Este tránsito permanente entre la realidad y la magia, donde los límites son difusos, es precisamente lo que le da verosimilitud y, sobre todo, riqueza a los relatos de Gabriel García Márquez, Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo y otros.

Seymour Menton considera al realismo mágico como un mundo laberíntico y divertido en el cual las cosas más inesperadas pueden ocurrir. Y, aunque los orígenes del

término se remontan a 1918 con la pintura alemana, el realismo mágico como corriente literaria alcanzó fama internacional a mediados del siglo pasado a través de la narrativa de García Márquez, Asturias, Rulfo y muchos más. Este términos el producto de las diversas visiones que convivían en América Latina: la cultura occidental y la tecnología se enfrentaron a las culturas de rasgos indígenas cargadas de mitos y supersticiones.⁸² El realismo mágico es un estilo literario que representa la realidad americana como algo inusual, en ocasiones extraña; es un intento de expresión de la cultura en América Latina, que parte de la premisa de que ésta es compleja, el nudo ciego de una caótica reunión de tradiciones, herencias y creaciones propias. “Lo que vino a predominar en el cuento –señala Víctor Bravo– y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podrá llamarse realismo mágico” (cit. en Bravo 14-15).

García Márquez y otros⁸³ dieron respuesta a la sed de exotismo, particularmente de Europa, a través de la profusión adjetival so pretexto de que “así son las cosas aquí”: los americanos tenemos aves de colores, narraciones cíclicas, ríos caudalosos en los que habitan toda suerte de pirañas, dioses sedientos de venganza, familias de enanos con falos impresionantes y bellas mujeres. Entonces los europeos ávidos de sorpresas se alimentaron de estos suculentos manjares tropicales exactamente como los niños lo hacen de golosinas.

⁸² Aunque todos piensan que Cristóbal Colón “descubrió América”, en realidad “descubrió Macondo”. Es decir, desde el ese momento empezó a escribirse una historia real-maravillosa de América Latina, historia caracterizada por mitos y leyendas extraordinarias.

⁸³ Por ejemplo, Juan Rulfo: *Pedro Páramo*; Mario Vargas Llosa: *La guerra del fin del mundo* o *La casa verde*; Laura Esquivel: *Como agua para chocolate* y muchos más.

Me permito subrayar una última diferencia, presentada por Eva Lukavská (71), entre estas dos corrientes literarias y autores: Carpentier quiere representar lo real maravilloso americano (es decir lo que se da en América) desde una crónica de lo extraordinario; García Márquez, por otro lado, descontento con el mundo que lo rodea, quiere crear mundos nuevos ya que su voluntad de representar lo real como ‘mágico’ es la fuerza motriz de su proceso de creación

Ahora indico lo que en común tienen ambas propuestas para enfrentarlas con la alternativa literaria que presenta, en términos generales, Ibarguengoitia.

Tanto lo real maravilloso como el realismo mágico consideran la historia como un proceso cíclico, frecuentemente alienante. El mito preserva la identidad de los pueblos y permite cosmovisiones más uniformes (Martínez 23-31) (Macondo sufre los embates de una sociedad bananera⁸⁴ una y otra vez en *Cien años de soledad*) mientras que la historia desintegra. Jorge Ibarguengoitia, sin embargo, parte con bastante frecuencia de los hechos históricos para presentarlos con toda su crudeza, pero en clave humorística. Entre muchos ejemplos tenemos⁸⁵ *Los relámpagos de agosto*, basada en los acontecimientos postrevolucionarios; *Las muertas*, cuyo tema tiene que ver con las poquianchis; y *Los pasos de López*, centrada en la conspiración de Dolores.

Ambas corrientes literarias, lo real maravilloso como el realismo mágico, no distinguen ni separan de forma radical el mundo de la realidad del mundo irreal (esta unidad/dualidad se refleja en la representación de personajes, animales y cosas).

⁸⁴ El calificativo de ‘bananero/a’ se debe a la acción de empresas transnacionales (bananeras) que prometieron un desarrollo social y económico a cambio de la explotación ilimitada de recursos, pero el esperado desarrollo nunca tuvo lugar, cfr. Julián Bueno, “Con la Compañía Bananera llegó la Hojarasca a Macondo”.

⁸⁵ En otro apartado presentaré un comentario más detallado de cada una de las novelas que a continuación se enumeran.

Carpentier personifica plantas y cosas. Por ejemplo, una casa empieza a cobrar vida al animarse los cuadros que decoran las paredes: “Cuando encendió los velones, un estremecimiento amarillo corrió por el óleo de los retratos de familia, y gentes vestidas de negro murmuraron en todas las galerías, al compás de cucharas movidas en jícaras de chocolate.” (Carpentier 67). Mientras que García Márquez crea a sus personajes con rasgos llevados al extremo (con una extraordinaria belleza y olor, con la posibilidad de volver desde el más allá o con miembros viriles gigantescos). A continuación, unas frases que dan cuenta de Remedios, la bella:

Lo que ningún miembro de la familia supo nunca fue que los forasteros no tardaron en darse cuenta de que Remedios, la bella, soltaba un hálito de perturbación, una ráfaga de tormento, que seguía siendo percibida varias horas después de que ella había pasado. Hombres expertos en trastornos de amor, probados en el mundo entero, afirmaban no haber padecido jamás una ansiedad semejante que producía el olor natural de Remedios, la bella (García Márquez, *Cien años de soledad* 265).

En cambio, Jorge Ibargüengoitia intenta presentar la realidad, desde sus relatos de ficción claro está, tal y como él la percibe; en sus textos nunca hay ni la más leve confusión entre vigilia y sueño. Cualquiera de sus novelas confirma lo anterior, por ejemplo: *Dos crímenes*:

Dormí mal. Hacía calor y me desnudé, quité las cobijas y conservé la sábana, abrí la ventana y entraron moscos; Amalia, a quien imaginé de bata chedrón y chinelas de marabú con tacón alto, me despertó las cuatro veces que fue al baño, el reloj de la parroquia tocó cada cuarto de hora [...], el ceniztle empezó a cantar a las cinco de la mañana, a las seis llamaron a la primera misa y a esa hora empezaron a pelearse los gorriones [...]. A las siete me levanté (Ibargüengoitia 26).

Podemos encontrar en las propuestas literarias de Carpentier y García Márquez fuertes personajes femeninos opuestos a personajes masculinos vulnerables. En las obras escritas de Carpentier tenemos a Rosario, Sofía y Vera; mientras que en los escritos de García Márquez tenemos a Úrsula, Santa Sofía de la Piedad, Remedios la Bella y Pilar Ternera, etc. Por otro lado, en las novelas, cuentos y obras de teatro de Ibarguengoitia, en términos generales, son ellos –los hombres– los que llevan la voz cantante: El Negro Marcos en *Dos crímenes*, el Cura Periñón en *Los pasos de López* y Balaunzarán en *Maten al león*; y solamente, de forma excepcional, ciertos personajes femeninos tienen fuerza (el caso más notable son las hermanas Baladro).

Se pueden encontrar nexos, como diría Genette, transtextuales⁸⁶ en Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez y Jorge Ibarguengoitia. En algunas de las novelas de Carpentier el personaje –por ejemplo, Cristóbal Colón en *El arpa y la sombra*– ya ha sido el protagonista de un buen número de publicaciones. De manera semejante encontramos transtextualidad en algunos de los libros de García Márquez; por ejemplo, en *Cien años de soledad* identificamos un muy breve episodio acerca de Eréndira, personaje principal de otra de sus novelas titulada *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*.⁸⁷ En dicho pasaje se narra cómo Aureliano Buendía, hijo de José Arcadio y Úrsula Iguarán en *Cien años de soledad*, después de conocer a Eréndira, que es una jovencita esclavizada por su propia abuela quien, molesta por un accidente que aquella provocó, la entrega a todos los hombres del pueblo como prostituta, “tomó la decisión de

⁸⁶ Genette utiliza el concepto de transtextualidad para definir la trascendencia textual del texto. Transtextualidad es todo aquello que relaciona, manifiesta o secretamente, a un texto con otros. Por ejemplo, la relación que tienen algunas partes del Quijote con los libros de caballería, etc. En pocas palabras podemos decir que la transtextualidad es algo que ya ha sido escrito o puesto a conocimiento público y otra persona lo remeda. Cfr. Gérald Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*.

casarse con ella para librarla del despotismo de la abuela y disfrutar todas las noches de la satisfacción que ella le daba a setenta hombres.” (66-67).

Podemos constatar también que tanto Jorge Ibargüengoitia, como Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez, se valen del recurso de transtextualidad⁸⁸ cuando por ejemplo Cuévano aparece en distintas novelas del autor de Guanajuato, *La ley de Herodes*, *Estas ruinas que ves* (particularmente en este relato), *Dos crímenes* y *Las muertas*.

Presento otro ejemplo de transtextualidad tomado de la novela de Ibargüengoitia *Estas ruinas que ves*. El relato corresponde a una comida entre amigos en el campo. Ellos comentan, en medio de distintas anécdotas, que les vino mejor consumir la comida que compraron en la tienda llamada “El nomeolvides” y no la que llevaban en sus morrales. Sebastián Montaña –uno de los asistentes a este día de campo– añade que la dueña de “El nomeolvides” se llama Juana Baladro, “que es parienta de las madrotas que están siendo juzgadas en Pedrones” (Ibargüengoitia, *Estas ruinas que ves* 77) (las Baladro, según consta en la novela *Las muertas* –capítulos del 16 al 18– (Ibargüengoitia, *Las muertas* 131-153) fueron juzgadas y sentenciadas después de que las autoridades descubrieron sus muchas fechorías).

Frecuentemente hay manipulaciones del tiempo narrativo en las corrientes literarias ya vistas (en lo real maravilloso y en el realismo mágico). En *Los pasos perdidos* (Carpentier) de Carpentier se cruza el tiempo del viaje del protagonista;⁸⁹ en *Cien años de soledad* de García Márquez el tiempo corre del génesis al apocalipsis (cfr. Gallo 561-571).

⁸⁸ Gérard Genette, utiliza el concepto de Transtextualidad para definir la trascendencia textual del texto. Transtextualidad es todo aquello que relaciona, manifiesta o secretamente, a un texto con otro texto, cfr. “El concepto de transtextualidad, de Gerard Genette”.

⁸⁹ El protagonista es un hombre embrutecido por la vida que lleva en Nueva York; después de un tiempo, decide dejar la ciudad para internarse en la selva en busca del origen de la música, etc. Cfr. Ross.

En cambio, los escritos del autor de Guanajuato tienen un inicio, un desarrollo y un final los cuales se presentan en tiempos bien definidos con pocas prolepsis y analepsis; incluso se incorporan horarios, días, meses y años.

3.1.5. La literatura de La Onda y Jorge Ibargüengoitia

Durante la segunda mitad de la década de los setenta se difundió en México un movimiento literario llamado “La Onda” formado por jóvenes que pretendían romper con la literatura tradicional a través de la selección de nuevos temas y, sobre todo, del lenguaje. En este apartado daré cuenta de algunas características de este movimiento para compararlo después con la propuesta literaria de Ibargüengoitia.

El término ‘La Onda’ fue acuñado Margo Glantz, para referirse a aquella literatura escrita por jóvenes afectados por el desequilibrio generacional producto de la sociedad de consumo y siempre dispuestos a luchar contra aquello que los sujetara a la autoridad (ya fuera familia, gobierno, iglesia o empresa). Aspectos como la guerra de Vietnam, el lema amor y paz, el cuestionamiento de las estructuras sociales tradicionales y las matanzas de estudiantes influyeron sin duda en este movimiento llamado por algunos ‘de contracultura’.⁹⁰

La mayoría de los textos ubicados en ‘La Onda’ tenían como protagonistas a jóvenes ciudadanos que incluían en su forma de expresarse el ritmo de la música *pop* y un gran manejo del humor y los albures. También el habla de la frontera y la forma de expresarse de los delincuentes de los años cuarenta fueron incorporados en distintos textos. Se buscaba desarrollar un nuevo tipo de lenguaje realista que apelara más a los sentidos que

⁹⁰ “La literatura de la Onda puede considerarse como la primera literatura mexicana contemporánea plenamente identificada con los jóvenes, que se acerca a sus intereses vitales, a sus visiones del mundo, incluyéndolos, además, como protagonistas de sus historias” (Inke Gunia 12.)

a la razón y que aludiera sin inhibiciones al erotismo, las fiestas, las “rolas” y las formas idiomáticas y dialectales del lenguaje.⁹¹ Al respecto Carlos Monsiváis dice lo siguiente:

De la Onda emerge un *slang* [...]. En la frontera y en la cárcel, en la corrupción del idioma y en el idioma de la corrupción se elabora con penuria y terquedad la renovación [...]. El hispanglisch brota en cantinas, prostíbulos, garitos, cervecerías [...]. La Onda es el primer grupo que capta y divulga en forma masiva estos numerosos hallazgos. El *slang* es una complicidad, el habla de una subcultura es una complicidad divertida (cit. en Sosnowski 368).

Los escritores de la Onda decían las cosas “como eran”, como se expresaban en la ciudad. Estos escritores jóvenes pretendían romper con la literatura tradicional a través de los temas y, sobre todo, del lenguaje:

El lenguaje literario del narrador de la Onda es totalmente urbano, en él abundan los trazos de México. Es un lenguaje que deja oír el palpitar de la ciudad que se percibe en los ruidos de las calles, en las aglomeraciones de las estaciones del metro, en los gritos de los bares, de las plazas públicas y de las cárceles (Trejo Fuentes 207).

Los críticos del momento no podían comprender por qué esos escritores contaban cosas tan banales, sin sustancia, como el hecho de que sus personajes se reunieran en cafeterías para intercambiar información de sus “ligues amorosos”, de sus conflictos familiares o simplemente para hablar de *rock* y de películas; para alburearse o para “mentarse la madre”, para fumar marihuana o despotricar contra el gobierno y la religión.

⁹¹ Para estos comentarios sugiero ver Armando Pereira *et al.*, *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*.

Pertencen a esta corriente, entre otros, autores como: Gustavo Sainz: *Gazapo* (1965), José Agustín: *De perfil* (1966) y Parménides García Saldaña: *Pasto verde* (1968).

Incluyo a continuación, entre varios, un par de textos que darán cuenta de la manera como estos jóvenes escribían. Primer ejemplo:

Requelle se hallaba sobria, bien sobria, quizá sólo para llevar la contraria a los muchachos que la invitaron al Prado Floresta. Ellos bailaban y reían y bebían disfrutando de Una Noche Fuera Estamos Cabreando y Cosas de Esa Onda. Cuál es la onda, no dijo nadie (Agustín 618-655).

Éste es –después de un par de epígrafes de Guillermo Infante y *The Doors*– un fragmento del cuento titulado “Cuál es la onda” de José Agustín, representante indiscutible de la literatura de la Onda.

Tenemos un segundo ejemplo, esta vez de Parménides García Saldaña, del texto titulado *No te adornes, no te adornes*:

Tanatodamadreplanqueteníanypordospendejosselollevalachingada. Llegando a la casa, unos *drinks*, y ya que estuvieran medio alumbrados, las viejas cachondas por los alcoholes en el cerebro, a bailar, faje sabroso (mamacita, pero mira nomás qué bien te has puesto, ¡sabor!), guapachoso, y todos al *box-spring*, él a gozar guapachosamente a Almita, con sabor a mamaíta. Todo así de perfecto y de chingoncísimo. Pero no, el plan se había ido a la chingada por la puta pendeja adornada (García Saldaña).

El resultado del lenguaje presentado es casi oral; se ‘escucha’ más de lo que se ‘lee’ pues casi podemos oír hablar a los personajes mientras leemos el texto.

Ahora bien, si comparamos los temas y los recursos narrativos recurrentes de la literatura de La Onda con aquellos que forman parte de la propuesta ibargüengoitiana podemos fácilmente encontrar las semejanzas y las diferencias: Mientras que a nuestro autor le interesa, por ejemplo, la historia como argumento en sus creaciones narrativas⁹² – aunque el modo de acercarse a ella difiere radicalmente del tradicional –, a los escritores de la Onda les parece intrascendente partir de los datos históricos. Recordemos que en ese momento Jorge Ibarquengoitia está escribiendo y publicando, entre otros textos, *Los relámpagos de agosto*, *La ley de Herodes* y *Estas ruinas que ves*.

Por otro lado, Ibarquengoitia escribe con ironía los acontecimientos ofrecidos por los historiadores con una mirada nueva y distinta. En otras palabras, gracias a Jorge Ibarquengoitia la historia mexicana es colocada en el banquillo de los acusados ya que el escritor de Guanajuato tiene la certeza de que las propuestas de los historiadores son el resultado de diversos engaños, de estados de ánimo pasajeros, de intereses no reconocidos y siempre al servicio de quienes detentan el poder. Anoto y comento tres ejemplos:

Primero, cuando ciertos personajes secundarios en los textos de Ibarquengoitia ofrecen su punto de vista y tienen voz propia, ‘quiebran’ o ‘desmantelan’ las versiones oficiales y las interpretaciones de quienes tradicionalmente han ofrecido ‘la verdad’. Por ejemplo, en el capítulo “Las lecciones de la historia patria”, Ibarquengoitia ofrece los siguientes párrafos, donde compara “la muy buena situación por la que atravesaban los indígenas bajo el Imperio Azteca” con “la suerte de los mismos con la llegada de los españoles”:

⁹² Ibarquengoitia le dedicó años enteros al estudio de los, así llamados, héroes de la Patria vinculados con la Independencia, con la Revolución mexicana o con el Movimiento cristero; de igual manera indagó muchísimo acerca de lo ocurrido con las Poquianchis.

La antigüedad indígena es no sólo gloriosa, sino paradisíaca. El clima es inmejorable, se levantaron las chinampas, el comercio florece, los reyes aztecas son grandes estadistas, preocupados por el bienestar de sus súbditos y hasta por la educación de los mismos, si inventaron las guerras floridas es llevados por su fe y por una confabulación diabólica de la naturaleza, que responde con abundantes cosechas en los años de muchos sacrificios.

La conquista es algo terrible, pero al cabo de tres siglos de injusticias el país acaba funcionando como un relojito, produciendo riquezas a montones [...]

(Ibargüengoitia, *Instrucciones para vivir en México* 20).

Como segundo ejemplo podemos citar la nutrida documentación —es obvio que no importa que sea verdadera o falsa ya que hablamos de relatos de ficción— con la que Ibargüengoitia pretende dar sustento y mayor credibilidad a sus escritos. La historia oficial podrá decirnos lo que quiera; lo cierto es que los héroes postrevolucionarios fueron, para unos, hombres generosos y entregados a su pueblo; y, para otros, cuatreros, egoístas, cobardes, vengativos y asesinos. A continuación, unas frases tomadas de *Los relámpagos de agosto*:

Con la Revolución [...] los oficiales [...] fueron [...] pulverizados por un ejército revolucionario que estaba al mando de Obregón, que era agricultor; de Pancho Villa, que era cuatrero; de Emiliano Zapata, que era peón de campo; de Venustiano Carranza, que era político. [Y] éstos fueron [...] los padres de una nueva casta de militares cuya principal preocupación [...] fue la de auto aniquilarse. Obregón derrotó [...] a Pancho Villa [...]; don Pablo González mandó asesinar a Emiliano Zapata; Venustiano Carranza murió acribillado [...] por órdenes o con el beneplácito de Obregón, que, a su vez, murió de los siete tiros que le disparó un

joven católico [...]. Pancho Villa murió en una celada que le tendió un señor con el que tenía cuentas pendientes (Ibargüengoitia, *Los relámpagos de agosto* 131-131).

Como tercer ejemplo, cuando Ibargüengoitia narra algo que parece muy importante se desvía “casi sin darse cuenta” hacia asuntos triviales o de muy poco valor (tenemos registro de muchos asuntos trascendentes que alternan con otros bastante nimios en sus textos). Para romper con la certeza y quebrar la seguridad de los discursos oficialistas el escritor de Guanajuato –mediante “recursos polifónicos”–⁹³ desmitifica lo que parece más sagrado y ridiculiza lo más noble. Presento ahora el otro posible interés del Héroe de la Patria:

Periñón [el cura que encabezó la revuelta que llevaría a la Independencia de México] [...] nos propuso a Aldaco y a mí:

–Vámonos de parranda [...].

Periñón conocía el camino del Callejón del Coyote mucho mejor que Adarviles y llegamos en poco tiempo a la casa de la tía Mela [...]. Periñón dio, como siempre, los cuatro golpes pausados y, como la primera vez, la voz cascada advirtió:

–Aquí no hay nadie, ya todas las muchachas se fueron.

Entonces Periñón anunció:

–Es López.

Inmediatamente se descorrieron cerrojos, se abrió la puerta, salieron a la calle media docena de putas, se hincaron en el empedrado y besaron la mano de ‘López’ (Ibargüengoitia, *Los pasos de López* 79-80).

⁹³ “La polifonía literaria se da cuando se incluyen diferentes voces narrativas, diálogos o discursos en un mismo texto, ofreciendo la visión particular de los protagonistas sobre un mismo tema” (Ducrot).

Como vemos en la construcción de la trama⁹⁴ Ibargüengoitia baja del pedestal a los héroes de la patria y los coloca, sin problema alguno, al alcance de todos. Para lograr sus propósitos el guanajuatense se sirve con frecuencia de la ironía.⁹⁵ Los escritores de la Onda, por su parte, rompen con los temas ‘ordinariamente serios’ de la literatura tradicional y ofrecen sus originales, al igual que Ibargüengoitia, propuestas a través del lenguaje contestatario, ciudadano, siempre coloquial, lleno de alburas y humor y con ‘palabras altisonantes’ (cfr. Trejo Fuentes, *La literatura de la Onda y sus repercusiones* 16).

3.1.6. Escritores del 68 en México

Sigo con el repaso a nuestras letras por aquellos años (nos encontramos ahora en el final de los años 60, con Gustavo Díaz Ordaz como presidente de México) que coinciden con buena parte de la producción novelística de Ibargüengoitia. Para lo anterior daré cuenta de algunos de los escritores más relevantes de la época y de sus intereses para compararlos luego con las propuestas literarias de nuestro autor.

Sabemos que el sector oficialista no le concedió durante mucho tiempo ningún valor a la matanza del 68 en la ciudad de México. A continuación, una estrofa del Poema “Memorial de Tlatelolco” de Rosario Castellanos:

¿Quién? ¿Quiénes? Nadie. Al día siguiente, nadie.

La plaza amaneció barrida; los periódicos

⁹⁴ “Lo que Aristóteles denomina ‘trama’ [indica Ricoeur] no es una estructura estática, sino una operación, un proceso integrador, un proceso que sólo llega a su plenitud en el lector o espectador, es decir, en el receptor vivo de la historia narrada [...]. Por proceso integrador entiendo el trabajo de composición que dota a la historia narrada de una identidad [...] dinámica: lo que es narrado es una u otra historia, singular y completa” (Paul Ricoeur, *La vida: un relato en busca de narrador* 45-58).

⁹⁵ En distintos momentos de esta investigación doy cuenta del recurso de la ironía tan utilizado por Ibargüengoitia en buena parte de su producción literaria.

dieron como noticia principal

el estado del tiempo.

Y en la televisión, en el radio, en el cine

no hubo ningún cambio de programa,

ningún anuncio intercalado ni un

minuto de silencio en el banquete.

(Pues prosiguió el banquete.) (Castellanos s.p.).

Sin embargo, después de las novelas testimoniales de Elena Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío* (1969) y *La noche de Tlatelolco* (1971) se dan como resultado al menos dos cosas: la posibilidad de que muchos mexicanos se formen una opinión más cercana en torno a la difícil situación del país, en términos generales, y una interpretación más precisa acerca de la matanza del 2 de octubre en Tlatelolco y sus consecuencias, en particular.⁹⁶

Gracias a la perspectiva de Michel Foucault,(5) que “cada período histórico tiene un marco limitado para mirar, nombrar y entender su entorno, y que hay límites de la percepción que propician lo que puede ser concebido, dicho y/o visto y desde ahí se construyen socialmente las fronteras de lo mostrable y lo visible, lo nombrable y

⁹⁶ Elena Poniatowska hace un recuento [...] de la matanza que marcó la historia de México. “A las cinco y media del miércoles 2 de octubre de 1968, aproximadamente diez mil personas se congregaron en la explanada de la Plaza de las Tres Culturas [...]. Cuando un estudiante [...] anunciaba que la marcha programada al Casco de Santo Tomás del Instituto Politécnico Nacional no se iba a llevar a cabo, en vista del despliegue de fuerzas públicas y de la posible represión. [Entonces] surgieron en el cielo las luces de bengala que hicieron que los concurrentes dirigieran automáticamente su mirada hacia arriba. Se oyeron los primeros disparos. La gente se alarmó. La desbandada fue general. Todos huían despavoridos y muchos caían en la plaza, en las ruinas prehispánicas, frente a la iglesia de Santiago Tlatelolco. Se oía el fuego cerrado y el tableteo de ametralladoras. A partir de ese momento, la Plaza de las Tres Culturas se convirtió en un infierno.” Tomado de [<http://www.adnpolitico.com/2012/2012/09/28/elena-poniatowska-asi-fue-la-matanza-de-tlatelolco-en-1968>], (2 de octubre de 2013).

escuchable, lo que se incluye y lo que se excluye”;⁹⁷ en suma, los filtros de la mirada y de la palabra, lo cual crea el mundo de lo obvio pero también de lo secreto, lo reprimido, lo prohibido, lo adecuado y lo inconveniente.

Mientras esto sucede en el México de fines de los años sesenta (época de mentiras y confrontaciones), Iburgüengoitia escribe un par de textos: *La ley de Herodes* (1967) y *Maten al león* (1969) las cuales apuntan nuevamente hacia la parodia desde las situaciones más absurdas, con gestos y expresiones que llegan al extremo de lo ridículo. Bajo el velo de la risa se revela la triste farsa de un México condenado al fracaso en donde no hay espacio para las gestas heroicas, ni personales ni nacionales. En este orden de ideas descubrimos que quienes quieren acabar con Balaunzarán (sólo para defender sus personales intereses) en la novela *Maten al león* depositan sus expectativas en un individuo que, al igual que aquéllos, no está interesado en el bienestar del pueblo ni en el proyecto de independencia: “Tú eres el único hombre de la isla [le dice Ángela Berriozábal a Pepe Cussirat] que tiene inteligencia, valentía y decisión suficientes para llevar a cabo esta empresa [asesinar al dictador].” (Iburgüengoitia, *Maten al león* 117)

Tanto *La ley de Herodes* como *Maten al león*, formalmente irónicos (y aquí anoto otros aspectos de la ironía... así lo iré haciendo a lo largo de este trabajo)⁹⁸ son usados por Iburgüengoitia para burlarse de cualquiera que de forma sistemática y absurda retenga el

⁹⁷ Esto ocurre particularmente durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz.

⁹⁸ Tenemos cuatro tropos fundamentales: sinécdoque, metonimia, metáfora e ironía. La ironía es el tropo literario que por naturaleza descentra al lenguaje de su función normal. Toda literatura es, en algún sentido, irónica porque la función normal del lenguaje es comunicar y decir cosas que tienen un referente con la realidad; mientras que la ironía ofrece un planteamiento nuevo que comienza con “un despertar” que pone en duda nuestras propias creencias y aquellas que durante mucho tiempo se nos han impuesto. La ironía transmite lo que Platón indica: “una comezón de querer conocerse y definirse” (Jankelevich, *La ironía* 24.).

poder en éste o cualquier otro país de América Latina.⁹⁹ Sabemos que la ‘ironía’ (cfr. RAE) (el griego *εἰρωνεία* y del latín *ironīa*) es una burla fina o disimulada; es una vieja figura retórica que trata de dar a entender lo contrario de lo que se dice. Cuando la ironía¹⁰⁰ se torna más violenta o grave la denominamos sarcasmo (cfr. RAE) (del griego *σαρκασμός* y del latín *sarcasmus*) y se define como una burla sangrienta o una ironía mordaz y cruel utilizada para ofender.¹⁰¹ En general la ironía y el sarcasmo constituyen figuras de habla y se manifiestan como un *tropos* (maneras, vías, medios, métodos, actitudes) de la expresión o del habla, sean éstos escritos u orales. En síntesis, la ironía en los textos ibargüengoitianos se revela como una cualidad lingüística para cuestionar, a través del uso de una palabra o expresión, el sentido opuesto del normal esperado. Si la situación política del país al final de la década de los 60 es represiva, lo mejor es matar al león (y, de paso, al sistema político que mantiene a ciertos hombres en el poder) con estrategias más sutiles y menos directas.

Veamos cómo se relata con ironía el ‘triumfo’ del dictador en la novela *Maten al león*:

⁹⁹ Aunque no corresponde directamente a este trabajo presentar las distintas discusiones en torno a las formas de enfocar los estudios históricos y su relación con la literatura, me parece conveniente, a partir de la propuesta de Peter Burke, señalar que tenemos en las antípodas dos formas muy distintas de presentar los hechos: una que recurre a la gran historia desde las estructuras y los tiempos de larga duración (buscan la historia total); y, la otra, que ofrece diversas historias narrativas (lo importante será encontrar los acontecimientos particulares a partir de las coyunturas y las decisiones de los individuos). La propuesta de Jorge Ibarguengoitia parte ordinariamente de la segunda propuesta, pero desde un dispositivo particular: la ironía.

¹⁰⁰ Báez del Castillo indica que la ironía es el ingenio con intención, con intención de burla o crítica y es un malabarismo mental. “Constituye en realidad un desdoblamiento e implica que el otro conozca la doblez, `lo que se quiere decir` además de `lo que se dice`”: Alfredo Alejandro Báez del Castillo, *El humor en la columna periodística en Primera Persona de Jorge Ibarguengoitia* 24.

¹⁰¹ “Al abusar de la mordacidad y de la reiteración plena de causticidad [...] llegamos al sarcasmo, la burla grotesca [...], en Báez del Castillo 26.

En 1926, Arepa tuvo las elecciones más tranquilas de su historia. Nadie votó, y el vencedor fue el candidato único. Cuando Balaunzarán recibió la noticia de su triunfo, ya estaba destapando las botellas y los lechones estaban en el asador. A la fiesta asistieron quinientos “íntimos” (Ibargüengoitia, *Maten al león* 184).

Ese relato, que habla de las elecciones en la Isla de Arepa en 1926,¹⁰² puede con enorme facilidad compararse con las “victorias” de los distintos partidos en el poder en este país. Veamos las estadísticas: en el año de 1964 los resultados de las elecciones presidenciales le dieron el triunfo a Gustavo Díaz Ordaz con el 87.69% del total de los votos; y, en el año de 1970, el ganador fue Luis Echeverría Álvarez con el 82.93% del total de los votos (cfr. *Diario de debates del Congreso de los Estados Unidos Mexicanos*).

3.1.7. Algunas escritoras frente a la propuesta de Jorge Ibargüengoitia

Jorge Ibargüengoitia nació en Guanajuato en 1928 y por esos mismos años nacieron también algunas mujeres que, con el paso del tiempo, se perfilaron como excelentes escritoras. Al respecto señala Cándida Elizabeth Vivero Marín lo siguiente:

La literatura escrita por mujeres se vuelve cada vez más representativa, aunque de valor desigual [...]. Entre estas autoras destacan Elena Garro, Rosario Castellanos, Luisa Josefina Hernández, Inés Arredondo, [...], Margo Glantz, Elena Poniatowska y Angelina Muñiz-Huberman. No sólo se dan a conocer [...] sino que publican en editoriales universitarias, nacionales [e] internacionales como Alfaguara y Tusquets (Vivero Marín 190-191).

El papel de las escritoras mexicanas en el siglo XX se hace evidente a partir de sus aportes literarios como lo evidencia Adriana Ortiz Ortega con las siguientes palabras:

¹⁰² Entre 1929 y 2000 el PRI gobernó en México y Jorge Ibargüengoitia vivió de 1928 a 1983.

Reflexionar sobre la obra escrita de las mujeres es un ejercicio trascendente ya que, como documentan distintas académicas y autoras, la literatura es el espacio en el que se construyen nuevos imaginarios y transgresiones desde las que las mujeres pueden encontrar otra forma de estar en el mundo (Urrutia IX).

Las escritoras que ofrecen sus temas, desde la literatura, lo hacen desde muy diferentes aspectos: el amor y la muerte, los hombres, los pueblos de provincia y sus habitantes, el rol de la mujer, los mitos griegos y las leyendas bíblicas, la importancia de la hermenéutica; reflexionan además acerca de la Malinche o Sor Juana Inés de la Cruz (cfr. Gomis 7-12; Domenella).

Biruté Ciplijauskaite señala que las escritoras de mediados de siglo XX en adelante incursionaron en muchísimos temas (en el amor lésbico, la política, la protesta, etc.) y desde diversas propuestas literarias:

La novela erótica, en la cual el acento era sobre la emancipación sexual y rehúsa el uso de la lengua tradicional [...]; la novela que por primera vez introduce abiertamente el problema del amor lesbiano; la novela polémica, una denominación bajo la cual caben procedimientos y ramificaciones diferentes como, por ejemplo, el intento de un discurso completamente nuevo; la novela de protesta; etc.

(Ciplijauskaité 28).

A las mujeres escritoras de finales del siglo veinte les interesa no solamente contar o contarse sino asumirse con una voz propia que permita analizar, interrogar y descubrir aspectos desconocidos o inexpressados de la realidad, de sí mismas y de los otros, tal es el caso de la sexualidad y la protesta.

Esta generación de mujeres sin duda ejerció una gran influencia en la obra literaria de Ibarra. Muchas de sus mujeres aparecen en su narrativa, aunque con otros nombres. Extraídas de su vida cotidiana le plantearon una visión más completa del ser humano y sus circunstancias. En sus escritos hay mujeres brillantes y torpes, hermosas y horribles, al margen o como personajes principales, con conciencia social o carentes de toda posibilidad de cambio, amables, sucias, ingenuas y cabronas. Pero nuestro autor, esto es importante, “no reflexiona acerca de las mujeres”, simplemente “las presenta” a partir de su muy particular percepción. Ellas se encuentran en todas partes. Por ejemplo, de los cuentos que conforman *La ley de Herodes* destacan el que sirve como título a los once ahí publicados, “La ley de Herodes”, junto con “La mujer que no” y “La vela perpetua”. Todos narran peripecias ocurridas en la escuela y durante algunos viajes de Jorge con diversas amigas.

Ahora doy cuenta de algunas inquietudes que permanecen en Ibarra a partir de su relación con su compañera de estudios Luisa Josefina Hernández. Veamos un par de párrafos tomados del relato “La mujer que no”.

Debo ser discreto. No quiero comprometerla [...]. La llamaré Aurora. No, Aurora no. Estela, tampoco. La llamaré *ella* [...] Nos conocemos desde que nos orinábamos en la cama (cada uno por su lado, claro está) pero si nos habíamos visto una docena de veces era mucho [...].

No he vuelto a verla. Ahora sólo me queda la foto que tengo en el cajón de mi escritorio, y el pensamiento de que las mujeres que no he tenido (como ocurre a todos los grandes seductores de la historia), son más numerosos que las arenas del mar (Ibarra, “La mujer que no” 23-28).

En el primer párrafo el narrador pretende mantener en secreto la identidad de su musa, mientras que en el segundo refuerza el recuerdo que después de muchos años conserva. Es un hecho que Luisa Josefina y otras muchas mujeres estuvieron presentes en la vida del escritor de Guanajuato y fueron siempre para él una fuente inagotable de inspiración.

Recordemos, para terminar, que la gran mayoría de los textos de nuestro autor, históricos o románticos, mantienen una construcción irónica (acabamos de leer los párrafos de “La mujer que no”) y presentan, como indica White, “el final de la posibilidad de creer en la acción heroica [al destacar] el aspecto ‘humano, demasiado humano’ de lo que en otro momento pudo ser heroico.” (White 230).

3.1.8. Literatura alternativa y Jorge Ibarguengoitia

Sigo con este recorrido que pretende encontrar algunas de las principales semejanzas y diferencias entre ciertos textos publicados por aquellos años con el nombre de Literatura alternativa (también llamada Literatura homosexual, gay, libre, gay/lésbica y homoerótica) (cfr. Moreno Esparza) con los publicados por Ibarguengoitia.

Mientras nuestro autor mantiene el tono irónico en sus novelas con temas de carácter histórico o policial, en *Maten al león* y *Dos crímenes*, respectivamente, aparecen en el escenario de las letras mexicanas otros autores, los de la Novela alternativa, con temas esencialmente distintos a los ofrecidos por nuestro autor.

Me permito incluir en esta sección un texto que, aunque leído por John Holloway en 2007 en un concierto de Rostock contra los atropellos de ciertos gobiernos represores, puede aplicarse a todo tipo de novela alternativa.¹⁰³

Contra su prosa, nuestra poesía [...].

Contra su arrogancia, nuestra conciencia [...].

Contra su mando, nuestra insubordinación.

Contra su control, nuestro mundo [...] que nunca podrán controlar.¹⁰⁴

La literatura homosexual introduce en las letras mexicanas la búsqueda de una nueva identidad amorosa. De acuerdo con algunos críticos (cfr. Gutiérrez), ésta es una literatura audaz que reclama a la sociedad espacios para establecer relaciones amorosas alternativas; y, como indica Pereira, “es también una propuesta literaria crítica, valerosa y radical que refleja una toma de posición irreversible contra el rechazo social a los homosexuales.” (cfr. Pereira). La Literatura alternativa, fundamentalmente la homosexual (cfr. Peralta), empezó a florecer en México a partir de los años 60 y fue especialmente evidente hacia la década de los 80. Anteriormente la homosexualidad era vista en México como algo inaceptable, digno de burla, perversa o sucia, pero gracias a estos relatos de ficción alternativos –al menos en parte– las cosas empezaron a cambiar.

¹⁰³ Utilizo de forma indistinta los términos Literatura homosexual y Literatura alternativa.

¹⁰⁴ Holloway desde el escenario del concierto *Move Against G-8* tomó el micrófono para decir: “¿Cómo podemos hacer del mundo un lugar libre de Bush, Blair, Merkel y todos los asesinos en serie que se reúnen en Heiligendamm? Matándolos, es obvio... Pero no, porque no somos como ellos. La sola idea me mareo. No queremos ser como ellos, nuestra lucha es la asimetría [...] Nuestra arma es que no actuamos como ellos, no hablamos como ellos, tampoco nos parecemos a ellos ¡Que se vayan todos!”. Cfr. John Holloway, *Cambiar al mundo sin tomar el poder. El significado de la revolución hoy*.

Aunque el texto de Luis Zapata, *El vampiro de la colonia Roma* (1976), no es el primero, en sentido estricto, en ofrecer una propuesta homosexual en la literatura mexicana, tampoco el pionero en abordar relaciones homoeróticas, “sí rompe –como indica Daniel González– con el carácter fatalista y catastrofista que a menudo alimentaba la literatura gay testimonial. Antes que Zapata, Novo y Villaurrutia, Luis Spota, Paolo Po y otros contribuyeron a gestar un discurso sobre el deseo homosexual, aunque sin la contundencia e impulso liberador de *El vampiro de la colonia Roma*” (González, *A 35 años de El vampiro de la colonia Roma de Luis Zapata s.p.*).

El estilo de las obras literarias calificadas como gays suele ser directo e incisivo. Incluso es común en ciertas novelas la descripción detallada de actos sexuales (Muñoz, *De amores marginales* 18). “El culto de la homosexualidad en la literatura homoerótica es una rebelión en contra de la moral tradicional.” (Green 297 y ss.). Veamos un ejemplo:

Mi hermano en esa época estaba viviendo con una loca que trabajaba en el teatro blanquita en las coreografías ¿no? en los bailes [...] se llamaba Efrén algo, pero le decían la frenchi imagínate frenchi qué horror ¿no? las locas son las que nos desprestigian a los homosexuales serios je a los que no tenemos que andar gritando a los cuatro vientos que somos putos (Zapata 41).

Junto con Luis Zapata llegó José Joaquín Blanco con su novela *Las púberes canéforas*. Ambos escritores dieron a la literatura tradicional un respiro liberador e igualitario en un país marcado por diferencias de todo tipo y particularmente homofóbico y misógino. Más adelante, en la línea antes descrita, lo haría Luis González de Alba con su novela *Agapi Mu* (cfr. González de Alba).

Ahora presento, para cerrar este apartado, algunas diferencias y similitudes entre los escritos de Jorge Ibarguengoitia y los textos de la Novela alternativa. Mientras que los textos ibargüengoitianos alivian la carga trágica que la vida tiene (en ellos “nadie es víctima, inocente o culpable y por lo tanto no existe ninguna ilusión de redención”) (cfr. Frye 56-76); las novelas de los autores de la aquella propuesta literaria recuperan espacios, desde un lenguaje nuevo, para quienes tradicionalmente no habían tenido voz en esta sociedad: primeramente, los homosexuales pero, también, para otros grupos como indica Fidel Reyes:

Es la crónica dolorida y sentimental de una generación, de una época; es un canto a la amistad y a la deslealtad; es un grito de horror ante la fugacidad de las cosas, de la vida. Y es, así mismo el autorretrato de seres marginados que encuentran un refugio a sus diferencias en otros seres marginados (drogadictos, homosexuales, identidades *dark*, narcotraficantes...) (Reyes Rodríguez s.p.).

Si hiciera un muy rápido recuento de los temas ofrecidos por Ibarguengoitia a lo largo de casi tres casi tres décadas de producción literaria (que van desde *Susana y los jóvenes*, de 1954, hasta *Los pasos de López*, publicada 1982) aparece fuera de su interés el tema de la literatura alternativa gay. Sólo en muy contadas ocasiones registro la presencia de algún homosexual o lesbiana en sus escritos y todos –sin excepción– jugando papeles secundarios. Como ejemplo, en el cuento titulado “La vela perpetua”, el protagonista (*alter ego* del escritor) recibe varias ‘confesiones’ de Julia, quien fuera su amante:

La primera fue [...] que estaba divorciada y que tenía un hijo. Esta revelación me pareció trágica, porque en aquella época me parecía que era trágico casarse, trágico parir y trágico divorciarse. La segunda revelación fue todavía peor: su marido había

sido un homosexual de siete suelas [...]; en confesiones subsecuentes, su marido se convirtió en un maniaco sexual, que no se bajaba de ella. La tercera confesión fue [...] (Ibargüengoitia, “La vela perpetua” 77).

Otros son los intereses de Jorge Ibargüengoitia, siempre ocupado y preocupado en ofrecer (desde la ironía) una crítica certera a ciertas personas e instituciones de la época: gobierno, clero, burócratas y partidos políticos; en la historia y las leyendas al servicio del poder; y, en las costumbres castrantes de su tiempo que mantenían a la mujer en un segundo plano y a los pobres en la miseria.

3.2. Algunas conclusiones

La breve relación aquí presentada nos permite destacar que los distintos escritores y movimientos literarios –en este caso desde Mariano Azuela hasta la llamada literatura alternativa– refuerzan el concepto de intertextualidad entendida como “relación que un texto (oral o escrito) mantiene con otros textos (orales o escritos), ya sean contemporáneos o históricos; el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto constituye un tipo especial de contexto que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso” (Centro Virtual Cervantes). Los orígenes de este concepto se localizan en los escritos de Bajtín; ellos reflexionan sobre el carácter dialógico que tiene todo discurso; según defiende, todo emisor ha sido antes un receptor de otros muchos textos que tiene en su memoria antes de producir su texto, de modo que éste último se basa en otros textos anteriores y con ellos establece un diálogo. Es este sentido, como se fue exponiendo a lo largo de este capítulo al relacionar los textos de Ibargüengoitia con otros escritos de distintos autores, debe remarcarse que la intertextualidad no tiene que ver solamente con la cita más o menos explícita o encubierta de un texto dentro de otro ya que todo texto se

produce en el seno de una cultura que cuenta con una cantidad inmensa de textos y este conocimiento intelectual compartido forma parte del acervo común de la comunidad.

Un elemento que se impone a lo largo de estos primeros capítulos y que marca la diferencia de Jorge Ibargüengoitia con el resto de los escritores aquí presentados tiene que ver con la crítica sistemática, y desde muy distintos dispositivos irónicos, que este autor hace a quienes desde el poder político-económico mantienen sus privilegios a través de discursos políticos, de mecanismos hipócritas, de mentiras, de trampas y de injusticias.

Las distintas situaciones presentadas en la propuesta literaria de Ibargüengoitia, es cierto, desencadenan la hilaridad, pero apuntan, las más de las veces, a una nueva interpretación que niega el sentido propuesto e impuesto por los estamentos privilegiados en este país y llevar al lector a cargar y encargarse de su propia realidad y de la realidad colectiva con mayor responsabilidad.

CAPÍTULO CUARTO

Héroes, antihéroes y tiranos. Los grandes personajes del imaginario de la literatura latinoamericana

El héroe, ya sea dios o diosa, hombre o mujer, la figura en el mito o la persona que sueña, descubre y asimila su opuesto (su propio ser insospechado) ya sea tragándose o siendo tragado por él. Una por una van rompiéndose las resistencias. El héroe debe hacer a un lado el orgullo, la virtud, la belleza y la vida e inclinarse o someterse a lo absolutamente intolerable. Entonces descubre que él y su opuesto no son diferentes especies, sino una sola carne.

Joseph Campbell

4.1. Introducción

Para entrar en materia diré que hablar de héroes y antihéroes es como irrumpir en el corazón mismo de la historia de los pueblos, y acaso de nosotros mismos, como iremos viendo a lo largo de este capítulo. Sin embargo, por más que se presenten aproximaciones – en este momento, muy generales– o descripciones de los héroes (quienes llevan adelante buenas acciones con intenciones y métodos plenamente aceptados por la sociedad) (Vidal 83-136) y los antihéroes (quienes llevan a cabo ciertas tareas, sin incluir necesariamente intenciones o métodos ortodoxos, o plenamente aceptados por la colectividad, como veremos) (Vidal 83-136) siempre habrá lugar para otros aspectos y matices; recordemos

que la realidad es bastante más compleja y no se reduce al negro o al blanco. Por ejemplo, si estuvieran a la vista y accesibles en el campo de la religión todos los caminos para llegar a un dios determinado, si fuera todo simple, desaparecerían los teólogos y los sacerdotes, los profetas, los brujos y los mediadores.¹⁰⁵

Antes de seguir adelante me parece conveniente indicar que la razón por la cual expongo en este capítulo algunas de las teorías –si bien muy generales– acerca de los héroes y los antihéroes tiene que ver con la necesidad de ofrecer ciertos elementos que me permitirán dar cuenta con mayor pertinencia y detalle, en capítulo aparte, de la figura del tirano Manuel Belaunzarán (el antihéroe en la segunda novela¹⁰⁶ de Ibarguengoitia *Maten al león*), así como de otros personajes: Pepe Cussirat, Ángela Berriozábal y Salvador Pereira, entre otros.

Toda sociedad establece sin excepción ciertos criterios para determinar qué es lo bueno (lo que se ajusta al código que agrupa a una colectividad determinada) y lo malo (lo que infringe o rompe con el código); lo que está permitido y lo que está prohibido, y lo que tiene que ver con la santidad y la pecaminosidad (García Máynez 35 y ss.). Aunque no necesariamente todos acepten las cosas ofrecidas, avaladas o impuestas por la sociedad y su autoridad. Estas cuestiones, que en la práctica nos llevan a la guerra o a la comunidad de

¹⁰⁵ El hecho de utilizar fórmulas, palabras desconocidas, invocaciones misteriosas, atuendos especiales, etc. le dio a la jerarquía de la Iglesia católica, por ejemplo, por mucho tiempo un poder terrible y omnímodo que se mantuvo firme a lo largo de los siglos en detrimento de los creyentes. Esto además de otras creencias, que ahora no vienen al caso, relacionadas con el castigo eterno.

¹⁰⁶ La primera novela de Jorge Ibarguengoitia, sabemos, fue *Los relámpagos de agosto*, publicada en 1964.

bienes parten del hecho simple –a veces lo olvidamos– de que somos distintos; es decir, que la aprehensión que hacemos de la realidad tiene múltiples formas.¹⁰⁷

Para determinar los derechos y las obligaciones del individuo o de la agrupación y para establecer una suerte de credibilidad que avale ‘el orden establecido ‘y lo que es bueno o malo “las diversas culturas se valen –entre otras cosas, indica Isaac Stein– de modelos verbales y escritos” (13 y ss.). Por eso la tradición oral o escrita nos ha dejado personajes, heroicos o no, que se ajustan o no a los cánones establecidos por cada sociedad en distintos momentos de la historia.

La obligación de crear y matar héroes y antihéroes en América Latina, y la posibilidad de establecer qué es lo bueno y lo malo, no es otra cosa que la obsesión que tenemos en nuestra cultura de acabar con un mundo absurdo para crear otro nuevo y mejor. Al no estar satisfechos con nuestro presente nos vemos en la necesidad de formular y reformular, una y otra vez, tanto el pasado como el futuro.¹⁰⁸

No es casual que Bruce Meyer, en su libro *Héroes* (9 y ss.), haya incluido en el *Prólogo* una historia tomada de la mitología clásica griega. Veamos:

Francisca Moya habla de la historia de Hero –sacerdotisa de Afrodita, la diosa de la belleza y del amor–, que vivía en una torre en Sestos, en el extremo del Helesponto, canal que se encuentra en la actual Turquía y que separa Europa de Asia. Al otro lado del estrecho canal, en Abidos, vivía su amante, el joven Leandro. Como los padres de

¹⁰⁷ La aprehensión de la realidad tiene que ver con la manera como cargamos y nos encargamos de la misma realidad. A esta forma de realidad Zubiri le llama persona. “Lo que quiere decir que estructuralmente es el ser humano un animal de realidades, y modalmente es persona”, ver Zubiri 207.

¹⁰⁸ Schopenhauer dice que “en el querer y ambicionar está la esencia del ser humano, como si se sintiera poseído de una sed que nada puede apagar. Pero la base de todo querer es la falta de algo, la privación y el sufrimiento” (244).

ambos se oponían terminantemente a esta relación, los amantes idearon un plan para verse en secreto: cada noche Hero, con la excusa de hacer una pira para honrar a los dioses, encendía una hoguera que servía de señal para que Leandro cruzara a nado la distancia de una milla que separaba los dos continentes; y cada día, al amanecer, Leandro tenía que regresar a su hogar, también nadando, aunque ahora guiado por la luz del sol que comenzaba a brillar frente a él. Pero una noche, por el acto de algún dios celoso, un fuerte vendaval apagó la lumbre encendida por Hero, por lo que el amante perdió el rumbo y la vida en las heladas aguas del estrecho. Al enterarse de esta noticia, la sacerdotisa se lanzó al vacío desde una torre (Moya del Baño 304 y ss.).

Sabemos que esta leyenda ha inspirado a muchísimos otros relatos que subrayan que el verdadero héroe es aquel que busca superar los obstáculos que cualquier dios o el destino le presentan. Las expectativas individuales –por ejemplo, conseguir el amor de la mujer deseada– o generales –establecer un mundo mejor– están presentes en casi todos los seres humanos en mayor o menor medida y en casi todas las culturas.

Las afirmaciones anteriores no dejan de lado lo que muchos escritores latinoamericanos, influidos por los movimientos de izquierda en distintos países de la región (Benedetti), entendieron por héroes o antihéroes a mediados del siglo pasado, a saber: que los buenos y los malos no son sujetos aislados¹⁰⁹ sino que están, necesariamente, vinculados a estructuras sociales que ofrecen cuotas de mayor o menor justicia para

¹⁰⁹ Los hombres se “hominizan” (vocablo utilizado por el filósofo Xavier Zubiri en múltiples ocasiones) sólo a partir de su relación con otros seres humanos, no existe otra posibilidad (Antúnez Cid 269).

todos.¹¹⁰ De esta suerte, desde la perspectiva anterior la así llamada “realidad” es la matriz o el caldo de cultivo que responde a una cosmovisión donde el emisor del mensaje está incluido (el sujeto individual y/o sujeto colectivo en y con su *sitz im leben*). Por tanto, cuando se habla de “héroes” o “antihéroes” tendrían que considerarse los tiempos y los lugares en que los escritores ejercen su oficio –y también sus opciones y su estrato socioeconómico y su religión–. Sin embargo, en primer lugar y muy especialmente hay que considerar sus propuestas literarias.

Anticipo que la palabra “héroe” proviene del griego antiguo ἥρως (*hērōs*) y que puede ser bien utilizada tanto para hombres como para mujeres ilustres (DRAE). El concepto: ‘héroe’ apareció por primera vez en Grecia y fue aplicado en la cultura por Píndaro (Bauza 11; Alvar Ezquerra y Blázquez Martínez). Posteriormente desarrollaré estos puntos con mayor detalle.

Aunque en este capítulo hablaré del ‘héroe’ y del ‘antihéroe’, éste me parece mucho más atrayente que aquél por los motivos que ahora me propongo exponer.¹¹¹ Me explico: Jean Paul Sartre tal vez se equivocó cuando decía que “lo más aburrido del mal es que uno se acostumbra a él” (Refranes y citas). Considero que ocurre exactamente lo contrario: la bondad generalmente cansa –y es tediosa– por una cosa simple: es previsible.

¹¹⁰ Mario Benedetti afirma lo siguiente: “Quienes consideren que la literatura es su prioridad absoluta, quizá hayan hecho bien en alejarse del fuego graneado. Quienes consideren que la revolución posible es su primera prioridad (y sin que esto quiera decir, de modo alguno, que renuncien a su entrañable vocación literaria), quizá hagan bien en permanecer en eso que los periodistas llaman, en su jerga, ‘lugar del hecho’” (108).

¹¹¹ Reforzaré estas ideas al hablar del ‘antihéroe’ en un apartado especial dentro de este trabajo.

Podemos percatarnos de un hecho: los que parecen malos con frecuencia nos atraen más y nos parecen más interesantes.¹¹² Ciertos malvados, algunos asesinos en serie, un porcentaje significativo de capos y delincuentes, muchos de los que se mueven sobre el filo de la navaja y viven con excesos nos parecen mucho más rescatables que los buenos atados indefectiblemente a los convencionalismos tradicionales.

4.2. Los héroes

4.2.1. Apuntes generales

Intentaré ofrecer en este apartado lo que se entiende por ‘héroe’¹¹³ en la literatura occidental en general y, de manera particular, en las letras latinoamericanas.

Es un hecho que admiramos al superhombre, al héroe quien lleva a cabo acciones en verdad excepcionales, al que tiene músculos extraordinarios, al que se lo distingue por sus talentos especiales, etc. Por ejemplo: el mítico Aquiles (entre el Siglo XIII y el XII aC), Confucio (551-479 aC), Aristóteles (384-322 aC), Alejandro Magno (356-323 aC), Julio César (100-44 aC), Jesús (1-33) y Pablo (entre el 5/10 y el 58/67), Mahoma (570/7-632), Leonardo da Vinci (1452-1519) y Miguel Ángel (1475-1564), Cervantes (1547-1616) y Shakespeare (1564-1616), Mozart (1756-1791) y Beethoven (1770-1827), Víctor Hugo (1802-1885), Freud (1856-1939), Einstein (1879-1955), Juan XXIII (1881-1963), Yourcenar (1903-1987), García Márquez (1927-2014), y muchísimos más. “Estos héroes –

¹¹² Existe un gran número de páginas en la internet, en libros, en series de televisión o películas que hacen referencia a personajes violentos y sanguinarios: Genghis Khan, Lenin y Stalin, Hitler, Bush, Bin Laden y muchísimos más.

¹¹³ El que es construido, o constituido, como héroe se hace presente como afirmación –mientras que otros muchos quedan desplazados– por parte de quienes tienen en sus manos el poder y la toma de decisiones. El héroe concentra, en cierta forma, los ideales propuestos por el sistema. El héroe, por tanto, es previsible; habla desde lo que tiene que ser, lo que debe ser, y por eso se encuentra en contubernio con quienes lo sostienen. El héroe tradicional cancela la posibilidad de pensar, de imaginar que las cosas pueden ser de otra manera. Por ésta y otras razones Jorge Ibarguengoitia coloca a los héroes de la Patria en el banquillo de los acusados, como he venido diciendo.

indica Bruce Mayer— atraen toda nuestra atención [...], mostrándonos la profundidad del `otro`. Por medio de ellos somos capaces de conocer a alguien diferente [...], un concepto mucho más amplio de lo que significa pertenecer a la condición del ser humano.” (Meyer 22).

Hemos de tomar en cuenta también al hombre simple de la calle, al que parece que nunca tendrá una iniciativa sensata o una acción fuera de lo normal, al que no necesariamente aparece en los textos de historia o en las revistas de moda y deportes. Este “hombre común” eventualmente lleva a cabo ciertas acciones que lo presentan ante los demás como digno de crédito, como quien ofrece y evidencia aspectos “amables” (dignos de ser amados) y como quien incluye ciertos grados de heroicidad.

En este orden de ideas, en otro capítulo indicaré por qué —al detenerme en las figuras de Belaunzarán, Pereira o Cussirat, en la novela *Maten al león* objeto de este estudio— ciertos personajes ocuparon toda nuestra atención, ello a pesar de su sencillez o torpeza, pese a sus bajas ambiciones y a pesar además de sus escasos momentos de lucidez.

Si hablo de ‘los héroes’ tendré que hablar necesariamente de ‘los antihéroes’; empezaré con aquellos.

4.2.2. Algunas definiciones y clasificaciones del héroe

Campbell indica que “el héroe es el hombre o mujer que ha sabido combatir ‘y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales.’” (Campbell 26) Señala por su parte la Real Academia de la Lengua Española, en su primera acepción, que “héroe es aquel varón ilustre y famoso por sus hazañas o virtudes” (DRAE).

El héroe realiza acciones que están al alcance de muy pocos, esto gracias a su gallardía y su valor, gracias a su mentalidad y a su facultad sobresalientes. “Los héroes – indica César Toscano–, los que realizan hazañas notables, son la élite en un campo para el que no estén capacitados la mayoría de los mortales.” (Toscano). Ejemplo de esto son quienes pertenecen a ciertas minorías muy selectas como los personajes de los libros de Astérix y Obélix, que no son sino un pequeño pueblo de irreductibles galos (Gasca).

El héroe es un personaje eminente que “encarna la quintaesencia de los rasgos clave valorados en su cultura de origen” (Herrero 210-216). Comúnmente el héroe posee habilidades sobrehumanas o rasgos de personalidad idealizados que le permiten llevar a cabo hazañas extraordinarias y beneficiosas (‘actos heroicos’) por las que se hace famoso.

Las características que tendrá el héroe están sujetas a las concepciones de la colectividad en un tiempo y un lugar específicos. Desde luego no es lo mismo un héroe épico que uno medieval, uno romántico que uno moderno. En la narración mitológica, sabemos, el héroe se distingue por un inicio generalmente extraordinario mediado de diversos conflictos que se resuelven y un evento final en donde el héroe se confronta con su contrario (ya sea un individuo o un sujeto colectivo) para finalmente morir (ya pierda o gane) de manera gloriosa sirviendo de ejemplo al género humano (Bauzá 11).

Una persona alcanza esta categoría de ‘héroe’ al llevar adelante, como se ha dicho, una o varias acciones extraordinarias y dignas de elogio por parte de la sociedad. Si acudimos a la literatura o a la historia puedo añadir a la lista otro buen número de hombres y mujeres que realizaron tales hazañas dignas de crédito. Otro ejemplo es quien exterminó al monstruo que asolaba una ciudad, como Teseo (Schmidt); quien abrió el paso a través del desierto a un pueblo sediento, como Moisés (Sagrada Biblia, Ex. 14-31); quien conquistó

para su país una gigantesca porción de terreno, como el caudillo mongol Gengis Khan (Weatherfo); quien sometió docenas de reinos, como Alejandro Magno (Pejenaute Rubio 7-70); quien renovó la vida religiosa en el Siglo XIV, como Teresa de Ávila (Álvarez) y muchos más.

4.2.3. Los ‘modos ficcionales’

Me permito ahora ofrecer algunos puntos de la clasificación que del héroe hace Northrop Frye, crítico literario, teólogo y pastor presbiteriano, quien partiendo de la distinción que hace Aristóteles en el segundo párrafo de la *Poética* (Frye 53-96), toma en consideración el poder del héroe sobre los demás hombres y sobre su entorno. Considero que la propuesta del crítico canadiense –que en seguida expondré– podrá ofrecernos algunos datos sugerentes que nos servirán en el momento de revisar los personajes de la novela *Maten al león*.

Me interesa exponer el concepto de ‘héroe’, localizado de una u otra manera en casi cualquier texto literario, porque este término tiene una serie de implicaciones que trascienden el papel del ‘protagonista’, como veremos. La literatura, desde sus inicios, ha contado con los héroes (cfr. Aguirre). Ya Aristóteles señalaba en su *Poética*¹¹⁴ que la imitación podía hacerse de tres maneras: pintando a los personajes mejores de lo que son en la realidad, como son en la realidad o haciéndolos aparecer como peores de lo que son. De esta suerte, al tomar como referencia a los seres humanos para indicar las cualidades de los personajes, Aristóteles estaba ofreciendo un modelo de conducta para los espectadores o lectores: ante los mejores es necesario admirarse, ante los iguales reconocerse y ante los

¹¹⁴ Aristóteles escribe: "Y ya que los que imitan mimetizan a los que actúan, y éstos necesariamente son gente de mucha o poca valía (los caracteres casi siempre se acomodan exclusivamente a estos dos tipos, pues todos difieren, en cuanto a su carácter, por el vicio o por la virtud) los mimetizan del mismo modo que los pintores, o mejores que nosotros, o peores o incluso iguales" (*Poética* 61-62).

peores precaverse. El héroe en la literatura encarna, por así decirlo, las virtudes que deseamos en cada momento de la historia y en cualquier lugar. Por otro lado, las obras literarias ofrecen ejemplos de lo que no se debe hacer, modelos con cuya contemplación los hombres comprendan lo errado de sus actos.

La vinculación entre los valores heroicos y los valores sociales es básica para comprender la transformación que se produce al llegar a la época contemporánea. Establezcamos el punto de partida: para que aparezca el héroe la sociedad ha de tener un grado de cohesión suficiente para que existan unos valores reconocidos y comunes. Sin valores no hay héroe; sin valores compartidos no puede existir un personaje que permita la ejemplificación heroica. El héroe es siempre una propuesta, una encarnación de ideales para la sociedad. La condición de héroe, por ende, proviene tanto de sus acciones como del valor que los demás le otorgan. Esto permite que la dimensión heroica varíe con cada situación histórica dependiendo siempre de los valores imperantes. La sociedad engendra a sus héroes “a su imagen y semejanza”¹¹⁵ o, para ser más precisos, de acuerdo con la imagen idealizada que tiene de sí misma. Independientemente del grado de presencia real de las virtudes en una sociedad determinada, ésta debe tener un ideal, una meta hacia la que se dirige o podría dirigirse.

De entrada, podemos elaborar una distinción entre los héroes a lo largo de la historia: los héroes de lo establecido y los héroes alternativos o enfrentados.

¹¹⁵ La existencia del héroe depende de la adhesión de una sociedad a sus valores. Por ejemplo, en la época medieval los valores eran los cristianos (vinculados a jerarquías, a los votos de obediencia, etc.) y se personificaban en el ideal caballeresco; es decir, así como los cristianos debían lealtad a Dios, los siervos estaban sujetos a sus amos.

Los primeros son producto del acuerdo existente en torno a los valores que encarnan, como Ignacio de Loyola; mientras que los segundos, luchan por revertir el “orden establecido”, como Martín Lutero.¹¹⁶

Gracias a los héroes, la sociedad tiene la oportunidad de fabricarse el sueño de ser mejor. Cuando nos planteamos qué tiempos han sido los mejores, miramos a sus héroes; en ellos tratamos de percibir lo más rescatable de cada época.

El resultado del estudio de Frye (53 y ss.) tiene que ver con un esquema de cinco *modos trágicos* –el héroe se encuentra aislado de la sociedad– y cinco *modos cómicos* –el héroe forma parte del entorno social–, todos ellos repartidos en cinco columnas. Estos modos se desarrollan de manera consecutiva: el *mito* (Antigüedad clásica), el *romance* (Edad Media), el *mimético alto* (Renacimiento), el *mimético bajo* (siglo XIX) y el *irónico* (siglo XX).

“Cuando Aristóteles habla de ‘bondad’ o ‘maldad’ –indica Northrop Frye– utiliza las palabras *spoudaios* y *phaulos* que, en realidad, tienen el sentido figurativo de ‘pesado’ y ‘ligero’” (Frye 53). Si se trata del héroe lo que hace o deja de hacer está conectado con las expectativas del público. De manera que “las ficciones [...] pueden clasificarse, no moralmente, sino de acuerdo con el poder de acción del héroe, que puede ser mayor que el nuestro, menor o el mismo.” (Frye 53 y ss.).

A continuación presento los ‘Modos ficcionales’ (Frye 51 y ss.) que propone Northrop Frye:¹¹⁷

¹¹⁶ Ambos personajes, en un intento por servir a Dios, optaron por caminos diametralmente distintos, así lo indica en su estudio comparativo Justo L. González.

-En la primera columna aparecen los héroes superiores *en clase*, por encima de los demás hombres y del medio ambiente; ellos son los *héroes míticos*. Dioses como Apolo y Dionisio están por encima de los seres humanos y por encima también de la naturaleza. En este primer grupo se encuentran los héroes de la antigüedad clásica.

-En la segunda columna, Frye coloca al héroe que es superior en *grado* a los demás hombres y al propio medio ambiente y se mueve, por tanto, en un mundo donde las leyes de la naturaleza quedan ligeramente suspendidas: aparecen armas encantadas, animales parlantes, ogros y brujas, etc. Esta modalidad se refleja especialmente en cuentos y leyendas del romance en la Edad Media. Un ejemplo de este segundo grupo es el mago Merlín.

-En la tercera columna, que Northrop Frye llama del *mimético alto* (corresponde al Renacimiento), el héroe se muestra superior a los demás hombres, aunque no respecto de su entorno. Tiene autoridad, pasiones y poderes de expresión mucho mayores que los de sus contemporáneos lo que hace que esté sujeto tanto a la crítica social como al orden de la naturaleza.

-A la siguiente columna el autor le llama del *mimético bajo* (siglo XIX). En este apartado el héroe se ve despojado de las cualidades que lo hacen superior tanto al entorno como a sus semejantes. En esta modalidad el héroe se comporta –siempre en un nivel de igualdad– como uno de nosotros.

¹¹⁷ Solamente al final de esta clasificación haré un comentario breve relacionado con las propuestas literarias de los textos de Ibarraengoitia.

-Y, para terminar, en una quinta columna a la que Frye se llama de la *ironía* (siglo XX). Contiene al héroe inferior a los demás tanto en poder como en inteligencia. El lector siente que está o podría estar en la misma situación.

Dicho de otra manera, cada una de estas fases viene a significar lo siguiente. Por un lado, en las narraciones míticas el héroe suele ser un dios, que supera nuestra condición humana y que tiene poder sobre el mundo natural. En el caso del romance, el héroe que encontramos es superior a nosotros y tiene poder sobre el mundo natural, pero en esta ocasión se trata de un ser humano. En el periodo alto-mimético, el héroe sigue siendo superior a nosotros, pero deja de tener poder sobre el mundo natural. En el período bajo-mimético, el héroe se encuentra al mismo nivel que nosotros. Y, por último, en la fase correspondiente al modo irónico, el héroe está por debajo de nosotros y del mundo natural, encontrándose por lo general alienado y expulsado de la sociedad. En definitiva, el criterio que establece cada uno de estos períodos viene dado por la situación en que se encuentra el lector frente al protagonista o héroe de una obra literaria.

Es un hecho que en la novela *Maten al león* tanto el protagonista Belaunzarán como los otros personajes que quieren darle muerte se mueven entre la quinta y la cuarta columnas de los, así llamados, “modos ficcionales” propuestos por Frye. Sin embargo, también estos personajes presentan algunas características que podrían identificarlos con la tercera columna. El hecho de que los héroes estén “al alcance de la mano” del lector dará paso no solamente al goce estético de *Maten al león* sino a una suerte de crítica social que evidencia las arbitrariedades del dictador/protagonista de nuestra novela. Belaunzarán en gran medida se mantiene en el poder porque sus opositores –que pertenecen a los estamentos económicamente más favorecidos en la isla– no están dispuestos a cambiar el

orden de las cosas en aquella dictadura, a no ser que ésta atente directamente contra sus intereses económicos.

4.2.4. Algunas otras características y rasgos del héroe

De diversas lecturas rescato¹¹⁸ algunas otras generalidades –que ahora anoto– acerca de los héroes.¹¹⁹ Primeramente los héroes suelen tener una inteligencia superior que les permite sortear distintos retos, problemas y acertijos. Edipo, por ejemplo, responde inteligentemente a las preguntas que le propone la Esfinge. Luego de asesinar a Layo, Edipo marchó en dirección a Tebas y libró a la ciudad de la Esfinge:

Adivina este acertijo –le dijo la Esfinge a Edipo– o encontrarás la muerte: ¿Cuál es la criatura que en la mañana camina en cuatro patas, al medio día en dos y en la noche en tres? Edipo miró a la Esfinge y le respondió:

El hombre. En la infancia gatea con sus manos y sus rodillas, que es como tener cuatro pies. Cuando es un adulto camina en dos pies. Y en el anochecer de su vida, cuando es un anciano, usa un bastón, lo que equivale a caminar en tres pies (Sófocles).

Así fue como Edipo resolvió el acertijo y logró enfurecer tanto a la Esfinge que ésta se arrojó al océano y se ahogó. Sobre el sentido último del enigma Xosé Ramón Matíño Ferrero afirma que la misión de la esfinge consistía en “castigar a los que no conocían qué es el hombre, a los que no seguían el lema escrito con letras de oro en el pronaos del templo

¹¹⁸ Autores ya citados: Hugo Francisco Bauzá; Joseph Campbell; Northrop Frye; Luis Gasca y Bruce Meyer.

¹¹⁹ Tenemos muy diversas tipologías del héroe, Bruce Meyer –en el texto ya citado, *Héroes. Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*– habla del héroe universal, el héroe común, el héroe trágico, el héroe infausto, el héroe santo, el héroe épico y romántico y el héroe sobrenatural y divino (Meyer 29-321).

de Apolo en Delfos: ‘Conócete a ti mismo’.” (Mariño Ferrero 280).¹²⁰ Por tanto, desde esta perspectiva sólo los que alcanzan ese conocimiento consiguen vencer el poder destructor de la esfinge.

Por otra parte, encontramos que los héroes se presentan solidarios ante los hombres, aún a costa de su seguridad o de su vida. Prometeo es encadenado por haber llevado el fuego a los hombres. Y aunque Hermes le da la noticia trágica a Prometeo éste decide mantener una convicción fundamental: su vida por la vida de los otros. Veamos.

El padre Zeus en escarpado pico [...] esconderá tu cuerpo que quedará aprisionado [...]. Cuando haya transcurrido una larga duración de tiempo regresará nuevamente la luz; pero entonces el perro alado de Zeus, el águila sangrienta, desgarrará vorazmente un gran jirón de tu cuerpo, un comensal que, sin ser invitado, vendrá todos los días a regalarse con el negro majar de tu hígado. No esperes un término de este suplicio hasta que aparezca un dios dispuesto a sucederte en los trabajos (Esquilo 32-33).

Con frecuencia los héroes sufren la incompreensión de sus señores o de sus amos –a pesar de su lealtad– y esta situación les acarrea todo tipo de castigos como la cárcel o el exilio. Por ejemplo, el Mío Cid avanza a medida que supera las pruebas. El cosmos del Cid está basado en la lealtad a toda prueba.

El poema narra, así, los esfuerzos de su protagonista para recuperar en primer lugar su honra pública, que ha perdido al ser desterrado a causa de las calumnias sobre la malversación de los tributos sevillanos; y luego su honra privada, dañada por el ultraje cometido por sus yernos al maltratar y abandonar a sus hijas.

¹²⁰ El famoso aforismo que en griego clásico es γνῶθι σεαυτόν se ha traducido al latín como *gnóthi seautón*.

El rey, como estaba muy sañudo y entrado en ira contra él, dio crédito a lo que hablaban contra el Cid y le mandó decir por su carta que saliese del reino. El Cid, después que hubo leído la carta real, aunque le causó gran pesar, no quiso hacer otra cosa sino obedecer [...] (Cfr. *Crónica de reyes*).

Sabemos que los héroes poseen características especiales, como su descomunal fuerza; tal es el caso de Hércules,¹²¹ Espartaco y muchos más a lo largo de la historia.

Cuando Hércules pidió que le entregaran a Cerbero, Hades [...] le contestó torvamente: “Es tuyo, si puedes dominarlo sin emplear la clava ni las flechas.” Hércules encontró al perro encadenado a las puertas del Aqueronte y lo asió resueltamente por el cuello, del cual salían tres cabezas, cada una con una cabellera de serpientes. Cerbero levantó el rabo cubierto de púas para golpearle, pero Hércules, protegido por la piel de león, no aflojó su apretón hasta que Cerbero se sintió ahogado y cedió (Graves 104-108).

El libro de Strauss narra la historia de la rebelión de Espartaco (113-71 a.C.) (Strauss) quien al mando de tan sólo setenta y cuatro hombres instigó una rebelión contra Roma. Con el tiempo, y al frente de 60,000 soldados, controló la campaña del sur de Italia y puso en jaque al poder establecido. Líder carismático, Espartaco utilizó la religión para conseguir apoyo y, como era soldado del ejército romano, demostró ser un estratega excelente. Derrotó a nueve ejércitos romanos y durante dos años mantuvo a raya a Roma antes de ser derrotado. Tras una batalla final 6.000 de sus seguidores fueron hechos prisioneros y crucificados a lo largo de la principal carretera al sur de Roma en uno de los castigos ejemplares más crueles que se recuerden.

¹²¹ Los trabajos de Hércules son un buen ejemplo de perfeccionamiento y liberación individual. Cuando el héroe de fuerza descomunal supera una a una las pruebas llega a la apoteosis.

Por otro lado, algunos héroes ostentan una marca visible o alguna peculiaridad corporal especial que los diferencia: Aquiles.

Recordemos que los héroes de la *Ilíada* son nobles. Luchar es su forma de vida y hacen frente a su destino, aceptándolo con entereza y asumiendo su inevitabilidad. Aquiles combate honorablemente a Príamo, aunque sabe que morirá: acepta su destino.

Aquiles derrotó a los troyanos y los persiguió hasta la ciudad, pero su destino estaba ya decidido. Poseidón y Apolo se comprometieron a vengar la muerte de Geno y Troilo y castigar ciertas jactancias insolentes que Aquiles había pronunciado sobre el cadáver de Héctor, y se consultaron [...]. Apolo buscó a Paris en lo más reñido del combate, dirigió su arco y guio la flecha fatal que fue a clavarse en la única parte vulnerable del cuerpo de Aquiles, el talón derecho, y murió con terribles dolores [...] (Graves 218).¹²²

Algunos de los héroes fundan ciudades movidos por oráculos o misteriosas promesas: tenemos el ejemplo de Rómulo y Remo.

La leyenda cuenta que Rómulo y Remo eran hijos de Rea Silvia (Guillén). El padre de Rea había sido una vez rey de una ciudad llamada Alba, pero su hermano menor, Numitor, lo destronó y mató a sus hijos para que no pudieran reclamarle algún día el trono. Numitor le perdonó la vida a su sobrina Rea a cambio de que ésta sirviera, siempre virgen, como sacerdotisa en el templo de la diosa Vesta.

Un día, mientras la bella Rea Silvia dormía, fue vista por Marte; y, acto seguido, el dios de la guerra tuvo relaciones sexuales con ella. Rea quedó embarazada y después dio a luz a unos gemelos, Rómulo y Remo.

¹²² Algunos dicen que Apolo, asumiendo la semejanza de Paris, mató personalmente a Aquiles.

Rea Silvia temiendo que su tío sacrificara a sus hijos –ellos algún día podrían reclamar el trono– los colocó en una cesta y los mandó, a través del río Tiber, fuera de la ciudad con la esperanza que alguien los rescatara. La historia cuenta que los dos gemelos fueron encontrados por una loba quien los cuidó hasta que, más tarde, un pastor los crio como si fueran sus hijos.¹²³

Rómulo y Remo, al crecer, reclamaron el trono a su tío Numitor y además fundaron su propia ciudad, la ciudad de Roma (Guillén).

Esta leyenda encerraba para los romanos una halagüeña promesa: su ciudad sería perfecta y jamás tendría fin, como el foso que rodeaba el Palatino. Pero contenía también una oscura amenaza: la sombra del fratricidio sobre la que estaba fundada planearía como una maldición sobre Roma, en cuya historia abundaron los asesinatos y las Guerras Civiles (Hernando Gallego 5).

Por otro lado, encontramos que ciertos héroes son la palabra entre los hombres de algún dios extraordinario, misterioso o inalcanzable. Tal es el caso de Mahoma:

Mahoma (La Meca, 26 de abril de 570 – Medina, 8 de junio de 632) fue el profeta fundador del islam. En esa religión se considera a Mahoma el último de una cadena de mensajeros enviados por Dios para actualizar su mensaje, entre cuyos predecesores se contarían Abraham y Jesús (Cfr. Armstrong).

Sabemos por otro lado que las distintas religiones a lo largo de la historia han luchado por presentarse como la propuesta correcta juzgando a los demás como si estuviesen equivocados. Hoy en día tenemos miles de religiones y sectas que buscan atraer

¹²³ Jorge Martínez Pinna indica que “una descripción más detallada de la escena del amamantamiento de los gemelos por la loba se encuentra en Dionisio, Livio, Virgilio, Ovidio y el pseudo- Aurelio Víctor, quienes remiten a los primeros historiadores y al poeta Ennio. De sus palabras se observa cómo la loba cuida a los niños como si fueran sus propias crías, a lo que los gemelos responden con absoluta reciprocidad, agarrándose a la loba como si ésta fuera su madre.” (Martínez Pinna 128).

adeptos a sus filas ofreciéndoles todo tipo de promesas. Los santos, profetas o mesías encabezan las listas de héroes religiosos.

Muchos héroes sorprenden, desde su niñez, por su gestación o por su llegada espectacular a este mundo. Por ejemplo, Superman.¹²⁴

La historia original de Superman relata que nació con el nombre de Kal-El en el planeta Kriptón; su padre, el científico Jor-El, y su madre Lara Lor-Van, lo enviaron en una nave espacial con destino a la Tierra cuando era un niño, momentos antes de la destrucción de su planeta. Fue descubierto y adoptado por Jonathan y Martha Kent, una pareja de granjeros de Smallville, Kansas, que lo criaron con el nombre de Clark Kent y le inculcaron un estricto código moral. El joven Kent comenzó a mostrar habilidades súper humanas, las mismas que al llegar a su madurez decidiría usar, se supone, para el beneficio de la humanidad. Superman es el típico héroe con un objetivo bien trazado, generalmente con un sentido de la justicia estricto y un código de honor que no le permite fallar, tiende a ser atractivo físicamente por la generalizada idea antigua de que lo bello era lo bueno y lo feo era lo malo.

Bajo la identidad de Clark Kent, Superman vive en medio de los humanos como un “tímido reportero” del diario *Daily Planet* de Metrópolis; ahí trabaja junto a la reportera Lois Lane, con la cual ha sido vinculado románticamente

Superman,¹²⁵ como tantos héroes, es el relato de los sueños y deseos de poseer que anida en el interior del ser humano. Ese personaje superior personifica gráficamente los

¹²⁴ Se dice que Superman nació un 29 de febrero: En *Action Comics #655*, un recorte de un diario de Smallville muestra que Jonathan y Martha Kent tuvieron un bebé "aproximadamente el 28 de febrero". Primera aparición en los comics *Action Comics #1* (junio de 1938), *The Man of Steel #1* y en Roger Stern.

¹²⁵ Superman es un hombre blanco caucásico de alrededor de 30 años, mide aproximadamente 1.90 metros, su traje de superhéroe tiene los colores de la bandera norteamericana y destaca su fuerte anatomía.

ideales de grandeza de todos –pero particularmente de los norteamericanos– y las aspiraciones de trascendencia por encima de los mortales. Humberto Almonte señala además que “las relaciones de estos superhéroes con la política no son nuevas ni han cesado nunca, actuando como estrictos defensores del *status quo* sin cuestionar en profundidad el compromiso democrático del estado con los ciudadanos” (Almonte s.p.). En todo caso los superhéroes en general ejercen una función que refuerza las leyes de control social en la medida que están siempre del lado de las instituciones.

También tenemos héroes con finales sobrenaturales y positivos: el Elías¹²⁶ bíblico llevado a los cielos; o con finales negativos: Orfeo muere de amor y despedazado.

El profeta Elías –después de encabezar algunas luchas contra la idolatría a través de distintas acciones– es arrebatado según la leyenda a los cielos por el Dios de Israel (Re 2: 1-12). Elías, como cualquier profeta del Antiguo Testamento, manifiesta una manera particular de ver la historia y los acontecimientos; el supuesto es que todo finalmente es determinado por la divinidad. Este profeta es el vocero de Dios, y se dirige a la gente con autoridad. El profeta, independientemente de que adivine o no el futuro, discierne la voluntad de Dios y la comparte con sus correligionarios. Se supone, además, que quienes son fieles a la voluntad del Dios de los judíos reciben finalmente, así lo expresa Elías en términos generales, algún tipo de recompensa.

Por otro lado, de Orfeo sabemos que su canto, acompañado de la lira, era tan maravilloso que ni dioses, ni hombres, ni bestias salvajes, ni siquiera árboles podían sustraerse de su embriagador hechizo. Cuenta la leyenda que Eurídice, compañera de

¹²⁶ El motivo de inspiración de toda la actividad de Elías fue la fe, arraigada en la tradición de la alianza; sin embargo, como figura carismática, estuvo animado por sentimientos de benevolencia hacia los oprimidos. Con un vivo sentimiento patriótico, Elías hizo tomar conciencia al pueblo de Israel de que la acción política pertenece desde el principio a la actividad de los profetas del Antiguo Testamento y que las dimensiones de la religión yahvista superaran los límites de Israel, extendiéndose a todas las dinastías y a todos los pueblos.

Orfeo, fue mordida por una serpiente y segundos después murió envenenada. Ante esto, Orfeo decide ir a buscarla al mismo reino de los muertos.

Después de mil súplicas y cánticos Hades mandó llamar a Eurídice para que regresara con su amado al mundo de los vivos con una sola condición: ocurriera lo que ocurriera, Orfeo no debía ver el rostro de su esposa hasta que ambos salieran de sus dominios. Así se pusieron en camino los dos enamorados y, cuando estaban a punto de alcanzar la superficie, Orfeo se giró para ver si Eurídice le acompañaba y al instante una irresistible fuerza volvió a llevarse a su amor por segunda vez y de forma definitiva (Cfr. González Delgado). Desde tiempos remotos hasta el día de hoy, hombres y mujeres han estado bien dispuestos a descender incluso a los infiernos por amor, así lo señala con toda claridad el mito de Orfeo y Eurídice.

Los héroes no tienen miedo a la muerte, se saben superiores a ella (Campbell 314). Una muerte joven y prematura los diviniza ya que por sus cuerpos no pasan los efectos del tiempo; no se deterioran, no muestran vejez o enfermedad (Buazá 171). Según Campbell, la muerte de los héroes no es tomada de manera negativa, sino como un acto para la renovación del mundo (Campbell 90-92).

Los héroes se colocan con frecuencia, a pesar de su superioridad, al mismo nivel de la gente común a la que aqueja todo tipo de problemas. El héroe por antonomasia es Jesús (esto lo hace cercano y digno de crédito).¹²⁷

¹²⁷ A continuación, algunos comentarios acerca de Jesús:

“Jesús de Nazaret es, sin duda alguna, el personaje más prominente de la historia de la humanidad.” (H. G. Wells). “Cristo es [...] único entre todos los héroes de la historia.” (Philip Schaff). “Se necesitarían argumentos muy rebuscados para negar que Jesús de Nazaret haya sido la figura más influyente no sólo de los últimos dos milenios, sino de toda la historia humana.” (Reynolds Price). “Un hombre totalmente inocente estuvo dispuesto a sacrificarse por el bien del prójimo —lo que incluía a sus enemigos— y a convertirse en el salvador del mundo. Fue una muestra perfecta de amor.” (M. Gandhi). “De niño, me enseñaron tanto la Biblia

Jesús a pesar de su condición divina, no se aferró a su categoría de Dios, al contrario, se despojó de su rango y tomó la condición de esclavo, haciéndose uno de tantos.

Así, presentándose como simple hombre, se abajó, obedeciendo hasta la muerte y muerte en cruz.

Por eso Dios lo encumbró sobre todo y le concedió el título que sobrepasa todo título; de modo que a ese título de Jesús toda rodilla se doble –en el cielo, en la tierra, en el abismo– y toda lengua proclame que Jesús, el Mesías, es Señor, para gloria de Dios Padre (Fil. 2: 6-11).

Los héroes tienen el coraje suficiente para enfrentar los problemas de la vida y de su propio destino (Bauzá 29-ss.). Tal es el caso, por ejemplo, del “Caudillo del Sur”, Emiliano Zapata, cuyos combates y empresas (que muestran siempre valor y coraje sorprendentes), lo llevaron al borde de la muerte una y otra vez (Bauzá 31). Zapata es el hombre valiente que, gracias a sus convicciones, lleva adelante nobles tareas a favor de los demás.

Zapata, cansado de las pésimas condiciones de vida de los campesinos que carecían de tierra, vivían como peones de hacienda, explotados por las tiendas de raya, maltratados por los capataces y en condiciones de servidumbre se lanza desde el sur a una lucha sin

como el Talmud. Y aunque soy judío, la figura del Nazareno me resulta fascinante.” (Albert Einstein). “En mi opinión, en ninguna época de la historia ha habido un personaje más sobresaliente que Jesucristo, tanto en su papel de Hijo de Dios como en el de Hijo del Hombre. *Absolutamente todo lo que hizo y dijo es valioso para nosotros hoy, y no hay otro hombre, vivo o muerto, del que se pueda decir lo mismo.*” (Sholem Asch). “Durante treinta y cinco años de mi vida he sido nihilista en la exacta acepción de la palabra [...], un hombre que no cree nada. Hace cinco años obtuve la fe; creí en la doctrina de Jesús, y toda mi vida cambió de repente.” (Conde León Tolstoi). “[La] vida [de Jesús] es la vida más influyente jamás vivida sobre el planeta, y la influencia de aquella vida continúa en aumento.” (Kenneth Scott Latourette). “¿Diremos que la historia del Evangelio ha sido inventada a capricho? Amigo mío, no es así como se inventa, y los hechos de Sócrates, de los que nadie duda, están menos atestiguados que los de Jesucristo.” (Jean-Jacques Rousseau). La lista anterior, que podría crecer mucho, señala la gran diversidad de autores que se expresan de forma muy positiva acerca de Jesús de Nazareth.

tregua (Womack). El mito que ahora es Emiliano Zapata, y que se masificó en el transcurso de los años desde su asesinato en 1919, es el resultado de una suma de conceptos que muchos le han ido añadiendo con el paso del tiempo, lo define María Helena Noval, “Todos los mexicanos tenemos a un Zapata, pero no es el mismo que vivió: creamos una imagen a partir de conceptos que le vamos agregando a la figura original.” El resultado es un mito, pero también la re-significación de lo trascendental que el guerrillero fue (Noval).

Frecuentemente los héroes sufren un cambio de lugar por causas ajenas a su voluntad; y esto hace que el héroe busque en su viaje la manera de llegar a casa a toda costa donde su familia y amigos lo esperan. El caso de Odiseo es elocuente. Dicho viaje puede o no ser físico, porque lo que en realidad importa es el viaje, el recorrido interior de autoconocimiento (Campbell 30, 40, 43, 88-90). Constantino Cavafis expresa esta idea en su poema titulado: *Ítaca*:

Cuando emprendas tu viaje a Ítaca pide que el camino sea largo,

lleno de aventuras, lleno de experiencias [...].

Ten siempre a Ítaca en tu mente, llegar allí es tu destino.

Mas no apresures nunca el viaje,

mejor que dure muchos años y atracar, viejo ya, en la isla,

enriquecido de cuanto ganaste en el camino [...]

Ítaca te brindó un hermoso viaje.

Sin ella no habrías emprendido el camino [...] (Kavafis).

Odiseo se mueve entre el deber y el deseo, entre el amor meramente físico y el que implica ciertos compromisos para toda la vida, entre el olvido y la memoria. En suma, está poniendo en manos del lector el constante dilema que lleva al hombre a elegir entre un

camino y otro mejor.

La búsqueda constante de aventura hace que la batalla inicial sea una especie de iniciación interior para los héroes. Estos combates se dan por el empeño en superar su parte mortal; o, dicho de otra forma, por llevar lo mortal al límite y sobrepasarlo. Dichas empresas del héroe se sumergen frecuentemente en tiempos distintos al nuestro, o bien están en los orígenes de los deseos del hombre y en los orígenes del mundo (Bauzá 31). La *Odisea*, que sucede a la caída de Troya, sigue los pasos de Ulises –el nombre latino de Odiseo– y nos acerca al relato de su largo peregrinaje para volver al hogar, Ítaca. Los mitos que configuran esta epopeya, la capacidad de Homero para retratar la vida en el Mediterráneo a finales del 2000 a.C. y la irrupción de un héroe deseoso de regresar a la patria han dejado huella a lo largo del tiempo en miles de lectores y nos indican que sostener frente a toda adversidad un sueño hace la diferencia entre una vida vacía y otra con sentido:

Así sucede –indica Campbell– que, si alguien escoge para sí la peligrosa jornada de la obscuridad y desciende intencionalmente o no, a las torcidas curvas de su propio laberinto espiritual pronto se encuentra en un paisaje de figuras simbólicas (cualquiera de ellas puede tragarlo), que es no menos maravilloso que [...] las montañas sagradas. En el vocabulario de los místicos ésta es [...] la “purificación del yo”, cuando los sentidos están “humillados y limpios”, y las energías e intereses “concentrados en cosas trascendentales” (97).

En otro orden de ideas, los héroes responden al llamado, ya sea de forma voluntaria (desde la conciencia de hacer lo correcto) o involuntaria (cuando se someten ante el destino de

forma ineludible), por causa del azar,¹²⁸ por mera curiosidad o por el mandato de alguien más (Campbell 62).

A continuación, presento el llamado hecho por Dios mismo a Jeremías:

Recibí esta palabra del Señor: “Antes de formarte en el vientre, te escogí; antes de que salieras del seno materno, te consagré: te nombré profeta de los gentiles.”

Yo repuse: “¡Ay, Señor mío! Mira que no sé hablar, que soy un muchacho.”

El Señor me contestó: “No digas: ‘soy un muchacho’, que a donde yo te envíe, irás, y lo que yo te mande, harás. No tengas miedo, que yo estoy contigo para librarte.”

Oráculo del Señor.

El Señor extendió la mano y me tocó la boca; y me dijo: “Mira: yo pongo mis palabras en tu boca, hoy te establezco sobre los pueblos y reyes, para arrancar y arrastrar, para destruir y demoler, para edificar y plantar [...]. Cíñete los lomos, ponte de pie y diles que yo te mando. No les tengas miedo [...] porque yo estoy contigo para librarte”. Oráculo del Señor (Jer. 1:4-10; 17-19).

La vocación de Jeremías responde bien al paradigma de vocaciones de corte profético en el Antiguo Testamento. La palabra que en hebreo designa ordinariamente al profeta es *nabî*, es decir, “el llamado” (de aquí se entiende la importancia que tiene la vocación del héroe/profeta (Cfr. Wenham 702-739).

En esta pequeña perícopa están los elementos necesarios de la vocación profética: la manifestación divina, las fórmulas de la misión, la objeción por parte del elegido y la confirmación con las palabras del Señor.

¹²⁸ Este tipo de héroe estaba ahí, y ni siquiera tenía planeado convertirse en héroe; puede ser alguien, incluso, obligado por las circunstancias.

La narración de Jeremías comprende el llamado (Jer. 1:4-10), dos visiones (Jer. 1:11-13 y 1:14-16), y una exhortación complementaria para llevar a cabo la misión (Jer. 1:17-19).

La vocación de profeta se caracteriza por el protagonismo de ‘la palabra’. La Palabra lo elige, lo consagra y lo envía. La objeción que presenta el héroe/profeta manifiesta las dificultades frente a la Palabra. Finalmente, la misión de Jeremías tiene que ver con distintas cosas: unas veces será el encargado de discutir y denunciar; y, otras, de consolar y edificar; es decir, denuncia la injusticia y anuncia la buena nueva.

Los héroes vuelven para mejorar el mundo. Enriquecidos por el viaje, los héroes se enfrentan a los valores establecidos y, frecuentemente, rompen con las leyes de la sociedad (Campbell 201).

El héroe que regresa para completar su aventura debe sobrevivir al impacto del mundo. Mientras todos llevan una “vida ordinaria” (ya que no tuvieron oportunidad de viajar, experimentar y vivir un proceso de transformación radical), el héroe lleva una “vida nueva” (ha superado las pruebas, está en condición de ofrecer una visión absolutamente distinta a sus contemporáneos) afirma Campbell:

Unas veces un tonto, otras veces un sabio, unas veces poseído de real esplendor, otras veces errado, unas veces tan quieto como un pitón, otras veces con una expresión benigna, unas veces lleno de honores, otras insultado, otras desconocido; así vive el hombre realizado [el que ha regresado de un largo viaje], siempre feliz con la suprema dicha [que de una u otra forma] comparte (Campbell 217).

El significado es claro, el individuo que renuncia a cosas menores para renacer a una vida nueva disuelve esas pequeñas ambiciones para darse vida y dar vida a los que lo rodean.

Una vez que el héroe se desprende de sus ropas viejas, que deja atrás las cosas que le hacían daño y que, en pocas palabras, se permite un cambio radical en su vida accede a una situación donde las adversidades fácilmente pueden enfrentarse. Veamos lo que dice Pablo de Tarso una vez que se acepta por la fe a Cristo:

¿Quién podrá privarnos de ese amor del Mesías? ¿Dificultades, angustias, persecuciones, hambre, desnudez, peligros, espada?

Todo lo superamos de sobra gracias al que nos amó. Porque estoy convencido de que ni muerte ni vida, ni ángeles ni soberanías, ni lo presente ni lo futuro, ni poderes, ni alturas, ni abismos, ni ninguna otra criatura podrá privarnos de ese amor de Dios. (Rom. 8: 35-39).

Con estas palabras expresa el apóstol de los gentiles su adhesión total al Dios de Cristo, al que transformó radicalmente su vida (Álvarez 7-13).

Después de las distintas aproximaciones a la figura del héroe podemos dar un paso más al indicar cuáles son algunos de los pasos que ordinariamente se han presentado a lo largo de la historia y en todos los lugares en la vida y obra de estos personajes singulares.

4.2.5. El camino del héroe

Según Campbell, El Monomito toma distintas formas para adaptarse a la cultura, pero en el fondo mantiene una estructura única. Esta estructura está definida por el subconsciente humano, y ha cumplido un rol fundamental en guiar a las personas en sus vidas. De alguna manera esta figura, y su recorrido, está presente en la obra literaria de cualquier escritor y,

particularmente, en la propuesta que, desde la ironía, hace Jorge Ibargüengoitia. Presento los elementos fundamentales.

El Monomito se puede descomponer en tres etapas (lo que explicaría el boom de las trilogías): La Partida (o Separación), La Iniciación, y El Regreso. Cada etapa está compuesta por varias partes, que pueden estar presentes o no, y pueden variar su orden dependiendo de la encarnación del monomito. Haré esta aproximación, porque aquí me parece evidente el proceso del héroe y solamente para fines de mayor intelección, desde la saga titulada *Star Wars*.¹²⁹

4.2.5.1. La partida

A) La llamada a la aventura.

La historia comienza con el héroe recibiendo una llamada a la aventura. Esta llamada puede perturbar la vida cotidiana del héroe. Además, puede haber un heraldo que comunica la llamada. En el caso de *Star Wars* los heraldos corresponden a los androides, y la llamada es el mensaje que traen de la princesa.

B) El rechazo a la llamada.

El héroe puede decidir rechazar la llamada. Esto generalmente trae sufrimiento para el héroe, que finalmente lo convence a aceptar la llamada. En *Star Wars* Luke rechaza la llamada y como resultado la familia de su tío es asesinada.

C) Ayuda sobrenatural.

Para poder emprender su aventura, en ocasiones el héroe puede requerir de ayuda sobrenatural. En el caso de *Star Wars* corresponde a Obi-Wan Kenobi.

¹²⁹ *Star Wars* (conocida en español como *La guerra de las galaxias*) es una serie de películas pertenecientes al género de la ópera espacial épica, originalmente concebidas por el cineasta estadounidense George Lucas, y producidas y distribuidas por The Walt Disney Company a partir de 2012.

D) El Cruce del Umbral.

El umbral marca la división entre el mundo familiar y desconocido para el héroe. En el caso de *Star Wars* le corresponde al puerto espacial Mos Eisley.

E) El renacimiento.

En ocasiones el héroe debe morir para pasar el umbral.

4.2.5.2. La iniciación

A) El camino de las pruebas.

Una vez que el héroe se encuentra en el mundo desconocido, debe superar una serie de pruebas que lo ayudaran a aumentar su nivel de conciencia. El camino de las pruebas. Esto corresponde a la clásica escena de entrenamiento. En *Star Wars* sucede cuando Luke entrena con Yoda.

B) El matrimonio.

La última prueba puede representarse como el matrimonio con una figura femenina. Esto representa el dominio del héroe sobre la vida (por eso el símbolo femenino).

C) La mujer como tentación.

Una vez que el héroe ha expandido su nivel de conciencia, existe una desigualdad entre la verdad y su apariencia exterior que puede ser seducida por las tentaciones carnales. Como resultado el héroe puede presentar un rechazo hacia alguna figura femenina. En el caso de *Star Wars* esto se manifiesta en la tensión entre Luke y Han por la princesa Leia.

D) Expiación con el Padre.

El héroe se reconcilia con la figura tirana y piadosa del padre, lo que le permite a la vez comprenderse a sí mismo. En *Star Wars* esto ocurre, probablemente, en una de las escenas más famosas del cine, cuando Darth Vader le dice a Luke que él es su padre.

E) El Apoteosis.

El ego del héroe 'yo' se desintegra. Esto transporta al héroe a un nuevo nivel de conciencia, que permite al héroe sacrificarse.

F) La bendición final.

El héroe finalmente está listo para recibir aquello para lo cual emprendió su aventura. En el caso de *Star Wars* es la fuerza que Luke logra utilizar.

4.2.5.3. El regreso:

A) El rechazo del regreso.

Una vez que el héroe ha logrado la iluminación, puede existir la duda o el rechazo a volver al mundo normal.

B) El vuelo mágico.

En ocasiones el héroe regresa con la bendición final escapando de algún peligro, de algún mal...

C) El rescate desde el mundo normal.

Para poder volver al mundo normal el héroe puede necesitar que alguien del mundo normal lo ayude. En *Star Wars* Luke es rescatado por el Millennium Falcon cuando queda colgando de una antena de la ciudad en las nubes.

D) El cruce del umbral.

El héroe regresa al mundo normal y lo acepta como real.

E) Maestro de dos mundos.

Gracias a la bendición final, el héroe ahora es el maestro de los dos mundos. Esto ocurre con Luke quien se convierte en Jedi.

F) Libertad para vivir.

Finalmente, el héroe entrega la bendición final a la humanidad. En *Star Wars*, Luke destruye al imperio y les entrega la paz y la victoria a sus camaradas (Leyton).

4.3. Los antihéroes

4.3.1. Introducción

¿Pero qué sucede cuando el protagonista sufre y se obscurece, cuando sus acciones están teñidas por la duda, por la pérdida o por el desengaño? ¿Son los héroes y antihéroes dos conceptos enfrentados entre sí o son las dos caras de una misma moneda?

Antes ofrecí en este trabajo una aproximación al héroe (presenté también unas pocas notas sobre el antihéroe), ahora indico que el antihéroe es un personaje de ficción que difiere de aquél en algunas cosas fundamentales: aunque de entrada es también un protagonista que frecuentemente capta las simpatías del lector (ya que hay alguna suerte de identificación –al menos en parte– con sus propuestas y valores o anti-valores) ofrece siempre caminos para alcanzar sus fines ‘poco ortodoxos’.

El antihéroe tiene muchas caras. Puede ser: fuerte, astuto, torpe, brillante, mediocre, violento, sofisticado, bárbaro, loco, despistado, agresivo, borracho, dado al sexo y, en fin, también se presenta en ocasiones muy ordinario (González). Recordemos nuevamente que,

en términos generales, el antihéroe posee una serie de aspectos y características que lo alejan de la factura del héroe clásico. Podemos dar cuenta de docenas de ejemplos.

Menciono primeramente al *Lazarillo de Tormes* y a *don Quijote* (el antihéroe por antonomasia). Cito de este último la siguiente frase:

Advierte, Sancho –dijo don Quijote–, que el amor ni mira respectos ni guarda términos de razón en sus discursos, y tiene la misma condición que la muerte: que así acomete los altos alcázares de los reyes como las humildes chozas de los pastores, y cuando toma entera posesión de un alma, lo primero que hace es quitarle el temor y la vergüenza (Cervantes cap. 58).

En medio de innumerables torpezas y desatinos don Quijote tiene momentos de extraordinaria lucidez donde, casi sin darse cuenta, habla de asuntos muy profundos y válidos para todos los tiempos y en todos los lugares.

Además de don Quijote y el *Lazarillo* contamos con muchísimos más antihéroes desplegados a lo largo del tiempo, tales como: Medea, el Satanás de Milton, Oliver Twist, El Conde Drácula, Jean Baptiste Grenouille y docenas de personajes del cine o la televisión, por ejemplo: el famoso *Súper Agente 86* (Maxwell Smart), el detective *Colombo*; y, también –si se me permite–, otros muy conocidos, Cruella de Vil, Wolverine, Hannibal Lecter, Batman y el Guasón.

Del Guasón un par de frases: “Introduce a little anarchy. Upset the established order, and everything becomes chaos. I’m an agent of chaos”.¹³⁰

¹³⁰ Afirmación tomada del personaje del Guasón –interpretado por Heath Ledger– en la película de Batman: *El caballero oscuro*, dirigida por Christopher Nolan en 2008.

La cita ofrece a sus lectores, en medio de su locura, la consecuencia lógica del desorden.

Y, la siguiente cita: “Madness is like gravity... it only takes a little push”.¹³¹

Desde el humor más ácido, nos recuerda que la maldad siempre es amante y compañera del hombre.

4.3.2. El antihéroe es un personaje fascinante

Los antihéroes son en parte héroes y en parte no. El que muere por lo que da sentido a su vida –y a la vida de otros muchos– es un héroe. “El antihéroe muere valerosamente por preservar su derecho a vivir sin sentido”¹³² (o, en todo caso, con un sentido único e individual) y sin “grandes ideales”. Ellos desestiman la vida para vivir como “por encima de las cosas” ¿Quién no sucumbe, por ejemplo, ante ciertos postulados tan a favor del antihéroe del filósofo Ciorán?¹³³

El antihéroe es el protagonista de una obra cuyas acciones o motivos son cuestionables; es el intérprete desprovisto de las cualidades extraordinarias (belleza, integridad y valor) con las que habitualmente se le presentaba en los relatos épicos. Así, el

¹³¹ Frase, también, del Guasón de la misma película.

¹³² [<http://www.elcomercio.es/v/20100816/opinionarticulos/antihéroes-20100816.html>], (13 de diciembre de 2009).

¹³³ En una entrevista con Ciorán, se le preguntó qué papel había desempeñado en su vida el hastío. A lo que contestó “–Puedo decirle que mi vida ha estado dominada por la experiencia del tedio [...]. No se trata de ese aburrimiento que puede combatirse por medio de diversiones, con la conversación o con los placeres, sino de un hastío [...] fundamental y que consiste en esto: [...] todo se vacía de contenido y de sentido. El vacío está en uno y fuera de uno. Todo el Universo queda aquejado de nulidad. Ya nada resulta interesante [...]. El hastío es un vértigo, pero un vértigo tranquilo, monótono; es la revelación de la insignificancia universal, es la certidumbre [...] de que no se debe hacer nada en este mundo ni en el otro, que no existe ningún mundo que pueda convenirnos y satisfacernos. A causa de esta experiencia [...] no he podido hacer nada serio en la vida. A decir verdad, he vivido intensamente, pero sin poder integrarme en la existencia [...], la experiencia que acabo de describir no es necesariamente deprimente, pues a veces se ve seguida de una exaltación que transforma el vacío en incendio, en un infierno deseable.” [<http://www.sisabianovenia.com/LoLeido/NoFiccion/Cioran-entrevista.htm>], (2 de enero de 2010). Esta forma de vida, el no hacer nada o poco, es para el autor lo que le provoca tedio y hastío, vive en un estado especial y distinto al de muchos hombres. Ciorán se mueve en una racionalidad densa, aunque con un pensamiento fragmentario, que se expresa a través de múltiples aforismos con los que pretende resignificar el ámbito de la existencia humana desde una vida auténticamente vivida pero llena de callejones sin salida.

antihéroe puede ser antisocial, cruel, desagradable, o simplemente ordinario (Casariego 4). Cuando el antihéroe es el personaje principal en un relato de ficción la obra frecuentemente lidiará con el efecto que su atroz personaje tiene en aquellos a quienes conoce a lo largo de la narrativa. El antihéroe es un protagonista que vive guiado por su propia brújula moral, esforzándose por definir y construir sus propios valores opuestos a aquellos reconocidos por la sociedad en la que vive. Además, un relato de ficción puede representar cómo el antihéroe cambia a través del tiempo, ya sea tendiendo al castigo, al éxito no heroico, o a la redención (Consuegra 2).

Al lado de estas "cualidades", hace falta decir que el antihéroe se presenta y vive de esta manera debido a que su pasado fue doloroso o cruel, y que estas tragedias dan origen a su personalidad y a una perspectiva distinta de la de los héroes tradicionales; puede decirse que el antihéroe vive más en una 'zona gris'. Otras veces, el antihéroe puede tener intenciones malvadas o crueles simplemente por ser así (esa es su naturaleza), sin excusas (Llovet Montealegre 1).

Los antihéroes, dadas sus limitaciones, tienen la posibilidad de confraternizar mucho más con los seres humanos ordinarios y reales de esta sociedad ofreciendo un relato mucho más verosímil y apasionante. Ellos –porque son débiles, ególatras, materialistas, violentos y desequilibrados– se parecen mucho a nosotros y suponemos que sus virtudes prevalecen mientras que sus defectos se tornan perdonables. Estos personajes, los antihéroes, parecen tener problemas reales (o, al menos, más apasionantes y cercanos a las necesidades elementales de cualquier hombre de la calle), de suerte que por encontrarse a nuestro nivel son alcanzables y también imitables. Los antihéroes son, al mismo tiempo, odiados y amados, depreciados y queridos. Prueba de lo anterior es, tal vez, entre muchos

ejemplos, ese personaje amarillo y grotesco, *Homero Simpson* (tan aclamado en los Estados Unidos) o algunos de los antihéroes de Marvel: Wolverine, Frank Castle, Deadpool y The Comedian.

Estas aproximaciones al antihéroe nos permitirán anotar, en capítulo aparte, algunos de los rasgos que tienen que ver con aquellos que quieren acabar con la vida del dictador en *Maten al león* ya que, como veremos, sus intenciones están dirigidas a mantener sus personales intereses. En ningún momento los protagonistas de la novela de Ibarguengoitia son héroes que buscan acabar con la dictadura que asuela la isla de Arepa sino antihéroes movidos por el egoísmo.

Otra cosa que refuerza las afirmaciones anotadas acerca del antihéroe tiene que ver con lo siguiente: el cine o la televisión en los últimos años (al menos un porcentaje de su programación) ha experimentado un paulatino fenómeno de maduración que rompe con los maniqueísmos tradicionales del “bueno” y el “malo” para ofrecernos propuestas mucho más interesantes y complejas. Tal vez por eso nos gustan ahora mucho más personajes como: Dexter Morgan¹³⁴ o Walter White¹³⁵ que Superman o el Capitán América. Claro que pensamos ingenuamente –dada nuestra moral de sacristía– que nada tenemos que ver con los dos primeros y sí, bastante, con los dos segundos. Creo que aquella famosa frase que suspende en cierta forma la moralidad sigue bajo nuestra piel ahora como hace miles de años: *Cum finis est licitus, etiam media sunt licita*, es decir, que el fin justifica los

¹³⁴ *Dexter* es una serie de televisión emitida originalmente por la cadena *Showtime* desde el 1 de octubre de 2006 hasta el 22 de septiembre de 2013 y protagonizada por Michael C. Hall. La serie está ambientada en Miami y la primera temporada está basada en la novela *Darkly dreaming Dexter*, de Jeff Lindsay; las temporadas posteriores evolucionaron de forma independiente de las obras de Lindsay. *Dexter* se adaptó para la televisión por James Manos, Jr. quien escribió el primer episodio.

¹³⁵ Walter Hartwell White, también conocido como Heisenberg, es un personaje ficticio, protagonista de la serie de televisión estadounidense *Breaking Bad*. El personaje es interpretado por el actor Bryan Cranston.

medios.¹³⁶ De ahí se desprende nuestra simpatía por Dexter, que destaza delincuentes, o por Walter, que reduce todo al hecho de abastecer, antes de morir de cáncer, a su familia. Pareciera que todo se reduce a una cosa simple: aceptemos el mal, los crímenes y los pecados siempre y cuando el “bien mayor” esté dando vueltas por allí. Pero el asunto puede ser más grave, aun si concediéramos –sólo hipotéticamente– que Dexter o White actúan movidos por alguna causa mayor, lo cierto es que ambos nos simpatizan, nos fascinan, entre otras cosas. Nos vendría bien recordar que Morgan, en algún momento, acaba con la vida de algunos inocentes (son desgraciadamente daños colaterales como los que ocasionan los norteamericanos en Guantánamo); o White, sin aparente malicia, hace volar por los aires una residencia de ancianos (bueno... ¡son sólo viejos inútiles!). La violencia de uno y de otro es, hemos de reconocerlo, nuestra propia violencia; y, la maldad de uno y de otro es también nuestra propia maldad.

Nos encariñamos con ciertos antihéroes porque nos apasionan, nos seducen y porque su forma vida tiene que ver, hemos de admitirlo, con la nuestra. Claro que el final trágico de muchos de ellos permite que brille “nuestra superioridad” o “la grandeza de nuestros sistemas”, de suerte que nunca –así lo creemos– nos vemos comprometidos moralmente.

En la vida se juegan los conceptos de ‘héroe’ y ‘antihéroe’, y uno y otro están íntimamente relacionados con las cuotas de libertad. Pareciera que el antihéroe está como desligado de todas las demandas impuestas por la sociedad, mientras que el héroe está necesariamente obligado a cumplirlas. El antihéroe vive de ordinario bajo sus propias y personales reglas; su actuación puede llevarlo a las acciones más buenas y nobles o bien a

¹³⁶ La frase es atribuida a Maquiavelo y avalada por un buen número de jesuitas a lo largo del tiempo (O’Neill y Domínguez 187-188).

las más bajas y reprobables. En ambos casos está sujeto a la imperfección, es un personaje inacabado que puede aprender, madurar y evolucionar. En ocasiones tiene pensamientos brillantes y en otros momentos su mente está ocupada en cosas completamente vulgares (Oñederra 84-102).

Quiero ahora repetir que más frecuentemente nos identificamos con ‘el malo’ (o no tan bueno) porque estamos más próximos a su naturaleza, a sus pequeños o grandes vicios y necesidades... (Suele ser más interesante, por ejemplo, el infierno o el purgatorio que el paraíso de Dante Alighieri en el poema épico de *La Divina Comedia*). Tengamos en cuenta que en la modernidad ordinariamente no hay épica; en nuestro tiempo, dadas las circunstancias, se plantean tipos miméticos más bajos porque están más cerca de nosotros, apelan a nuestra subjetividad, a nuestra propia naturaleza

El antihéroe no tiene siempre, claro está, la talla del héroe, pero nos atrapan cosas como su ingenio y su picardía. Dicho de otra forma, nos divierte que si el antihéroe intenta resolver los problemas de los demás (tal es el caso de don Quijote), los complica; que si lo encontramos con “las manos en la masa” o sin pagar la cuenta (Lázaro de Tormes), aprobamos sus fechorías; que si presume de fuerza o inteligencia (el Chapulín Colorado), creemos a pie juntillas que actúa de buena fe.

Desde otro ángulo, el antihéroe suele conducirse de forma autónoma (es como “el rudo” en la lucha libre), y está por tanto en contra del sistema hegemónico de valores aceptado por la colectividad (Casariego); sin embargo, este personaje no pretende necesariamente –ni es su función– satanizar al héroe clásico ni tiene por qué ser su parodia. El antihéroe brilla con luz propia y en ocasiones supera al héroe tradicional. El héroe, como lo conocemos, generalmente ‘programa’ (calcula y deduce casi matemáticamente) o se

sujeta a los dioses. Mientras que el antihéroe con frecuencia improvisa las cosas con toda la libertad. Muy de la mano con lo antes dicho, el antihéroe es falible: es atrapado en la mentira, es vapuleado, es abandonado al borde de la muerte, entre otras cosas; el héroe por su parte lucha sin reparo ante la adversidad y, gracias a su entrega sin límites, resurge como ave fénix¹³⁷ ya que los descalabros lo hacen más fuerte, más bueno, más grande o más santo.

Enfatizo, entonces, dos ideas: el comportamiento de los antihéroes está avalado por la máxima aquella de que “el fin justifica los medios” y que nos enamoramos de los antihéroes por sus acciones ordinariamente exitosas ¡Son tan buenos en lo que hacen!¹³⁸

Sólo me resta afirmar un par de cosas más: primera, que las diferencias entre “aquellos monstruos” de las series de televisión y nosotros son mínimas; y, segunda, que los asesinos en serie, los ladrones, los violadores, los usureros y los tiranos, aceptémoslo, nos acompañarán siempre en el camino porque cada día nosotros los alimentamos.

4.4. Los tiranos

4.4.1. Nota introductoria

¹³⁷ La leyenda del Ave Fénix relata, como todos sabemos, la historia de un ave capaz de renacer de sus propias cenizas. Es un símbolo universal de la muerte generada por el fuego, la resurrección, la inmortalidad y el sol. También representa la delicadeza ya que vive sólo del rocío sin lastimar a ninguna criatura viviente (Cfr. Callejas Berdones).

¹³⁸ Lo dice el productor televisivo Stephen J. Canell en *The Guardian*, cuya perspicaz observación rescató Christian Campos: “Tu héroe puede hacer un montón de cosas malas, puede cometer todo tipo de errores, puede ser perezoso y parecer estúpido, siempre y cuando sea el tipo más listo de la habitación y sea bueno en su trabajo. Eso es lo que le pedimos a nuestros héroes”. Tomado de [<http://www.zoomnews.es/180073/zoomplus/caosfera/que-queremos-bondad-cuando-podemos-tener-poder>], (6 de octubre de 2015).

Dado que la novela eje de este estudio es *Maten al león* y Belaunzarán es el tirano protagonista, me permito presentar algunas breves reflexiones en torno a este arquetipo tan presente en los regímenes latinoamericanos durante buena parte del siglo pasado.

Pero vayamos por pasos contados: la palabra tiranía viene del griego τυραννία que en la Grecia antigua significaba simplemente poder absoluto, unipersonal; es el poder ejercido por alguien no por “derecho” sino a través de la fuerza (con el apoyo del pueblo, o sin él) (DRAE). Lo interesante de este concepto es que en ciertos momentos algunos tiranos fueron queridos y populares.

Aparentemente el término “tirano” fue utilizado por primera vez por Fidón de Argos (siglo VII a.C.)¹³⁹ En una primera etapa, el ‘tirano’ se presentaba como contrapeso de los abusos de la aristocracia y de los reyes-sacerdotes, cuyo derecho a gobernar venía sancionado por ancestrales tradiciones y por la mitología, de suerte que a aquél se lo percibía como auténtico liberador del pueblo. Con el tiempo las cosas cambiaron y el tirano pasó a ser el sujeto más despreciado y despreciable de la sociedad. La palabra ‘tirano’ pasó a ser sinónimo de otros términos también peyorativos, tales como: ‘déspota’ (título del Imperio Bizantino), “sátrapa” (dirigente provincial del Imperio aqueménide) y, en América Latina particularmente (aunque no sólo), se mantiene la misma palabra para designar a quien ejerce el poder de forma absoluta (Strauss 41y ss.).

Al ofrecer un escritor cualquier texto literario acerca de los dictadores latinoamericanos tiene ordinariamente como referencia directa la figura de quien tiene todo el dominio (avalado por un pequeño grupo que se beneficia del jefe). Este hombre —o

¹³⁹ En todas las referencias a la palabra ‘tirano’ en el período de la Grecia antigua aparece este personaje de nombre Fidón.

mujer– lleva tan puesta esta “armadura de poder”.¹⁴⁰ Es como si casi desapareciera el ser humano para dar paso al cargo o a la función; más que ‘hombre-tirano’ permítaseme, es un ‘tirano-hombre’.

Cuando el escritor apunta en sus textos que el poder de este o aquel tirano es tan brutal como para estar presente en la sociedad –incluso sin estar físicamente en todos los momentos–¹⁴¹ se habla entonces de una sujeción radical que atrapa a todas las personas (totalmente, hasta en el sueño). Pero al mismo tiempo son las colectividades quienes de forma consciente o inconsciente visten y le dan cabida a este ‘monstruo’, a esta ‘sombra’ que las domina.¹⁴²

Sabemos también que tras la caída de ciertos dictadores latinoamericanos (supuestos padres de la patria, libertadores, caudillos, déspotas –ilustrados o no– generales o supremos) han venido otros peores y entonces el pueblo empobrecido no ha tenido otro remedio que añorar (como los judíos en el desierto en su periplo hacia la Tierra Prometida) (Ext 16.3) la comida miserable que tenía con el gobierno apenas defenestrado (Ex 16.3). Aunque parezca increíble algunos ciudadanos en Chile quisieran la situación a la que estaban acostumbrados con Augusto Pinochet, en Paraguay la que tenían con Alfredo Stroessner, en Haití con François Duvalier, en República Dominicana con Rafael Leónidas

¹⁴⁰ Ofreceré desde la teoría del dictador una sencilla clasificación que dé cuenta de su comportamiento en otro apartado. Aquí la expresión “armadura de poder” está tomada del artículo “Apocalipsis”.

¹⁴¹ Es algo así como el Dios de los judíos, siempre presente en la sociedad, pero sin ser visto jamás por alguien.

¹⁴² Esta idea está tomada de un texto de Cortázar, *Vestir una sombra*. A continuación, transcribo las primeras líneas: “Lo más difícil es cercarla, conocer su límite allí donde se enlaza con la penumbra al borde de sí misma. Escogerla entre tantas otras, apartarla de la luz que toda sombra respira sigilosa, peligrosamente. Empezar entonces a vestirla como distraído, sin moverse demasiado, sin asustarla o disolverla: operación inicial donde la nada se agazapa en cada gesto [...]” (Cortázar 190-191).

Trujillo, entre otros muchos.¹⁴³ De estas situaciones han dado cuenta con maestría algunos escritores cubanos, peruanos, colombianos, paraguayos, chilenos, argentinos, guatemaltecos y mexicanos. Y la literatura en América Latina que parecía tan pequeña y perdida en medio de la gran producción literaria, especialmente europea, se abrió paso en el siglo pasado con una desmesurada creación literaria, testimonio elocuente y original, lleno de energía y con alcances planetarios sin parangón (Winn).

4.4.2. Los escritores latinoamericanos, al servicio o no del poder: tres propuestas

Nuestra historia continental, como hemos visto, ofrece muy diversas propuestas literarias y temáticas; pero ahora quiero destacar desde otro ángulo lo que llamo tres visiones – diferentes entre sí– presentes todo el tiempo en los escritores ante el fenómeno de la dictadura y los dictadores, particularmente a lo largo del siglo pasado, a saber, la alternativa de los escritores comprometidos, la de quienes pretenden no tomar partido y, finalmente, una tercera vía:¹⁴⁴

4.4.2.1. Primera: los ‘escritores comprometidos’

La visión de aquellos ‘escritores comprometidos’, con propuestas muy válidas claro está a favor de los distintos estamentos oprimidos de la sociedad, siempre bien dispuestos a “retratar” la cruda realidad y ofrecer “alternativas” para llevar a los pueblos a una situación menos dolorosa. Los tópicos de este primer grupo fueron básicamente los mismos: el

¹⁴³ Aunque en algunos momentos presento rasgos generales del tirano ordinariamente me refiero en este apartado a los tiranos latinoamericanos.

¹⁴⁴ Evidentemente hay muchas clasificaciones y visiones en relación con los textos y las orientaciones de los escritores latinoamericanos en el siglo XX, pero para los fines de este trabajo es suficiente la propuesta esquemática que ahora se presenta (Baran 14-21; Bellini; Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*; Gilman y Rama 4-43). Aunque hay diferencias en sus propuestas rescato lo que parece común.

dictador cruel rodeado de gorilas (y apoyado, las más de las veces, por la iglesia católica o el ejército), el terrateniente implacable y fiero, el pueblo enfermo e ignorante y el caudillo empeñado en derrotar por todos los medios a su alcance al mal gobierno. Al final de cuentas el objetivo de las propuestas de estos escritores era la construcción de una nueva sociedad (con distintos matices), independientemente de la calidad de los escritos. Tenemos por ejemplo el texto titulado *Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano.¹⁴⁵

4.4.2.2. Segunda: los escritores solamente ocupados por la creación literaria

La segunda visión la comparten aquellos escritores sólo ocupados y preocupados por la creación literaria, atentos siempre a las posibilidades de un lenguaje higiénico. Éstos – pretendidamente ajenos al tiempo y sus miserias; a los afanes de una determinada clase social; a intereses mezquinos, políticos o ideológicos, etcétera– escriben, dicen ellos, por escribir sin que nada ni nadie perturbe sus disertaciones. Tal vez en esta lista podemos incluir, fuera de México, a Gide u Orwell.

4.4.2.3. Tercera: los escritores que presentan al dictador como producto de la sociedad

Hay otras propuestas que presentan al dictador como producto de las circunstancias sociales, vemos dos grupos:

A. La primera perspectiva es la de aquellos escritores que comprenden que “el dictador no es necesariamente una aberración sino el producto de la relación con la sociedad latinoamericana a la que expresa cabalmente” (Rama 5). De suerte que cuando se escribe acerca de la figura clave del tirano no se hace sino presentar, a través de este

¹⁴⁵ El texto expone, en términos generales, que el subdesarrollo de nuestros pueblos es una consecuencia del desarrollo ajeno; que en términos generales Latinoamérica es pobre porque antes Europa y ahora los Estados Unidos y algunos países de Asia son ricos. En este mundo, mundo de centros poderosos y suburbios subalternos, no hay enorme riqueza que no resulte, por lo menos, sospechosa.

personaje, una idea del conjunto social, un arquetipo¹⁴⁶ entendido como alguien que habla tanto de sí como del imaginario que los latinoamericanos tienen de ellos mismos. En este orden de ideas, siempre será más efectivo y valioso un escrito que exprese lo que los dictadores fueron –y por qué llegaron a este punto– que hacer un listado de lo que ellos hicieron. Dicho de otra manera, si al hablar de un tirano sólo se alude a sus acciones y a sus errores, sin llegar a comprender lo que lo constituye como tal, lo que lo hace representativo, arquetípico, nos quedamos en la superficie, en lo meramente individual. Pero si se abordan las constantes y las formas específicas de un determinado estadio de la cultura encarnadas en el dictador nos acercamos a lo verdaderamente constitutivo y lo profundamente humano; en este caso, entonces sí, la ficción en la novela de la dictadura estará tan íntimamente ligada a la realidad que provocará necesariamente preguntas, pensamientos, acciones y cambios (Cfr. Ceroni 405-422).

B. La segunda perspectiva es la siguiente: Ante la pregunta acerca de la situación, por ejemplo, de México no es posible responder: “de este país no opino, ahora escribo un libro de cuentos o una novela”, ya que quien así responde puede ser fácilmente cómplice del sistema. Ahora bien, si a este mismo escritor se le pidiera escribir un relato de ficción sólo para ‘dar testimonio’ o ‘para defenestrar al tiran’” estaría traicionando la finalidad primera de su oficio como escritor.

El escritor comprometido –indica José Domínguez Caparróz– “ha de escribir primeramente excelentes poemas de amor o extraordinarios relatos fantásticos a la par de

¹⁴⁶ Jung estableció una división de la psique humana en tres partes: el consciente, el inconsciente y el inconsciente colectivo. En esta última es donde aparecen ‘los arquetipos’. Los arquetipos son patrones de comportamiento; son las formas en las que la conciencia humana experimenta el mundo y se percibe a sí misma. Así, todos, en algún momento, representamos, vivimos, un arquetipo concreto, que nos dota de ciertas características que en ese momento necesitamos para desarrollarnos (Vázquez).

denuncias, invitaciones al cambio.” (Domínguez Caparróz 79). Lo que está en juego es la vida entera del que escribe en medio de una situación dada. Ejemplos notables (escritores y comprometidos con sus respectivas sociedades) fueron: el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), los españoles Federico García Lorca (1898-1936) y Miguel Hernández (1910-1942), el chileno Pablo Neruda (1904-1973) y muchos más. Para que exista ‘literatura comprometida’, debe haber antes ‘literatura’.

El propio Paul Ricoeur afirma que “entre el mundo y nosotros están los textos.” (Masiá 7). De manera que al hablar del tirano en cualquier texto literario se deja de lado – como ya decía– la creación de una imagen individual, meramente biográfica, para dar paso a dos planos de significación (parafraseando al escritor Ángel Rama del texto antes citado): el primero tiene que ver con el carácter representativo de la totalidad humana (lo que se refiere a lo histórico, político y social); y, el segundo que aspira a traducir las tendencias espirituales, psíquicas y el imaginario colectivo de una sociedad determinada. Y estos arquetipos no son otros que las imágenes del caudillo, el tirano o el maestro, de suerte que en estos personajes (verdaderas cajas de resonancia) se impone no tanto la figura del hombre individual sino la figura de una sociedad entera, por más compleja que ésta sea.

Sólo después de estas aproximaciones del héroe, el antihéroe y el tirano podremos abordar con mayor detenimiento en el siguiente capítulo la figura del poder.

CAPÍTULO QUINTO

Patología del poder

El poder tiende a corromperse
y el poder absoluto
tiende a corromperse
absolutamente.

Lord Acton

5.1. Introducción

Después de la presentación de los dictadores y las dictaduras, de sistemas injustos, etc. se impone una reflexión, así sea muy general, acerca del poder y la literatura. Esta aproximación –después de exponer la etimología y lo que significa el concepto– tendrá como eje principal las reflexiones que en torno al fenómeno del poder se ofrecen en el texto de George Orwell *La rebelión en la granja* que desde un lenguaje literario sencillo y satírico analiza la corrupción que ejerce el poder consiguiendo que el mensaje trascienda el caso particular del régimen soviético y sea entendido por todos. Al hablar de ‘poder’ ofreceré además las propuestas de algunos pensadores que dan cuenta de esta realidad tan presente en la literatura universal y particularmente en la literatura latinoamericana de mediados del siglo XX.

El poder, por ser universal, nos interesa a todos ya que, como indica Francisco Piñón, “todo lo abarca, todo lo toca, salva o libera, es `experiencia´ cotidiana y es institución universal. Es *fenómeno cultural* que se entrelaza con todas las disciplinas.” (Piñón 540). El poder es tecnocracia, es fuerza unipersonal, es instrumento ideológico y es ídolo que al ser interior y exterior maniata al hombre y a la colectividad.

La palabra ‘poder’ viene del latín *potis*, poderoso, y *sum*, soy; *potis-sum*, *pots-sum*, *possum*, soy pudiente, puedo; en el latín vulgar *posere* y esta palabra de *posse*, *potis* (amo, dueño, esposo); en griego *Πόσις* (esposo). Dícese de la persona que puede llevar a cabo alguna cosa. La palabra poder hace referencia a quien tiene dominio o autoridad, o maneja cosas y personas; también significa tener fuerza y actividad para obrar, o para resistir, o para sufrir (Echegaray 867; Diccionario etimológico español en línea).

La historia del poder se inicia con la lucha de unos hombres contra otros (desde que el hombre es hombre en el comienzo de la historia)¹⁴⁷ y de unos pueblos contra otros (con la aparición de los pueblos guerreros de Macedonia, Egipto y del valle del Indo –a partir de 3500 a.C.– que se apropiaban a la fuerza de las tierras y otras riquezas de los vecinos, al mismo tiempo que los esclavizaban) (Grimal 300).

5.2. Algunos comentarios sobre el poder a lo largo de la historia

5.2.1. Hesíodo, Eurípides, Platón y Aristóteles

El fenómeno del poder al ser universal y claramente detectable a lo largo de la historia ha venido a ser un concepto clave interpretado y conceptualizado por diferentes pensadores y escuelas. En la filosofía griega según indica Hesíodo (Grimal 300) el poder estaba

¹⁴⁷ La historia de la humanidad ha nacido con el signo del poder, bajo el signo de Caín y Abel.

personificado por *Hybris* (el exceso, el abuso, la insolencia, la desmesura, el ultraje, el robo, la afrenta y el daño; en suma, lo opuesto a la justicia) y quien la enfrentaba era su enemiga *Diké* (personificación de la justicia que ahuyentada de la tierra por los crímenes de los hombres se refugió en el cielo).¹⁴⁸

Los griegos disertaron sobre el concepto “poder” a partir de su propia experiencia ya que sólo veían en sus ciudades, gobernadas por personajes autoritarios, injusticia y sufrimiento. Eurípides, por ejemplo, afirma en *Las suplicantes* que “no tiene la *polis* peor enemigo que el déspota” (Eurípides 29). Y Platón sintetizaba esa lucha contra el fenómeno del poder despótico al erigir las leyes como principio y fundamento de los Estados. Así lo escribe en *Las leyes* (Platón 739 c-e, 179 y ss.)¹⁴⁹ cuando presenta: la superioridad del saber y la razón frente al poder,¹⁵⁰ la unión del estado contra la dispersión,¹⁵¹ la virtud por encima del vicio (Platón 965 d), la primacía absoluta del bien común,¹⁵² el carácter educativo y formativo de la política y la importancia de la educación (Platón 653 b), el privilegio de la colectividad y, especialmente, el rechazo del individualismo como la causa de todos los males (Platón 788 a). En un Estado –indica Platón– en el que “la ley depende del capricho del soberano, y por sí misma no tiene fuerza, está, a mi juicio, muy cerca de su ruina. En cambio, donde la ley es señor sobre los señores y éstos son sus servidores, allí veo florecer la dicha y prosperidad que los dioses otorgan a los Estados” (Platón 715 a).

¹⁴⁸ El mito de las edades de Hesíodo opone a la idea de progreso –o al menos de progreso lineal y continuo– la de decadencia cíclica de la stirpe humana. El elemento formal del proceso de progresivo empeoramiento lo constituye el abandono de la justicia; en términos del poeta, la adopción de *Hybris* por el abandono de *Dike*. (Grimal 300).

¹⁴⁹ Aquí se encuentran las tesis fundamentales del pensamiento platónico.

¹⁵⁰ “No hay ley ni orden más poderoso que el saber” y “no es lícito que la inteligencia sea súbdita y esclava de nadie” (Platón 875 d).

¹⁵¹ “Si hay leyes, que den la mayor unidad posible” (Platón 740 d).

¹⁵² “El verdadero arte político no ha de cuidarse del bien particular sino del común” (Platón 875 a).

Julio Lalanne rescata del texto de Platón que en *Las Leyes* “se plantea una reorganización de la sociedad a partir de la ley y no de la voluntad de un hombre en particular ya que éste cuanto más poder tiene más inclinado está al exceso (*ηΨβρις, hybris*) y a la falta de medida y autodomínio (*ενκρατεια, enkreteia*).” (Lalanne 5). Si bien la razón de un individuo excelente, dotado de templanza y cualidades excepcionales, podría llevar a un gobierno perfecto “los peligros de la naturaleza humana impedirían que ese hombre llegara a conducir a la edad de oro a sus súbditos.” (Lalanne 5).

Así llegaron los griegos a la conclusión de que no tiene la *polis* peor enemigo que el tirano. Por esto Aristóteles expresa lo siguiente:

Así, pues, el que defiende el gobierno de la ley, parece defender el gobierno exclusivo de la divinidad y la inteligencia; en cambio el que defiende el gobierno de un hombre añade también un elemento animal; pues tal es el impulso afectivo; y la pasión pervierte a los gobernantes y a los hombres mejores. *La ley es, por tanto, razón sin apetito* (Aristóteles 29-34)¹⁵³

Aristóteles indica que el argumento fundamental que justifica la elección de la ley por encima del poder particular del individuo o del grupo radica en la “razón sin apetito”,¹⁵⁴ es decir, la racionalidad objetivada es una regla de conducta que, de suyo, no es susceptible de sufrir los potenciales desvíos pasionales de los que adolecen las decisiones del ser humano, y la ley que se impone por encima de los caprichos humanos es avalada por los dioses. El gobierno de los hombres lleva implícito el riesgo cierto de convertirse en el gobierno de las

¹⁵³ Las cursivas son mías.

¹⁵⁴ *ανευ ορεξεοσ νουσ ηο νομοσ εστιν, aneu orexeos nous ho nomos estin.*

predilecciones subjetivas de quien tiene el poder (que se mueve por ocurrencias, por intereses individuales o, peor aún, por corrupciones).

5.2.2. La filosofía del poder: Maquiavelo

El fenómeno del poder ha estado presente siempre ya sea para conservar el *status quo* o para cambiar el orden social.¹⁵⁵ El poder está unido al concepto de ideología¹⁵⁶ ya que por medio de las ideologías se introducen en los hombres y en las sociedades –como indica Piñón– los diversos dioses y demonios, tanto interiores como exteriores. Veamos:

Decir ideología es también, de una manera directa o indirecta, inmediata o mediata, afirmar el fenómeno del poder. [Y este fenómeno se puede entender *grosso modo* de dos maneras] como si hubiese venido desde fuera [...] como un factor meramente externo que llega, hiere, influye, y tal vez, por qué no, manipula [...]; o como si hubiese venido desde dentro, del interior, como poder mental, subyugante, que causa admiración y obediencia (Piñón Gaytán 53-54).

Entre estas dos corrientes podemos situar el pensamiento del florentino, hijo del renacimiento, Nicolás Maquiavelo.¹⁵⁷ En el renacimiento¹⁵⁸ el hombre es el señor y centro del universo y ha de buscar el éxito en esta tierra (aquí está la primera salvación). El poder en esa época se entiende fundamentalmente como poder terrenal (Hartt 152-153). Han quedado demasiado lejos los conceptos de poder y virtud o poder y libertad interior tan

¹⁵⁵ Una aproximación al fenómeno del poder algo más detallada tendría que incluir a una serie de pensadores cuya lista sería interminable: San Agustín y Santo Tomás, Maquiavelo y Hobbes, Rousseau, Hegel, Comte, Marx y Engels, Nietzsche, Freud, Durkheim y Weber, Gramsci, Marcuse, Bourdeau y Foucault, entre otros muchos. Solamente daré cuenta, de forma breve en este capítulo, de ciertos comentarios de algunos de ellos.

¹⁵⁶ “Ideología [según Althusser] es un sistema de ideas, de representaciones que domina el espíritu de un hombre o de un grupo social” (Althusser 22).

¹⁵⁷ Maquiavelo es hijo del renacimiento italiano en el esplendor de los Médicis.

¹⁵⁸ El Renacimiento italiano se inició en un período de grandes logros y cambios culturales en Italia que se extendió desde finales del siglo XIV hasta alrededor de 1600, constituyendo la transición entre el medievo y Europa moderna y también clásica (Pullan).

socorridos por los griegos y por los pensadores de la época medieval. El tratado político ya no es “un tratado de virtudes”: el subtítulo del libro de Platón en *La República* es “Tratado de virtudes”, el subtítulo de la obra aristotélica de *Política* es “Tratado de éticas”; uno de los subtítulos de la *Summa Theologiae* de Tomás de Aquino –en la primera sección de la segunda parte–¹⁵⁹ también es “Tratado de virtudes”.

La propuesta de Maquiavelo¹⁶⁰ se aparta de la doctrina cristiana tradicional,¹⁶¹ de las tesis de Tomás Moro,¹⁶² del humanismo de Tomás Campanella¹⁶³ e incluso de la propuesta del teólogo y literato Erasmo de Rotterdam.¹⁶⁴ Desde este mundo, concretamente en la Europa del renacimiento, Maquiavelo observa y da cuenta del poder (Chuaqui 403-435):

Maquiavelo reclama, en términos que deliberadamente provocan escándalo, una especificidad ética propia de lo político que deviene permisibles actos de engaño y crueldad. Para Maquiavelo, el uso del mal no es sólo un hecho, ni sólo una necesidad de lo político, sino que es además recomendable para su buen funcionamiento (Chuaqui 404).

¹⁵⁹ O *Prima secundae* en latín.

¹⁶⁰ Strauss propone una re-lectura de Maquiavelo sobre la base de una comprensión no historicista. En su obra “Meditación sobre Maquiavelo”, (Cfr. Leo Strauss, *Meditación sobre Maquiavelo*). Strauss desarrolla una interpretación de *El Príncipe*. Recurriendo a una técnica de lectura según la cual el escritor político esconde su mensaje más importante y más destructivo del orden social, por medio de las envolturas que le ofrece la apariencia del discurso profano, Strauss nos plantea la centralidad que tiene la defensa de la ciudad por medio de la defensa de la vida filosófica en el pensamiento de Maquiavelo; de una manera que no es posible distinguir entre el mensaje central del ciudadano florentino del autor de las Meditaciones.

¹⁶¹ Me refiero a las propuestas teológicas ofrecidas por los mismos apóstoles, por San Agustín y Santo Tomás, por Edward Schillebeeckx y Karl Rahner –y otros muchos más– en donde se establece que el objeto de estudio de la teología es primeramente Dios. La razón del ser humano y las revelaciones hechas por el Dios de Jesucristo son los criterios que le permiten a esta teología avanzar de acuerdo a las propuestas contenidas en los evangelios.

¹⁶² Moro ideó una comunidad perfecta basada en las virtudes clásicas y la caridad cristiana (Moro 128-166).

¹⁶³ Campanella ofrece una utopía en la que se expone su concepción de ciudad ideal (Campanella).

¹⁶⁴ Rotterdam presenta una dura crítica de las supersticiones y actos de piedad del pueblo, así como de las prácticas corruptas que llevan a los clérigos católicos a retener el poder temporal (Rotterdam).

Sin embargo esta manera de proceder está supeditada, según se indica en el texto más conocido de Maquiavelo *El príncipe*, a un valor eminentemente político, el poder (poder que no necesita de la hipótesis de la trascendencia cristiana);¹⁶⁵ y cuando se tiene el poder se alcanza la gloria. Como indica Arendt, “el criterio de Maquiavelo para la acción política era la gloria, el mismo que en la antigüedad clásica, y la maldad no puede brillar más gloriosa que la bondad. Por lo tanto, todos los métodos que lleven a ‘ganar más poder que gloria’ son malos.” (Arendt 82). Para Maquiavelo la historia demuestra que en último término “lo que es valorado, más allá del poder, es la gloria, y, además, la gloria es lo que todo agente de lo político debiera valorar.” (Chuaqui 405). Maquiavelo, por tanto, desnuda el alma y encuentra sus pasiones; afirma que todo hombre busca, así ha de proceder, riquezas, poder y gloria.

La gloria surge de otros, pero no es como el amor que se da libremente, sino que es compatible con la coerción, e incluso con el uso del terror, y es el polo opuesto del desprecio. “De un modo importante [recoge Chuaqui de Maquiavelo] la gloria de un príncipe no requiere el amor de sus súbditos, puesto que es una forma de veneración que se manifiesta en un temor reverencial carente de odiosidad. La gloria se puede suscitar; el amor, no.” (Chuaqui 427) Resulta, entonces, que el último eje que permite el movimiento en el ser humano desde el principio de la historia es, como se ha indicado, la gloria.

¹⁶⁵ Este poder lo observa el florentino primeramente en el papado. Véase por ejemplo la colección de 15 tomos del alemán Ludovico Pastor que contiene la historia pormenorizada de los cada uno de los papas; el lector no asiste a la descripción de la *Divina comedia* de Dante, sino a una comedia de poder humano, donde se describe una fenomenología totalmente real (baste recordar el pontificado de Alejandro VI, Rodrigo de Borja, de 1492 a 1503) (Pastor).

5.2.3. El poder, aproximaciones a la perspectiva de Karl Marx

Las aportaciones doctrinales de Karl Marx cambiaron en forma sustancial el curso de la historia, constituyendo una fuente de inspiración que permitió la instauración de diversos regímenes políticos que, aunque de forma por demás imperfecta y no siempre ajustados a la concepción original de su doctrina, dividieron al mundo durante décadas en dos grandes polos opuestos de influencia política, económica e ideológica, incidiendo determinantemente en el devenir existencial de un porcentaje considerable de la población del planeta (Planchart Lehrmann). Asunto nodal es el tratamiento del poder en la propuesta marxista.

El poder es una peculiar relación entre los hombres (individuos, grupos, clases sociales o naciones) en la que los términos de ella ocupan una posición desigual o asimétrica. Son relaciones en las que unos dominan y subordinan, y otros son dominados. En las relaciones asimétricas que los seres humanos establecen, como indica Adolfo Sánchez Vázquez en la misma línea de Marx, “el poder de unos es el no poder de otros. Dominación y sujeción se imbrican necesariamente. En la dominación se impone la voluntad, las creencias o los intereses de unos sobre los otros, y ello independientemente de que la sujeción se acepte o se rechace” (Sánchez Vázquez) y también de que se obedezca o desobedezca interna o externamente.

El supuesto es que el poder y el derecho, desde la perspectiva marxista, tienen su origen y fundamento en los fenómenos económicos de producción.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Este determinismo económico George Sabine lo explica del modo siguiente: “La idea de Feuerbach de que las fuerzas impulsoras de la historia social son materiales significaba para Marx que estas fuerzas son económicas. Lo económico significaba, para él, el modo de producción económica, puesto que estaba convencido de que cualquier sistema de producción llevaba consigo una forma correspondiente de

Dentro de la teoría política marxista el concepto de poder es uno de los más discutidos y controvertidos; no existe una definición directa y precisa sobre este término por parte de Marx, de suerte que la concepción genérica de poder habrá de inferirse del análisis e interpretación del conjunto de su pensamiento. Marx centró su atención en el sujeto del poder y no explicitó con detalle el problema de cómo se ejerce el poder (Bobbio 132-147).

En los inicios de la humanidad el hombre vivía de la pesca y de la caza. Una vez que se dio el desarrollo de los instrumentos de producción acompañado de la sedentariedad aparece la propiedad privada, desatando este desarrollo económico la disolución de la comunidad primitiva y con ello “la aparición de las primeras dos clases contrarias entre sí, los propietarios de los medios de producción y los que carecían de propiedad alguna sobre éstos” (Poulantzas 117-121). En este sentido Eduardo Rozo en la interpretación que hace de la propuesta de Marx indica que “las relaciones de producción basadas en la propiedad privada se caracterizan por el predominio y la subordinación. El poder económico pertenece a los explotadores y opresores; la subordinación económica es parte de los explotados y oprimidos.” (Roza Acuña s.p.). En otras palabras, el poder político y el derecho tienen su origen en los fenómenos económicos de producción. Cuando Marx se refiere al concepto del poder o de autoridad, así como a conceptos afines, como el de dominio y otros, lo sitúa en el campo de las reacciones de clase. “Las relaciones de las clases son relaciones de poder.” (Sánchez Vázquez s.p.).

distribución del producto social, la única forma que permitía el funcionamiento del sistema y, a su vez, la distribución creaba una estructura de clases sociales, cada una de las cuales estaba determinada por su posición en el sistema. El método mediante el cual una sociedad utiliza los recursos naturales y produce los bienes que le permiten vivir es para Marx la fuente de su existencia” (Sabine 552).

5.2.4. Sigmund Freud y el malestar en la cultura

El psicoanalista Sigmund Freud realizó innumerables estudios acerca del individuo y la sociedad y detectó que la búsqueda de la felicidad y el placer¹⁶⁷ es parte de la evolución del individuo e implica necesariamente una lucha constante. Sin embargo, el hombre se enfrenta a dos tendencias opuestas: una “egoísta” que representa la mera búsqueda de la felicidad individual y otra de carácter “altruista” que implica el anhelo de fundirse con los demás (Cfr. Freud, *El malestar de la cultura* 61-66). Freud añade “casi pareciera que la creación de una gran comunidad humana podría ser lograda con mayor éxito si se hiciera abstracción de la felicidad individual” (Freud, *El malestar de la cultura* 61-66). En esta búsqueda del equilibrio entre los objetivos personales y los de la sociedad el hombre se debate entre la adaptación a las exigencias sociales o el rechazo a ellas. Cuando el individuo no logra manejar este conflicto muy a menudo desarrollaba “conductas neuróticas”.¹⁶⁸

Mientras la cultura le exija al hombre organizar su vida en torno al amor, relegando su natural instinto de agresión, se verá conminado a existir en una continua tensión que le llevará a desarrollar sentimientos de culpa, remordimientos y temores ante la posibilidad de perder el amor.¹⁶⁹ “Para garantizar su existencia la cultura le impone al hombre la

¹⁶⁷ Sigmund Freud se plantea diversos interrogantes: “¿Qué es eso que los hombres esperan de la vida; qué pretenden alcanzar en ella?” y la respuesta es: “la felicidad”; sin embargo, los hechos demuestran que no podemos ser felices. Posteriormente Freud incursiona en el “malestar”, en el malestar en la cultura. Estas son algunas de las cuestiones que Freud se plantea a lo largo de sus obras (Cfr. Freud, *Obras completas* vol. XXI).

¹⁶⁸ “Los neuróticos son aquella clase de seres humanos que en virtud de una organización refractaria sólo han conseguido, bajo el influjo de los reclamos culturales, una sofocación aparente, y en progresivo fracaso, de sus pulsiones, y que por eso sólo con un gran gasto de fuerzas, con un empobrecimiento interior, pueden costear su trabajo de colaboración en las obras de la cultura, o aun de tiempo en tiempo se ven precisados a suspenderlo en calidad de enfermos” (Freud “La moral sexual 'cultural' y la nerviosidad moderna”).

¹⁶⁹ “Freud descubrió [indica Fromm] los principios generales del psicoanálisis y fue el primero en crear los métodos concretos para estudiar aquello que se encontraba reprimido en el inconsciente, mediante el análisis de los sueños, del comportamiento y de la vida cotidiana. Su importancia no estaba dada porque hubiese detectado las consecuencias de reprimir los deseos sexuales, si ese hubiese sido su mayor logro su influencia

desviación del natural instinto de agresión en contra de los demás hacia una agresión en contra de sí mismo en forma de conciencia moral.” (Freud, *Obras completas* 2725). La severidad de esta conciencia moral en el ámbito social, exige del individuo cada vez mayores esfuerzos de adaptación al grupo y el individuo ya no se contenta con auto controlarse, sino que demanda a los demás auto controlarse igualmente y subyugarse a un orden colectivo posponiendo o descalificando la búsqueda de la felicidad individual lo que fomenta necesariamente el surgimiento de personalidades autoritarias y autorreferentes.¹⁷⁰

El móvil que impulsa al hombre a actuar (por el que lucha toda la vida), el acicate de toda su actividad es la búsqueda de la felicidad (Cfr. Freud, *El malestar de la cultura* 35 y ss.) que tiene una doble dirección: por un lado, el hombre trata de procurarse intensas sensaciones de placer; por otro lado, evita en la medida de lo posible el dolor. El logro de este objetivo (la máxima sensación placentera durante el máximo tiempo) se ve obstaculizado por su propia constitución, que le impide alcanzar un estado un estado de felicidad continua (“entendiendo por felicidad la satisfacción de las necesidades acumuladas” (Freud, *El malestar de la cultura* 21), satisfacción que sólo puede ser puntual), y por tres fuentes de sufrimiento –recogen Caniato y Castro de Freud– “la debilidad de su propio cuerpo, la resistencia del mundo natural y sus relaciones con los demás.” (Caniato y Castro 40). Pero, aunque el motor de su acción sea el logro de placer ilimitado por la gran facilidad tiene el hombre para sufrir su acción se orienta más bien a evitar el dolor que a conseguir placeres.

no hubiese llegado hasta nuestros días, su aporte principal fue desenmascarar la hipocresía y haber establecido una teoría crítica en la que puso en duda muchas de las supuestas verdades que imperaban en su tiempo, mostrando que muchas veces no eran más que formas de resistencia para ocultar la realidad interior”. Ver Fromm 91 y 92.

¹⁷⁰ “Cuando un impulso instintual sufre la represión, sus elementos libidinales se convierten en síntomas, sus componentes agresivos en sentimiento de culpabilidad.” (Freud, *Obras completas* vol. III, 3063).

Freud indica que “la agresividad humana [instinto de muerte] representa junto a la ilusión religiosa y los instintos mal dominados, manipulados en las masas, o liberados sin freno, la verdadera oposición a la inteligencia y la cultura” (Freud, *El malestar de la cultura* 21). Factores que sólo pueden ser contrarrestados por el *Eros*, la potencia vital de cuyo dominio ha surgido la civilización, y por el *Logos*, la facultad humana residente en el yo consciente a quien corresponde la adecuación del principio del placer con el principio de realidad (Ricoeur 292). Y más allá del principio del placer, Freud introduce el concepto de “pulsión de muerte”. Este concepto implica la idea de que cada persona tiene una necesidad inconsciente de morir. Esta pulsión de muerte se manifiesta en la agresión, la crueldad y la destructividad.

5.2.5. Sociología de las políticas y el gobierno: Max Weber

A lo largo de este capítulo se ha visto que el poder es un elemento central en la vida de los seres humanos (y por tanto en las ciencias sociales y políticas). Max Weber le dará carta de ciudadanía a este fenómeno del poder al intentar abarcar en la definición de poder muchos y muy variados aspectos políticos, económicos, ideológicos y sociales. Poder es “toda posibilidad de imponer la voluntad propia –incluso en contra de una oposición, no importa en qué se funde esta posibilidad– dentro de una relación social.” (Weber 28) Cuando el poder es legítimo, el poder se concibe como sinónimo de autoridad y conlleva la idea de ‘principio de legitimidad’ o de ‘derecho’ (Stellin-Michaud 543). Cómo puede apreciarse en la definición anterior aparecen los rasgos fundamentales que caracterizan todo tipo de poder individual o grupal en ésta o cualquier otra etapa de la historia independientemente del lugar.

El punto de arranque de la propuesta weberiana es el individuo; su propuesta apela a “la autonomía y responsabilidad del sujeto, el cual justifica sus actos no sólo por razones

científicas, sino también [por] motivos éticos.” (Parsons s.p.). En su teoría de la dominación es posible encontrar una aplicación sistemática de esta perspectiva, “en la medida en que toda autoridad está organizada en torno a intereses particulares, al mismo tiempo que la racionalización de los tipos de dominación puede ser reconstruida a partir del interés político de limitar el ejercicio arbitrario del poder.” (Fleet 21-36).

Para el filósofo, sociólogo e historiador alemán Max Weber existen tres clases de autoridad con poder: tradicional, cuando en la sociedad está presente una figura dominante –como el fundador– se origina en un sistema ancestral de creencias, es el caso de los individuos que acceden al poder debido a que proceden de familias importantes; carismática, se basa en las características personales del individuo; y, racional-legal que se basa en la idea de quienes están en posiciones más altas tienen derecho para ejercer poder sobre los que se encuentran debajo (Weber 334-422). Weber concluye que las sociedades avanzan hacia un proceso inevitable de estructura racional-legal, utilizando una estructura burocrática.

5.2.6. Los procesos de dominación según Gramsci

El teórico marxista italiano Antonio Gramsci realizó grandes aportes al estudio de las relaciones de poder. Una de las categorías principales de análisis empleadas por él fue el concepto de ‘consenso’ para explicar los procesos de dominación; éstos se dan no solamente a través del estado, sino a través de la sociedad civil (Kanoussi 70). Lo que buscaba Gramsci era analizar la dialéctica entre coerción y consenso dentro de los distintos procesos sociales y, al mismo tiempo, superar las interpretaciones economicistas de la historia y la política al introducir de manera central el papel de la cultura dentro del análisis de la dominación

Gramsci desarrolló una teoría complementaria al marxismo con el concepto de ‘hegemonía cultural’¹⁷¹ donde los elementos fundamentales de la represión no son los económicos, sino los de orden cultural. Para Gramsci, indica Ritzer, “el ingrediente esencial de la filosofía de la praxis más moderna –el vínculo entre pensamiento y acción– es el concepto de hegemonía [...] que definía como el ‘liderazgo cultural ejercido por la clase dominante’ al interior de la sociedad” (Gramsci cit. en Ritzer 162) que permite llevar adelante diversos procesos de aprobación.

5.2.7. La crítica al autoritarismo: Erich Fromm

Erich Fromm habla de dos tipos de autoridad: “la racional y la irracional o inhibitoria” (Fromm, *La condición humana actual* 87-88). La primera representa la condición necesaria para ayudar a la persona que se encuentra sometida a la autoridad, como la que se da ordinariamente en la relación padre-hijo o maestro-alumno; esta autoridad tiende a disolverse con el paso del tiempo y la distancia y se acorta paulatinamente. La autoridad inhibitoria es aquella que se desarrolla a partir de violencia (física o emocional); tal es el caso de la relación amo-esclavo que se mantiene o se fortalece con la distancia y que con el paso del tiempo se hace cada vez mayor. En resumidas cuentas, su finalidad principal es explotar a las personas (Cfr. Fromm, *El miedo a la libertad*).

Fromm menciona también que la autoridad frecuentemente se manifiesta de manera anónima, casi invisible: se disfraza de sentido común, ciencia, normalidad, salud psíquica y

¹⁷¹ El término ‘hegemonía’ fue introducido por Antonio Gramsci para describir cómo la dominación de una clase sobre otras se obtiene por una combinación de medios políticos e ideológicos. Aunque la fuerza política -la coerción- es siempre importante, el papel de la ideología para obtener el consentimiento de las clases dominadas puede ser incluso más importante. El equilibrio entre coerción y el consentimiento variará de una sociedad a otra (Cfr. Szurmuk y McKee 124-130).

opinión pública. No emplea, aparentemente, ninguna presión, sino una que se vale de distintas persuasiones para mantener a los hombres sometidos.

5.2.8. Michael Foucault: el poder como relación desigual

Michael Foucault plantea el poder como relación, relación desigual. Analiza los procesos de dominación desde las relaciones que se presentan entre quienes viven en los reclusorios. El poder se presenta a través de las relaciones. En su libro *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* Foucault indica que la dominación se da a partir de las relaciones de poder en las instituciones más que en la economía. Subraya, además, la relación que existe entre poder y conocimiento, éste “siempre genera poder y frecuentemente opresión” (Chamorro Sánchez 8).

Otro aspecto que presenta Foucault tiene que ver con la sexualidad (Foucault, *Historia de la sexualidad* 62-69). Para él el sexo lo explica todo. A través de la sexualidad la sociedad ejerce poder sobre la vida. El poder implica relaciones, relaciones que buscan objetivos, despliegan recursos y movilizan fuerzas. En este sentido “el poder puede definirse como una relación de dominio del individuo sobre las mentes y las acciones de otros individuos [...] está en todas partes –en el espacio y en el tiempo–, en toda relación humana, en la medida en que existen contextos históricos específicos que se definen a través de los discursos, instituciones, normas, valores, etc. Se constituyen verdades que deben ser incorporadas a la sociedad.” (Guillen 125). A pesar de que el poder no es el único aspecto que explica las relaciones humanas o las prácticas sociales, sí es un factor fundamental a tomarse en cuenta. La propuesta de Foucault fue importante en tanto que logra tomar distancia de los enfoques clásicos que estudian las relaciones de poder desde

las instituciones macro sociales como el Estado, los partidos políticos y la lucha por el poder.¹⁷²

En la lucha por el poder, Foucault indica lo siguiente:

En general puede decirse que hay tres tipos de luchas: las que se oponen a las formas de dominación (étnica, social y religiosa), las que denuncian las formas de explotación que separan a los individuos de lo que producen, y las que comparten todo aquello que ata al individuo a sí mismo y de este modo lo somete a otros (luchas contra la sujeción, contra formas de subjetividad y sumisión) (Foucault, “El sujeto y el poder” 7).

Como puede apreciarse, el análisis que hace Foucault sobre el poder¹⁷³ y la agresión en el ser humano desde muy distintos ángulos corresponde a una conducta innata que se estructura durante el desarrollo del individuo y al interior de cualquier sociedad desde el principio de la historia.

5.3. Rebelión en la granja

En la novela *Rebelión en la granja* George Orwell ofrece una crítica a la sociedad totalitaria, aunque la trama se refiere a Stalin y a la instauración del comunismo en la Unión

¹⁷² Lo que introduce este pensador es una crítica a las formas de saber, que es como el poder se ejerce. Esto se explica muy bien cuando en su texto “La historia de la sexualidad” (arriba señalado) plantea la hipótesis de la sexualidad represiva ¿Qué es esto? Normalmente nuestro discurso plantea que ha habido una serie de intelectuales, etc. que han peleado por liberar al sexo del dominio del poder y esto es una falacia del sistema discursivo ya que es la categoría la que está permitiendo que se domine, es la forma de saber la que permite que se domine. Cuando se habla, por ejemplo, de la sexualidad lo múltiple se reduce a un solo concepto, mismo que presenta enormes complejidades.

¹⁷³ El poder no se reduce, en modo alguno, a los aspectos meramente físicos: el que alguien te obligue a hacer o no tal o cual cosa porque si, por ejemplo, nos movemos en otro terreno, el de la estética, ante la pregunta ¿cómo se ejerce el poder? La respuesta tiene que ver con las formas de control de lo sensible.

Soviética.¹⁷⁴ La parodia ofrece una caracterización de lo que ocurre cuando los que tienen el poder lo utilizan de manera absoluta. Los animales de esta fábula inconformes con la vida que llevan en la granja planean una rebelión encabezada por los cerdos (supuestamente los más inteligentes). Tras el éxito de la revuelta los nuevos líderes van imponiendo una dictadura cada vez más autoritaria. Ocurre también que quienes, con el tiempo y por diversas circunstancias, se oponen a este régimen ignominioso son eliminados de la escena. Una interpretación actual de este texto podría aplicarse con éxito a cualquier tipo de dictadura latinoamericana.

La lectura de *Rebelión en la granja* muestra de forma por demás evidente los procesos de degradación de los procesos revolucionarios en las dictaduras; el texto exhibe, además, el paulatino proceso de degradación que sufren líderes y salvadores pronto convertidos en dictadores y tiranos. El capítulo seis empieza con la siguiente afirmación: “En ese año, los animales se la pasaron trabajando como esclavos” (Orwell 65).

Orwell plantea en su novela que la acumulación de poder lleva a una crueldad vertiginosa. Lo que le ocurre al líder de la revuelta, el cerdo Napoleón, le sucede también a todo tipo de dictadores: se convierten en monstruos. En *Rebelión en la granja* el puerco líder se transforma en hombre; en la vida los tiranos se convierten en cerdos. Y el poder del puerco, como el de los dictadores, crece gracias a la abdicación de los gobernados a la resistencia.

El autor ofrece, de manera sencilla, la naturaleza del poder a través de aspectos como la influencia, la fuerza, la coerción, la autoridad, el dominio, la manipulación y el

¹⁷⁴ La narrativa de Orwell cumple la función terapéutica de que habla Umberto Eco: “Leer relatos significa hacer un juego a través del cual se aprende a dar sentido a la inmensidad de las cosas que han sucedido y suceden y sucederán en el mundo real” (*Seis pasos por los bosques narrativos* 97).

consenso. El capítulo séptimo de la novela describe como, después de algunas confesiones: haber ocultado algunas espigas de maíz, orinado en el bebedero, etc.: “A todos se los ejecutó al instante. Y la larga fila de confesiones y ejecuciones continuó hasta que una pila de cadáveres se amontonó a los pies de Napoleón. El aire se impregnó con el fuerte olor de la sangre” (Orwell 83-84).

Rebelión de la granja indica que el poder es solamente la posibilidad de dar órdenes, sino que exige a través de muchos medios que estas órdenes sean obedecidas. En nombre del pueblo y sus intereses el tirano, quién tiene el poder, se impone utilizando todos los medios a su alcance. La novela de Orwell simboliza lo que en política se conoce como “fuerza desnuda”; es decir, “disciplina férrea o la muerte” (Martínez y Salcedo Aquino 334). *Rebelión de la granja* permite al lector hacer un análisis sobre el modus operandi de la política. Detrás de la propuesta del autor hay un buen número de temas: los procesos revolucionarios, las tiranías, la propaganda, las clases sociales, las utopías, entre otros muchos.

Después de este recorrido, si bien breve, del poder y temas afines se podrá comprender algo mejor lo que está detrás de las novelas de dictadores y dictaduras en general y de la novela objeto de nuestro estudio, *Maten al león*. Sin embargo, hemos de tener en cuenta que Jorge Ibargüengoitia, como lo he venido diciendo, está por encima de las consideraciones que puedan hacerse de éste o aquel dictador; nuestro autor va más allá. Ibargüengoitia, a través de su propuesta literaria, trastoca las formas de control de lo sensible y lo revoluciona todo. El régimen autoritario que se presenta en México¹⁷⁵ permite

¹⁷⁵ Estrictamente hablando, en México no hemos tenido una dictadura militar, excepto la de Victoriano Huerta tal vez. Porfirio Díaz, aunque normalmente se lo concibe como dictador, fue fundamentalmente un caudillo militar.

a Jorge Ibarguengoitia hacer una crítica, desde la ironía las más de las veces, que trasciende todo tipo de dictaduras y dictadores ya que su propuesta literaria no se reduce a éste o aquel dictador o a ésta o aquella dictadura.

CAPÍTULO SEXTO

Maten al león al limón con las grandes novelas de dictadores y dictaduras en América Latina y como propuesta alternativa

Cada vez que nos descuidamos un poco en América Latina,
que celebramos a las democracias,
aparece un dictadorcillo, dictadortete, dictadozote
y nos estropea la fiesta democrática

Benito Taibo

6.1. Introducción

Historias como la siguiente se encuentran en casi todos los países de nuestra América: Los planes socialistas de Salvador Allende, presidente de Chile, tuvieron un sangriento final el 11 de septiembre de 1973. A las dos de la tarde de ese mismo día, soldados del golpista Augusto Pinochet tomaron el palacio presidencial, y al anochecer Allende estaba muerto. Inmediatamente después del golpe decenas de miles de chilenos, ante la amenaza de represión, tortura o muerte, huyeron del país para emigrar a distintos puntos del Continente o a Europa. Esta salida masiva provocó al menos dos cosas: primera, que la “otra verdad”, la de los afectados, fuera conocida y difundida ampliamente; y, segunda, que buena parte de la “memoria de una época distinta y mejor” se perdiera —o se diluyera de alguna forma— en los límites nacionales (Arriaga; Verdugo). Quiero suponer también que algunas mentes lúcidas estuvieran empeñadas en comprender desde dentro “la esencia de la dictadura” a partir de ciertas preguntas: ¿Por qué los regímenes totalitarios encuentran un fecundo caldo de cultivo en los países latinoamericanos? ¿De qué está hecha la dictadura como para llevar

a tantos a la ceguera, a la visión distorsionada de la realidad? ¿Cómo es posible mantener por tanto tiempo una doble moral que separa ciertos deberes éticos fundamentales de los atropellos a la colectividad?

Sabemos por otro lado que en aquellos años hubo quienes aprobaron la llegada del general Pinochet y sus aliados. A muchos impresiona que aun ahora –a poco más de cuarenta años de aquellos acontecimientos– haya gente que añora esa época tan dura. Quizá esos chilenos (los que soportaron 17 años de dictadura) simplemente no estaban en condiciones de tolerar la verdad o no quisieron verla en las calles después del toque de queda; tal vez no fueron alcanzados a través de un hijo o un hermano desaparecido, o se vieron beneficiados por el régimen.

Lo cierto es que en el caso de la República de Chile se dio de entrada una doble dinámica: las personas callaron por miedo a las armas, pero también muchos se sumaron al proyecto del dictador que decretaba lo que se podía o debía creer, así como lo que estaba prohibido. Había en ese país una dinámica perversa que nacía del terror a quien detentaba a la fuerza la autoridad. Muchos chilenos también, presionados o torturados, consciente o inconscientemente, hicieron lo que quisieron y le dieron el poder al tirano (Frenz 9 y ss.).

Baste recordar que Pinochet repetía una y otra vez que la izquierda estaba en contra de la familia, la propiedad privada, la religión, la libertad y la patria. Al mismo tiempo, justificaba la fuerza de las armas en las calles de todas las ciudades del país (Silva Solar; Viera Gallo 8-9). Buena parte de la población chilena actuó movida por el terror a las consecuencias y vivió sumisa al poder porque de lo contrario moriría¹⁷⁶. Otros, como el del

¹⁷⁶ Todo comportamiento moral comienza con una decisión: “Estamos condenados a ser libres”, diría Jean-Paul Sartre. Esta decisión es también el primer movimiento de todo acto voluntario. Ahora bien, la voluntad se traduce ordinariamente en acciones y éstas son el criterio de autenticidad. Sin embargo, con alguna frecuencia el ser humano escoge lo que considera un ‘mal menor’, y opta así por aceptar las consecuencias

cantante Víctor Jara o el poeta Pablo Neruda, se opusieron radicalmente al régimen y sufrieron las consecuencias (Encina-Castedo 170-171).

Ahora bien, al analizar las características de “los personajes/tiranos” recogidos en este trabajo puedo clasificarlos, al menos de forma provisional, en las siguientes “categorías” según el modo como acceden al poder y se mantienen en él (Figueroa Ibarra 53-74):

Tenemos la figura del tirano –así sin matices– que ha ganado limpiamente las elecciones (al menos en un comienzo) para mantenerse perpetuamente en el cargo (tales son, por ejemplo, Gerardo Machado y Morales en Cuba). En las listas tenemos al sátrapa que se hace con el poder a punta de golpes y balas, es el clásico gorila (Manuel Mariano Melgarejo Valencia en Bolivia o Fulgencio Batista y Zaldívar en Cuba). La figura del usurpador también está presente en América Latina, éste aprovecha la ausencia del legítimo presidente para ocupar el cargo de forma indefinida (tenemos el caso obvio de Juan Vicente Gómez en Cuba). No falta el déspota ilustrado que tras el oropel y los certámenes de poesía llena sin compasión las cárceles de opositores y reprime sin tregua a quienes luchan por cualquier tipo de reivindicación social (Manuel Estrada Cabrera en Guatemala o, tal vez, José Gaspar Rodríguez de Francia en Paraguay). Y también tenemos la figura del tirano que llegó o se mantiene en el poder gracias al apoyo especialmente del gobierno norteamericano (y aquí la lista es inmensa, por ejemplo: Somoza en Nicaragua, Stroessner en Paraguay, Videla en Argentina, Marcos y Trujillo en República Dominicana, Pinochet en Chile, y otros más). Lo cierto es que, independientemente de las características de cada uno de los dictadores y sus regímenes, cuando un escritor emprende el camino de la

8inherentes al hecho de vivir bajo un régimen dictatorial para evitar con ello, por ejemplo, el exilio o la muerte (Cfr. Sartre, “El existencialismo es un humanismo”).

narración nos ofrece la enorme oportunidad de ponernos en guardia contra el olvido. Calos Lomas indica lo siguiente: “La literatura constituye una prótesis contra el olvido que nos ayuda a agitar los recuerdos y a que esos recuerdos sean verosímiles (leemos *como si fuera verdad* lo dicho) aunque no sean casi nunca verdaderos.” (Lomas *et al.* s.p.)

6.2. Las novelas de dictadores y de las dictaduras en América Latina

Después de leer distintos comentarios acerca de las novelas más emblemáticas relacionadas con dictadores y dictaduras¹⁷⁷ encuentro que las novelas de dictadores se refieren fundamentalmente a la actuación directa del protagonista como tirano, éste aparece en el primer plano y todo gira en torno a su persona; por ejemplo *Yo el Supremo*. Las novelas de dictaduras hacen referencia al clima de violencia sistemática en la sociedad (generado, claro está, por un dictador que generalmente no aparece en escena) y el papel protagónico lo tiene la sociedad en su conjunto o bien ciertos personajes distintos de quien tiene el poder en las manos; por ejemplo, *El señor presidente*.

6.2.1. Generalidades

Antes de presentar de forma sintética¹⁷⁸ algunas de las novelas más representativas del género que los críticos llaman indistintamente de dictadores o dictaduras es conveniente referirse al concepto de dictadura y a su último desarrollo en América Latina. En el pensamiento clásico la dictadura se refería históricamente –indica Neslihan Kadiköylü– a “la magistratura con poder ilimitado de Roma (lugar donde se origina la palabra dictadura).

¹⁷⁷ Oviedo habla indistintamente de Novela de dictadores y Novela de dictaduras. Amate Blanco y Calviño Iglesias hablan de “Novela del dictador” (Amate Blanco 85-104 y Calviño Iglesias s.p.), mientras que Cobos y Licona se refieren al género como “Novela de la dictadura”).

¹⁷⁸ Cada uno de las novelas que se presentarán ha sido objeto de cientos de estudios e investigaciones; aquí daré cuenta de algunos rasgos, muy pocos, que me permitirán una comparación de las novelas más representativas de este género de dictaduras y dictadores con la novela objeto de nuestro estudio, *Maten al león*.

En casos de guerra o de emergencia, el Senado romano nombraba a una persona con poderes ilimitados por un período de seis meses para asumir funciones de liderazgo.” (Kadiköylü 221 y ss.). Montesquieu afirmaba que en Roma la dictadura “debía durar poco tiempo, porque el pueblo obra por arrebatos y no premeditadamente, y el dictador se nombra para un solo acto, no siendo ilimitada su autoridad sino en lo que a él atañía, pues no se creaba aquella magistratura sino para casos imprevistos.” (Montesquieu 29). En cambio, en el pensamiento contemporáneo la dictadura no tiene el sentido que tenía en Roma ni el carácter digno de la república. Hoy en día la dictadura se entiende como un sistema político en el que el poder se ejerce de forma absoluta, la mayoría de las veces concentrado en una sola persona, y otras por un pequeño grupo. Veamos:

En América Latina las dictaduras –caracterizadas en general por el poder absoluto de una sola persona, por la censura de la prensa, por el exilio o la cárcel para los opositores al régimen y por el control policiaco– fueron propiciadas por circunstancias políticas comunes en la historia de la mayoría de los países desde la Independencia hasta nuestros días, si bien evolucionaron de manera diferente (Kadiköylü 222).

La tendencia narrativa desarrollada durante el siglo pasado en Latinoamérica se debe particularmente a la larga duración de los periodos dictatoriales y el papel determinante que dichos periodos desempeñaron en la formación de varias generaciones de escritores (Kadiköylü 222-223). Tenemos muchas novelas que directa o indirectamente tratan el tema del dictador y de la dictadura; en ellas la ficción no se aleja demasiado de la realidad y los autores muestran una inclinación por referir el ambiente de opresión social.

La novela de Ramón del Valle-Inclán *Tirano Banderas*, inaugura toda una época de dictadores y dictaduras.¹⁷⁹ Luego vinieron otros trabajos literarios no menos notables. Y aunque estos textos se escribieron antes, durante y después de la novela objeto de mi estudio: *Maten al león*, su análisis me permitirá apuntar algunas de las notas constitutivas de esta importante corriente literaria latinoamericana que sedujo ciertamente a buena parte de los escritores y lectores de mediados del siglo pasado.¹⁸⁰

A continuación, daré cuenta de las características básicas de las novelas de dictadores y dictaduras (en otro apartado hablaré de las principales semejanzas y diferencias que se presentan entre la novela de Jorge Ibarguengoitia *Maten al león* y estas novelas). Considero que todos estos relatos de ficción documentan un talante, un estilo, un clima especial y distinto que impregnó la vida del continente americano durante décadas. Quienes escribieron antes de la publicación de *Maten al león* influyeron en Ibarguengoitia y en quienes escribieron después de él seguramente tocados por la producción literaria del escritor de Guanajuato (Cfr. Leñero, *Los pasos de Jorge*).

Ciertamente la distancia que media entre quien ejerce el poder y los hombres gobernados por éste es prácticamente imposible de remontar. La mayoría de los escritores, como los ciudadanos comunes, difícilmente han estado en casa del tirano departiendo con él como buenos amigos. En realidad, sólo unos pocos se han atrevido a instalarse con soltura en el palacio de quién mueve los hilos de la nación. Sin embargo, ya sea desde dentro o desde fuera, todos los textos narrativos se preguntan qué está detrás de esa lógica

¹⁷⁹ Así lo afirma Scherman (21-34) apoyado en García Márquez.

¹⁸⁰ Ángel Rama señala que “los tres libros capitales” en la corriente de dictaduras y dictadores son *El recurso del método*, de Alejo Carpentier; *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos; y *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez. Otro texto colindante es *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa. Ver “Los dictadores latinoamericanos en la novela” en *La novela en América Latina*.

de muerte que permite que alguien retenga el poder tan ferozmente (Cfr. García, *El dictador en la literatura latinoamericana*).

El caso mexicano, como sabemos, se cuece aparte, ya que más que un hombre fue la dictadura de un partido (Krauze) la que durante 70 años llevó la voz cantante en el país. Sabemos que uno de los señalamientos más polémicos contra el PRI lo hizo el escritor Vargas Llosa en una entrevista en 1990:

México es la dictadura perfecta. La dictadura perfecta no es el comunismo, no es la Unión Soviética, no es Fidel Castro. Es México, porque es la dictadura camuflada de tal modo que puede pasar por no ser una dictadura, pero tiene, de hecho, si uno escarba, todas las características de la dictadura: la permanencia no de un hombre pero sí de un partido, un partido que es inamovible [...].¹⁸¹

Vargas Llosa –quien participó en la mesa de discusión “Del comunismo a la sociedad abierta” organizada por la revista *Vuelta*– dijo no conocer otro sistema de dictadura que haya reclutado y sobornado tan eficazmente al medio intelectual, pidiéndole por una parte colaborar y por la otra criticar; agregó, además, que decía esto para poner a prueba al México que dice “estar democratizándose y abriéndose a la libertad”. Al terminar su intervención, el moderador de la mesa, Enrique Krauze agradeció a Vargas Llosa su “valiente” intervención sobre la dictadura a la que llamó “dictablanda”.

Por otro lado, la politóloga mexicana Denise Dresser indica en su apartado *La Presidencia: dioses, demonios y anexas* (Dresser y Volpi 7) que el célebre sofista mexicano Jesús Reyes Heróles, corrigiendo de manera definitiva la tipología establecida por

¹⁸¹ El 30 de agosto de 1990 pronunció estas palabras el escritor y distintos medios de comunicación comentaron la nota (Torres, “El partido de la “dictadura perfecta” vuelve al poder en México” s.p.).

Aristóteles –propuesta hecha hace aproximadamente dos mil cuatrocientos años– realizó una nueva división de los sistemas políticos:

Sistema político	Forma pura	Forma impura
Gobierno de uno	Monarquía	Tiranía
Gobierno de pocos	Aristocracia	Oligarquía
Gobierno de muchos	Democracia	Demagogia
Gobierno mexicano	‘Partidocracia’	‘Monarquía hereditaria absoluta y sexenal’

En este capítulo me propongo ofrecer una apretada síntesis –para los efectos de este trabajo, y por sus dimensiones, no es necesario desarrollar de manera exhaustiva este punto– de cada una de las principales novelas de la dictadura y/o dictadores en América Latina durante el siglo pasado (aquí hablo de las nueve novelas que distintos comentaristas consideran son las más representativas del periodo) (Cfr. Amate Blanco y Rama). Ofreceré también algunos comentarios breves relacionados con cada una de estas propuestas literarias. En la última parte indicaré que la propuesta de Jorge Ibarguengoitia va más allá de la crítica que presentaron, durante buena parte del siglo XX, distintos escritores a partir de su experiencia puntual bajo un dictador particular.

6.2.2. La producción literaria latinoamericana

Las novelas del género literario llamado por algunos, sin mayores distinciones, de dictadores y dictaduras que aparecen en prácticamente todas las antologías y son citadas

por la mayoría de los críticos y comentaristas son las que a continuación presentaré, aunque de forma muy breve (Cfr. Blum; Zuluaga; Iriarte).

6.2.2.1. *Tirano Banderas*

Arturo Souto escribe en la introducción de *Tirano Banderas* (1926) del escritor español Ramón del Valle Inclán (1866-1936) lo siguiente:

Tirano Banderas es una novela revolucionaria en sus aspectos más importantes: en su contenido sociopolítico (que a veces se ha señalado un tanto frívolamente como simple caricatura del caudillaje hispánico), en su lenguaje, en su estilo, en su estructura, y, sobre todo, en su visión. Fue revolucionaria en sus años de publicación y lo sigue siendo hoy. Valle-Inclán logró sintetizar una larga maduración espiritual, cristalizar al fin la actitud crítica y rebelde que tuvo siempre [...]. No sólo es “síntesis de América” y de sus problemas sociopolíticos, sino síntesis de lo que desde hacía mucho tiempo preocupaba a Valle-Inclán en España [...] (Souto Albarce 16-17).

Nos encontramos ante una novela que introdujo múltiples perspectivas en una misma situación (Cfr. Bermejo Marcos). *Tirano Banderas* presenta un manejo del tiempo distinto del tradicional. Además, retrata una sociedad decadente a través de personajes ridículos y con una finalidad netamente moralizante. Valle-Inclán pretendía provocar juicios en los lectores y que éstos tomaran partido, ello a diferencia de la propuesta anti moralizante de Jorge Ibarguengoitia en *Maten al león* ya que, como hemos visto, éste pretende presentar las cosas ‘tal cual las ve’ sin buscar necesariamente el cambio personal o estructural.

El carácter de la ironía ibargüengoitiana, desde la que se presentan realidades a veces duras (cfr. la situación de las mujeres secuestradas en la novela *Las muertas*), ofrece al lector varias alternativas: primera, le permite tomar distancia ya que lo leído ‘no le sucede a él’, ‘no le salpica’; segunda, le impide sufrir demasiado con lo que lee gracias al juego implícito; tercera, le da un pase para transitar por el escepticismo; cuarta, le ofrece espacios cómicos como para ridiculizar y cuestionar todo; y, quinta, le entrega la posibilidad de hermanar los ideales de la estética con los postulados de la ética.

La realidad que nos ofrece Ibarquengoitia envuelta en artificios es suprimida por otra que exagera lo pequeño o enaltece lo bajo (Serna 20-22). Sus personajes son demasiado listos o demasiado tontos, demasiado avaros y demasiado sencillos pero, en suma, demasiado reales como para vivir sin defectos (Villoro 16-19).

Por otro lado Ibarquengoitia va conquistando una conciencia cada vez más lúcida y profunda que le lleva a poner en “tela de juicio” las “verdades establecidas”.¹⁸² Persigue, des-vela, desenmascara a través de lo que escribe para acercarnos a lo que solemos llamar “realidad”. Dirige sus baterías en dos direcciones: una, hacia el contexto socio-político nacional (e internacional) otra, hacia la repercusión de todo ello en el personaje-narrador.

Aunque es cierto que el escritor guanajuatense utiliza la ironía (así lo vimos anteriormente) como recurso retórico por encima de esta “forma” determinada hay algo más profundo: el εἰρων/εἰρωνεία (*eiron/eironeia*), aquel que interroga escudándose siempre tras la apariencia de ignorancia al decir menos de lo que piensa o siente.¹⁸³ Por esto, a quien

¹⁸² Para los siguientes comentarios me apoyo básicamente en el artículo de Díaz Ávila.

¹⁸³ El significado más remoto de la palabra ironía se atribuye al orador romano Quintiliano que se remonta al siglo I. Ironía sería “una figura de la lengua cuyo significado es contraria a las palabras dichas” (*contrarium ei quod dicitur intelligendum est*). Posteriormente la palabra ironía tuvo otros significados y frecuentemente más

simula ser ignorante se le dice εἰρωνικόν (*eironikón*). Éste representa la actitud socrática del pensador sagaz, pero también la del orador que maneja ese recurso retórico, se trata en palabras de Cicerón, de quien se mueve en la *urbana dissimulatio*.¹⁸⁴ Alguien pretende no saber, finge ser ignorante o inocente para encontrar en el oyente o lector una reacción, una respuesta pertinente.

En muchos momentos de la historia se han hecho estudios acerca de la ironía. Menciono a manera de ejemplo tres autores: D. C. Muecke: con *Al compás de la ironía* (Muecke), Haackon Chavalier con su *Temperamento irónico* (Chevalier) y Wayne Booth con *Retórica de la ironía* (Booth 53). Los estudios coinciden al menos con los siguientes postulados: la ironía desmitifica la realidad, busca decir algo sin decirlo llanamente, agudiza los sentimientos de libertad e induce a un estado de ánimo y excitación y desacraliza a personas e instituciones. Por todo esto la ironía es frecuentemente revolucionaria.

Hay muchos ejemplos en el escrito de Jorge Ibarguengoitia donde, a través de los personajes, el autor finge estar fuera de contexto. A continuación, transcribo uno de los diálogos entre Cussirat (el hombre que supuestamente liberaría a la Isla de Arepa de su Dictador) y Pereira (el pobre músico manipulado por “los insurgentes” para llevar adelante el magnicidio) en donde se “evidencia” lo anterior:

–Venga, tenemos que hablar.

amplios –*eiron*, *eironeia*, *eironeuomai*, *eironeuomenos*– tales como duda, mentira, trampa, ilusión, y otros más. El término ironía aparece por primera vez textualmente en la *República* de Platón, ver Valentim.

¹⁸⁴ “Urbana etiam dissimulatio est, cum alia dicuntur ac sentias, non illo genere de quo ante dixi, cum contraria dicas [...]”, ver Cicerón.

Caminan por el pasillo. Pereira, más halagado todavía [este personaje siempre había sido menospreciado por quienes pertenecían a la burguesía arepana y ahora artífices del plan para acabar con el Dictador], Cussirat, mirando al piso, como pensando cuidadosamente lo que va a decir.

–¿Qué opina usted de la situación política?

Pereira lo mira extrañado.

–Nada, Ingeniero [...].

–¿Qué quiere usted decir? –Pregunta.

–Quiero decir que qué piensa de los fusilamientos.

Pereira se tarda un momento en contestar.

–Bueno, pues alguien que sabe, me ha dicho que los fusilamientos fueron muy buenos. Que el ambiente político va a estar más limpio (Ibargüengoitia, *Maten al león* 118).

Parece increíble que quien llevará a cabo el magnicidio no tenga ni la más remota idea de las implicaciones que traerá el matar al tirano Belaunzarán.

Recordemos que, a propósito de estas dos propuestas literarias, la de Valle-Inclán y la Ibargüengoitia, Iser se centra en el texto y en la relación que el lector tiene con él. En *El acto de leer* se indica que el proceso de lectura tiene una función fundamental en la creación de significado: “los significados de los textos literarios sólo se generan en el proceso de lectura; constituyen el producto en una interacción entre texto y lector, y de ninguna manera una magnitud escondida en el texto.” (cit. en Asenci 676). La obra literaria

se sitúa entre el polo artístico (que alude al texto creado por el autor) y otro estético (relacionado con la realización concreta que hace el lector): la obra existe desde el instante en que ambos polos entran en relación y esto vale para *Tirano Banderas* como para *Maten al león*.

En *Tirano Banderas*, aunque tiene como trasfondo las dictaduras latinoamericanas, el gran protagonista es el pueblo y el tema central es la degradación del hombre por el hombre. Seguramente cuando Valle Inclán escribió su novela no estaba pensando en estos géneros de novelas de dictadores o dictaduras. Después, un buen número de escritores, desde contextos muy diversos escribe sus novelas, sus propuestas literarias, con matices muy particulares y distintos.

Un país imaginario, Santa Fe de Tierra Firme, vive sometido a la dictadura del general Santos Banderas, hombre cruel que ejerce un poder absoluto (junto a él está una corte de aduladores y otros que pertenecen al cuerpo diplomático y los “gachupines”) al que se enfrenta una oposición empujada por románticos visionarios y redentores místicos unidos más por el odio al dictador que por un programa político (Cfr. Díaz, *Caudillos y caciques*). Desde distintos mecanismos Valle-Inclán coloca el dedo acusador allí donde duele, denunciando y fustigando cualquier sistema político que rebaje la condición humana a las fronteras de la animalidad.

A través del “esperpento”¹⁸⁵ Valle-Inclán exagera los defectos de la sociedad. Se dirige contra el tirano, los militares y los explotadores de los indígenas. Todo contribuye a

¹⁸⁵ El término ‘esperpento’ aparece como concepto en la escena XII de *Luces de Bohemia* donde se explican los “mecanismos de deformación” de la nueva estética a través de la conversación joco-seria del ciego Max Estrella y su lazarillo que deambulan por las calles de Madrid. El punto de partida es la afirmación de que la tragedia española no es tragedia, y con esto Valle-Inclán parece apuntar a la idea de que la realidad española de la época es ridícula, absurda, una “deformación grotesca de Europa”, de modo que para expresarla literariamente no se pueden utilizar los recursos de la tragedia clásica que son “sublimes” y sus protagonistas “héroes” ¿Cómo mostrar entonces, hacer comprensible, el sentido trágico de la grotesca realidad española?

la deformación: la vestimenta, los gestos y las muecas. Hasta los diminutivos como el caso de Nachito Veguillas, el Generalito Banderas o el Coronelito Domiciano.

Cuando se expone en *Tirano Banderas* el pasado se abre la posibilidad de una reflexión en el presente que tendrá consecuencias en el futuro; o dicho con las palabras de Todorov: “Abro ese recuerdo a la analogía y a la generalización, construyo un *exemplum* y extraigo una lección. El pasado se convierte por tanto en principio de acción para el presente” (Todorov 31).

6.2.2.2. *La sombra del caudillo*

La trama de la novela *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán (1887-1976) está basada en los hechos históricos posteriores a la Revolución mexicana, es decir, después de los asesinatos de Francisco I. Madero, Pancho Villa, Emiliano Zapata y Venustiano Carranza. La época descrita en esta novela va de la presidencia de Álvaro Obregón (quien derrocó a Venustiano Carranza en 1920 y se mantuvo en la silla presidencial de 1920 a 1924)¹⁸⁶ hasta 1928, año de su asesinato. Recordemos que Obregón –para muchos el último caudillo– impone a Plutarco Elías Calles (1924-1928) como presidente; y apenas éste termina su gestión decide volver a tomar las riendas del país para el siguiente período (el que va de 1928-1932). Sin embargo, poco antes de tomar posesión por segunda vez como presidente, Obregón es asesinado por el cristero José de León Toral el 17 de julio de 1928

¿Cómo denunciarla? La respuesta también la ofrece Max Estrella en la citada escena XII: “con una estética sistemáticamente deformada” [...] Como a través de espejos cóncavos capaces de transformar en absurdas las imágenes más bellas. Valle-Inclán invita a pasearse ante dichos espejos a los héroes clásicos que instantáneamente se convierte en figuras risibles, caricaturas de sí mismos, ver Valle-Inclán y Zamora.

¹⁸⁶ Obregón nunca perdió una sola batalla como general y sus victorias sobre Huerta, Villa, Zapata y Carranza le hicieron acreedor del mote de “El general invencible” (Cfr. Krauze, *Álvaro Obregón, el vértigo de la victoria*).

en el restaurante “La Bombilla” de la Ciudad de México.¹⁸⁷ Vendrá después el período conocido como “El Maximato”, época en que Martín Luis Guzmán escribe la novela que nos ocupa.¹⁸⁸

Guzmán señala en su novela *La sombra del caudillo*, con fino sarcasmo al igual que Ibarguengoitia en *Maten al león*, cómo es la vida de los insurgentes: sus rivalidades y sus traiciones, sus intereses torcidos y sus luchas por el poder, sus múltiples estupideces, entre otras cosas.¹⁸⁹

La obra de Martín Luis Guzmán habla del ministro de guerra general Ignacio Aguirre quien se perfila como candidato para la presidencia de la República mexicana; esta candidatura, sin embargo, no es de su agrado ya que se entera de que “El Caudillo” apoya a su rival Hilario Jiménez. Entonces, para no enfrentarse al caudillo, el general Aguirre decide renunciar a su candidatura; sin embargo, tanto el caudillo como el candidato Hilario Jiménez desconfían de su sinceridad. Esta situación molesta tanto a Ignacio Aguirre que decide retomar su candidatura; esto con el tiempo implicará presentarse como traidor ante el caudillo. Para evitar problemas Ignacio Aguirre y equipo parten para Toluca donde son traicionados y fusilados.

Aguirre no había esbozado el movimiento más leve; había esperado la bala en absoluta quietud. Y tuvo de ello conciencia tan clara, que en aquella fracción de instante se admiró a sí mismo y se sintió —solo ante el panorama, visto en fugaz

¹⁸⁷ Cabe hacer notar que las heridas que presentó el cadáver del general Obregón eran de varios calibres, pero esto nunca fue esclarecido del todo por el gobierno de Plutarco Elías Calles (Cfr. Mena).

¹⁸⁸ El 30 de noviembre de 1928 Emilio Portes Gil tomó posesión de manera provisional como presidente de la República, tres meses y medio después del asesinato de Álvaro Obregón (Cfr. Escalante *et. al*)

¹⁸⁹ Treinta años después, bajo la dirección de Carlos Bracho, se llevó al cine la novela *La sombra del caudillo*. Sin embargo, permaneció ‘enlatada’ durante mucho tiempo sin explicación alguna por parte de la Secretaría de Gobernación de este país.

pensamiento, de toda su vida revolucionaria y política– lavado de sus flaquezas.

Cayó, porque así lo quiso, con la dignidad con que otros se levantan (Guzmán 184).

La novela *La sombra del caudillo* relata el descenso del héroe trágico a lo más siniestro de los infiernos de la política mexicana y libra, además, su propia revolución desde la precisión y el equilibrio en el lenguaje. Claro está que desde otras perspectivas esta novela no es una novela ni de dictaduras, ni de dictadores sino de esto: un caudillo, un líder fuerte

En el capítulo “Una aclaración política”, el narrador describe el espacio del Castillo de Chapultepec en donde Aguirre y el caudillo conversan. La referencia a la posición elevada de la construcción como espacio supremo enfatiza la superioridad del caudillo:

Muy por debajo de nuestros pies, a manera de mar visto desde promontorios, se movían en enormes olas verdes las frondas del bosque. Contempladas en tal forma, por arriba, las copas de los árboles gigantescos cobraban realidad nueva e imponente (Guzmán 57).

Para Martín Luis Guzmán la revolución derrotó a la dictadura, pero abrió el paso a otra figura de poder igualmente autoritaria: el Caudillo,¹⁹⁰ quien no se reelige, pero sí decide quién lo sucederá en la presidencia con la idea de seguir tomando, desde las sombras, las decisiones del país. El investigador Córdoba destaca este aspecto como “principio de simulación” que caracteriza “al político de ascendencia militar [quien] muestra convicciones pragmáticas y rudas respecto al sentido de la Revolución. Sin importarle el

¹⁹⁰ Tengamos presente que ‘el caudillo’ no es ‘un dictador’. Un caudillo es un líder militar, político o social que tiene gran poder e influencia sobre un grupo importante de personas. La palabra, como tal, proviene del latín *capitellus*, que significa ‘pequeña cabeza’ o ‘cabecilla’. En este sentido, el caudillo es la persona que ejerce su liderazgo ejerciendo las funciones de guía y conductor dentro de una organización, una comunidad o una nación entera. En la historia de Latinoamérica, el caudillo es una figura que se asocia al fenómeno político y social conocido como caudillismo. “El caudillismo es producto de la inestabilidad institucional y la inmadurez política que siguió a las independencias de los nuevos Estados americanos soberanos. Como tal, las luchas internas de poder y el proceso de reordenación política fueron el escenario propicio para la dinámica del caudillismo” (Cfr. “Qué es caudillo”).

matiz corrupto de sus actos, el militar revolucionario que deviene en político no considera que esté traicionando los fines de la Revolución” (Córdova 137).

Tenemos en realidad dos versiones de *La sombra del caudillo*:¹⁹¹ una versión periodística “por entregas” entre 1928 y 1929, y el texto completo aparecido en España en 1929.¹⁹²

La sombra del caudillo gira concretamente en torno a un par de dramas de la política nacional mexicana: primero, el que desemboca en el movimiento llamado “delahuertista” (es decir, la rebelión de Adolfo de la Huerta);¹⁹³ y, segundo, el que concluye con el asesinato de Francisco Serrano.¹⁹⁴ Con una narración de corte trágico, enraizada en las profundidades de la historia mexicana, se creó con *La sombra del caudillo* cuya legibilidad sigue vigente.

¹⁹¹ La versión de *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán apareció por entregas entre mayo de 1928 y noviembre de 1929. Como libro, la novela fue difundida en noviembre de 1929. No obstante, esta simultaneidad, se trata de dos textos distintos, pues el autor modificó sustancialmente la versión primigenia (eliminó siete de las treinta y cinco entregas originales y añadió un capítulo final). Esto demuestra que publicó su obra en los diarios conforme la escribía. Por ejemplo, la figura de Axkaná, quien en la versión periodística había obtenido una diputación usando los típicos medios corruptos de la política mexicana, fue limada para que él pudiera representar a un revolucionario idealista y carente de intereses individuales (Curiel).

¹⁹² La difusión de *La sombra del caudillo* en forma de libro a fines de 1929 implicó un nuevo desafío, me explico: Calles, quien había concluido su período presidencial, pero de hecho seguía gobernando prohibió la circulación de la novela. Por fin una editorial lanzó una impresión mexicana en 1938 (gracias al regreso de Guzmán a México en 1936 y por el extraoficial decreto de expulsión del país emitido ese mismo año contra Calles por el presidente Cárdenas), ver Notas tomadas de:

[<http://www.jornada.unam.mx/2009/12/20/sem.fernando.html>], (23 de abril de 2013).

¹⁹³ De la Huerta tuvo fricciones con el presidente Obregón a raíz de la firma del “Tratado de Bucareli” en 1923, pues consideraba que el tratado atentaba contra la soberanía de México. Renunció a su cargo en el gabinete y aceptó su candidatura presidencial por el Partido Nacional Cooperativista para contender contra el general Calles. Se trasladó a Veracruz desde donde lanzó un manifiesto que desató la rebelión delahuertista. [<http://www.jornada.unam.mx/2009/12/20/sem-fernando.html>], (30 de agosto de 2013).

¹⁹⁴ Francisco Serrano arrancó su campaña para la presidencia en junio de 1927, respaldado por la Alianza de Partidos Anti reeleccionistas y otras agrupaciones. Se enfrentó a los actos ilegales de la candidatura de su principal contrincante, Álvaro Obregón; éste buscaba reelegirse violando el axioma revolucionario de “Sufragio Efectivo, No Reelección”. Los dos principales candidatos anti reeleccionistas, Francisco Serrano y Arnulfo R. Gómez, hacen campaña política acusando a Obregón de un sinnúmero de delitos y éste, a su vez, se dedica a difamar a sus contrincantes. Serrano y Gómez planean así aprehender a Obregón, pero el plan fracasó. Posteriormente Serrano se traslada a Cuernavaca, Morelos, en donde es detenido el 2 de octubre de 1927 y asesinado pocos días después (Curiel).

Todos los personajes presentados por Martín Luis Guzmán¹⁹⁵ en este texto literario tienen un referente con la realidad mexicana, excepto Axkaná González, quien representa “la conciencia revolucionaria”. Por ejemplo: “El Caudillo” es evidentemente Álvaro Obregón; Ignacio Aguirre es en realidad la suma de los personajes Adolfo de la Huerta y el general Francisco Serrano; e Hilario Jiménez (ministro de gobernación) es en la vida real Plutarco Elías Calles. En *Maten al león*, por otro lado, todos los personajes son imaginarios.

Lo cierto es que Martín Luis Guzmán ofrece en *La sombra del caudillo* el retrato, frecuentemente grotesco, de los revolucionarios que no son revolucionarios y de los caudillos que no luchan por el bien común, ni buscan la justicia social, ya que sólo están interesados en sacar adelante sus intereses individuales mediante todo tipo de argucias.

Tanto la narrativa de Martín Luis Guzmán como la de Jorge Ibarguengoitia reflejó, en general, los cambios que se presentaron en México durante el siglo pasado. Considero que algunos de los asuntos más relevantes ocurridos en nuestro país tuvieron que ver con lo siguiente: el encanto y/o desencanto que provocó la Revolución mexicana entre los más pobres; el lamentable papel de los caudillos y presidentes en el país, el divorcio “real o aparente” entre la Iglesia católica y el Gobierno, el paulatino –a veces muy lento– desplazamiento de la vida campirana a un plano cada vez más irrelevante, todos los medios de producción en manos de unos pocos (en alrededor del apenas 30% de la población), cierta industrialización, el juego sucio del partido en el poder durante décadas.

¹⁹⁵ En 1976 los periódicos de la ciudad de México se refirieron a la muerte de Guzmán. Destaco lo que comentó José Gorostiza: “En este caballero, hombre de bien, gran soñador de pequeña estatura, delgado, sonriente, generoso, que compensa su falta de corpulencia con una enorme energía moral e intelectual y con una enorme capacidad de trabajo, coinciden tres personas: el revolucionario, el escritor y el hombre de acción”. Texto aparecido en “Homenaje a una fecunda existencia”, en *México en la Cultura*, suplemento de Novedades, 15 de octubre de 1967.

La sombra del caudillo ofrece una estructura sencilla y totalmente lineal – semejante a la presentada por Jorge Ibargüengoitia en la novela titulada *Maten al león*– con acciones fluidas que mantienen siempre el interés del lector –exactamente igual que lo que ocurre con la novela de Ibargüengoitia– con un estilo pulido, sobrio y conciso. Supongo que el común denominador de ambas novelas es también la captura del caos y la confusión de períodos particularmente dramáticos en la historia de México (entre 1920 y 1928) y de Arepa (1926).

Otro rasgo distintivo –abierto o velado, da lo mismo– en ambos relatos puede ser la fusión entre el realismo histórico y la crítica social, cultural, política o religiosa. Los personajes en una y otra novela son fuertes o torpes y rastreros, torvos asesinos, simples, vulgares o muy cobardes. Y desaparecen o son colocados contra la pared los que la ‘historia oficial’ ha llamado siempre ‘buenos’ o siempre ‘malos’.

En *La sombra del caudillo* el personaje es el secretario de guerra y candidato a la presidencia Ignacio Aguirre; mientras que en *Maten al león* los personajes son: el dictador Manuel Belaunzarán, Pepe Cussirat, los diputados (Bonilla, Casimiro Paletón, el Señor de la Cadena, etc.), Ángela Berriozabal y Pepita Jiménez.

La novela de Martín Luis Guzmán fue una dura crítica, con un fino sarcasmo, al caudillismo que imperaba en nuestro país después de la Revolución mexicana. Al mismo tiempo, evidenciaba los manejos turbios de Álvaro Obregón. La propuesta de Ibargüengoitia, en cambio, está dirigida contra cualquier tipo de dictadura en México o América Latina: no tiene un destinatario particular. Sin embargo, ambas propuestas nos invitan a ser testigos de los hechos y nos dejan libres para responder o no.

Seguramente es mucho más fácil encontrar similitudes entre *La sombra del caudillo* y *Los relámpagos de agosto* ya que ambas novelas relatan las luchas por el poder que enfrentan los caudillos y generales revolucionarios ante la creación del Partido Nacional Revolucionario (que paulatinamente excluirá de la arena política a las fuerzas del ejército). Las dos novelas se desarrollan en el círculo del poder que refleja el oportunismo, la hipocresía, el cinismo y la ambición que reinaba en la nueva clase gobernante mexicana

Encuentro tanto en la propuesta de Guzmán como en la de Ibarguengoitia un tono irreverente y un estilo irónico. En *Maten al león* hay, además, un humor crítico extraordinario sin parangón en la historia de las letras mexicanas del que ya he venido hablando a lo largo de este trabajo.

Si, por ejemplo, Mariano Azuela describe en *Los de abajo* (1916) la revolución desde el punto de vista del campesinado, Martín Luis Guzmán y Jorge Ibarguengoitia trabajan “con los de arriba”: con los jefes, con los que toman las decisiones importantes, los presidentes o la clase adinerada. Veamos: en *La sombra del caudillo* el personaje es el caudillo Ignacio Aguirre; mientras que en *Maten al león* los personajes son: el dictador Manuel Belaunzarán, Pepe Cussirat, los diputados (Bonilla, Casimiro Paletón, el Señor de la Cadena, etc.), Ángela Berriozabal y Pepita Jiménez.

6.2.2.3. *El señor presidente*

El señor presidente (1946), del escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1899-1974), es la novela de la deformación hiperbólica del poder político. Difícilmente encontraremos en la narrativa latinoamericana una obra que represente mejor el poder extraordinario y turbador de un ser despreciable que aniquila todo lo que encuentra a su paso. *El señor*

presidente es tal vez la novela de denuncia por antonomasia. En *El Señor presidente* se presenta –mediante descripciones duras que merecerían ser más oídas que leídas– la situación de un pueblo gobernado por un dictador cruel. En esta novela se evidencian el clima de violencia y el estilo de vida deplorable del pueblo. A continuación, el párrafo que da cuenta de los pordioseros que se reúnen a dormir en los portales de alguna ciudad en América Latina:

La noche los reunía al mismo tiempo que a las estrellas. Se juntaban a dormir en el Portal del Señor sin más lazo común que la miseria, maldiciendo unos de otros, insultándose a regañadientes con tirria de enemigos que se buscan pleito, riñendo muchas veces a codazos y algunas con tierra y todo, revolcones en los que, tras escupirse, rabiosos, se mordían. Ni almohada ni confianza halló jamás esta familia de parientes del basurero. Se acostaban separados, sin desvestirse, y dormían como ladrones, con la cabeza en el costal de sus riquezas: desperdicios de carne, zapatos rotos, cabos de candela, puños de arroz cocido envueltos en periódicos viejos, naranjas y guineos pasados (Asturias 4).

Sin mencionar en ningún momento el lugar exacto donde se presentan los hechos (seguramente se trata de Guatemala en los tiempos del dictador Manuel Estrada Cabrera) (Goic 341-371) el autor se mueve con toda libertad. Si señalamos al “señor presidente” como personaje tenemos que hablar también de otro protagonista mayor, una personalidad colectiva: la sociedad guatemalteca frente al terrible Estrada Cabrera quien encarna el poder maligno, omnipresente, perverso y sanguinario. Quien hace las veces de hilo conductor en la novela es Miguel Cara de Ángel que se rebela contra su destino, contra el dictador y contra la muerte, pero que es vencido como son vencidas las sociedades latinoamericanas

que, libres de un tirano particular a cambio de otro, mantienen en lo fundamental las mismas estructuras sociales.

En *El señor presidente* tenemos a un solo narrador omnisciente que nos informa de los acontecimientos que pertenecen a los hilos de esta novela. Ejemplo de la fuga del Pelele, en el capítulo III:

El Pelele huyó por las calles intestinales, estrechas y retorcidas de los suburbios de la ciudad, sin turbar con sus gritos desaforados la respiración del cielo ni el sueño de los habitantes, iguales en el espejo de la muerte, como desiguales en la lucha que reanudarían al salir el sol; unos sin lo necesario, obligados a trabajar para ganarse el pan, y otros con lo superfluo en la privilegiada industria del ocio: amigo del Señor Presidente [...] (Asturias 11).

Miguel Ángel Asturias escribió su novela pensando en sus compatriotas quienes, sin duda, habían vivido la tiranía de Estrada Cabrera de 1898 a 1920 (conocido por su brutal represión de cualquier disidencia en Guatemala); Miguel Ángel Asturias participó, incluso, en diversas protestas contra su gobierno en 1920 (Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana* 307-311).

El Señor Presidente, como se le nombra en todos los casos, aparece sólo en seis ocasiones (capítulos V, VI, XIV, XIX, XXXV y XXXVII) pero el cumplimiento de su voluntad da origen a las acciones de todos los capítulos. El tirano posee la condición demiúrgica de un marionetista en la medida en que se manifiesta superior a los habitantes de la república (todos están sujetos a su voluntad ya que han perdido la capacidad de pensar y actuar por sí mismos; están anulados ante el terror que se deriva de la represión sistemática e indiscriminada del régimen). “La repetición mecanizada –indica Villarrea–

del discurso exculpatorio del doctor Barreño (‘Yo le diré... yo le diré...’), que concluye con la rendición absoluta a los deseos del Señor Presidente (‘yo le diré, señor secretario, lo que él me diga’) recuerda el automatismo de la marioneta” (Villamea Álvarez) y evoca la manipulación de quien mueve a su antojo los hilos del país.

Mientras el señor presidente hace las veces del *Gran Hermano*,¹⁹⁶ Belaunzarán, en la novela de *Maten al León*, está al alcance de muchos: se acerca temerariamente a sus enemigos, come y bebe con propios y extraños, asiste a fiestas y velorios y participa de las peleas de gallos sin preocupación alguna de sus detractores.

En otro orden de cosas, Don Manuel Belaunzarán, tan presente “físicamente” representa la temporalidad en su conjunto, a diferencia del “fantasmagórico” Señor Presidente (Cfr. Vargas de Luna 49). El protagonista de Ibarzüengoitia tiene pasado (es *Héroe Niño de las Guerras de Independencia* concluidas en Arepa en 1898), presente (en 1926 es el *último sobreviviente renombrado de las mismas y llega al feliz término de su cuarto periodo en el poder*) y futuro (pues pretende postularse para un quinto mandato y seguir detentando el poder).

Ahora ofrezco un texto que da cuenta de la cercanía que distintos miembros de la sociedad tienen con el dictador Belaunzarán. La siguiente escena hace referencia al momento en que Pepita Jiménez se dispone a inyectar una ‘sustancia venenosísima’ al Mariscal:

¹⁹⁶ Cfr. El libro de Orwell, como vimos en el capítulo anterior, hace una descripción pormenorizada y analítica de los regímenes totalitarios y omnipresentes, muy en particular el régimen de Stalin. Además, el texto se encarga de ridiculizar el derrotero político del político ruso ante la agresión nazi en la Segunda Guerra Mundial en donde Stalin pasó de ser virtual aliado político de Hitler a ser su más enconado enemigo. Ver Orwell 1984.

–Quiero presentarle a la señorita Jiménez, mi novia (le dice Cussirat al Dictador). Es una gran admiradora de usted.

Belaunzarán, galante, besa la mano de Pepita.

Ángela remata:

–Es una poetisa admirable.

Pepita, casi desmayándose de cortedad, sonrío.

Belaunzarán la mira sin saber qué se les dice a las poetisas. Ángela comprendiendo la situación, le pregunta:

–¿A usted no le interesa la poesía, Mariscal?

Belaunzarán, franco, contesta:

–Rara vez tengo tiempo de leerla. Pero me han dicho que es muy interesante.

Ángela, indicando a Pepita con la mano, dice:

–Pues aquí tiene usted a nuestra gran autoridad. Ella puede hablar sobre poesía por horas.

La orquesta empieza a tocar *fox trot*. Belaunzarán se inclina ante Pepita, y dice:

–Tendré mucho gusto en platicar con usted, en otra ocasión [...] (Ibargüengoitia, *Maten al león* 135).

Como puede fácilmente apreciarse, el Dictador está al alcance de amigos y enemigos (a diferencia del Sr. Presidente de Asturias), se mueve como pez en el agua, seguro de sí mismo, ajeno en ese momento y lugar a cualquier tipo de conspiración en su contra.

6.2.2.4. *Conversación en La Catedral*

La tercera novela del escritor peruano Mario Vargas Llosa (1936) se titula *Conversación en La Catedral* (1969). Según el mismo Vargas Llosa, ninguna otra novela le ha dado más trabajo.¹⁹⁷

El punto de arranque de la novela es significativo: una conversación entre Santiago Zavala –periodista de 30 años, proveniente de una familia de clase media alta, pero alejado de ella desde hace tiempo– y Ambrosio –un viejo negro antes chofer de don Fermín, padre de Santiago, quien fuera hombre de confianza e importante en tiempos del dictador Manuel A. Odría (1948-1956). Este diálogo se lleva a cabo en una pobre cantina conocida como ‘La Catedral’. Y en este contexto viene la famosa pregunta de Santiago: “¿En qué momento se jodió el Perú?” (Vargas Llosa 15) (o tal vez: ¿Cuánto tiempo más lo van a seguir jodiendo?).

En el Perú de Vargas Llosa, como en muchos otros puntos de América Latina, no cambian los dictadores (sean patriarcas, tiranos, caudillos, conductores, déspotas, doctores, generalísimos o supremos), ni cambian las condiciones económicas donde muy pocos tienen mucho a costa de los muchos que tienen poco (Cfr. Hunt y Colander).

Cuatro son los personajes sobre los que se sostiene la novela: Santiago Zavala, don Fermín Zavala, el zambo Ambrosio y Cayo Bermúdez. Cada uno de ellos se vincula a su vez con una legión de personajes secundarios de distintos matices. El afán de totalidad que persigue Vargas Llosa en su obra se expresa para todos los hombres y mujeres en América Latina desde estos cuatro “pequeños/grandes personajes”. Todos ellos conforman una

¹⁹⁷ Y añade Vargas Llosa, “Si tuviera que salvar del fuego una sola de las [novelas] que he escrito, salvaría esta.” (Forbes).

descripción minuciosa de un envilecimiento colectivo y sus conversaciones los llevan sin excepción a un callejón sin salida (Marín).

Con una prosa impecable (Carazas Salcedo 142), Vargas Llosa recrea los matices del mundo, la bota del tirano, el ambiente de Lima y del país entero en aquel entonces. Ofrezco la descripción que se hace del zambo Ambrosio, en *Conversación en La Catedral*, quién come y bebe al lado de Santiago Zavala:

Huele a sudor, ají y cebolla, a orines y basura acumulada [...].

Sorbe la sopa ruidosamente, mordisquea los trozos de pescado, coge los huesos y los chupa y deja brillantes [...], y engulle pedacitos de pan, apura largos tragos de cerveza y se limpia con la mano el sudor [...]. Bebe sin cerrar los ojos, eructa [...], y después de cada trago escupe, mira nostálgico las moscas, escucha, sonrío o se entristece o confunde y sus ojos, a ratos, parecen enfurecerse o asustarse o irse; a ratos tiene accesos de tos (Vargas Llosa 28).

Como podemos ver, este texto sirve para describir de forma sencilla cómo se encuentra la palabra amordazada por la dictadura. Sabemos, por otro lado, que si algo positivo generan las dictaduras es el surgimiento de escritores valientes capaces de enfrentarlas y, finalmente, de llevarlas a su fin.

Pero no es *Conversación en La Catedral* una novela histórica sino un relato de ficción (y punto de referencia insoslayable en la historia de la literatura actual), con frecuencia complejo (a partir de un sustento histórico), que presenta la situación por demás cruda (persecuciones, restricción de la libertad, prejuicios raciales, miseria y muerte) por la que atravesaba el Perú en los años cincuenta.

La configuración de la novela *Conversación en La Catedral* presenta diversos planos temporales, espaciales y de conciencia; con estos recursos se aleja completamente de la presentación lineal que Jorge Ibargüengoitia ofrece en su novela *Maten al león* (excepto en el capítulo XI, titulado: “Toma del Pedernal”,¹⁹⁸ donde la analepsis es evidente) donde paso a paso podemos seguir el transcurso de los acontecimientos.

Para ejemplificar lo anterior puedo indicar que de forma progresiva se narra en *Maten al león* la historia de una conspiración que tiene un principio, un desarrollo y un final. Esto se evidencia a lo largo de la novela, pero más exactamente cuando se narra lo concerniente al primer intento, fallido por cierto, para acabar con la vida del dictador Manuel Belaunzarán (Capítulo XIII: “El día en que dinamitaron el Palacio”); después vendrán los efectos del primer atentado (Capítulo XIV: “Consecuencias”); y, finalmente, la recién estrenada situación en la Isla de Arepa (Capítulo XV: “Nuevos rumbos”).

El texto de Jorge Ibargüengoitia presenta una aparente simplicidad en su contenido y en su forma, esto seguramente debido a la sucesión de hechos, el perfil claro de los personajes y la ausencia casi total de saltos temporales o espaciales en el tejido del relato.¹⁹⁹

Podemos afirmar también que el mundo presentado por el guanajuatense en esta novela es un “mundo del revés”,²⁰⁰ visto siempre a través de la lente de la burla y de la

¹⁹⁸ El capítulo XI narra, de forma breve, cómo los españoles en el siglo XVI construyeron un fuerte –el “Fuerte Pedernal” por sus piedras– para defender Puerto Alegre de los corsarios enemigos (que, en realidad, jamás llegaron) y cómo Belaunzarán, en el siglo XIX, decidió dar un golpe que habría de acabar con la dominación española (ochenta y ocho años tuvieron que transcurrir entre el inicio de la Independencia y su consumación, apunta Ibargüengoitia con aparente seriedad).

¹⁹⁹ Cualquier texto narrativo es, dicho de la forma más simple, un relato de hechos en los que intervienen personajes que se mueven en un tiempo y un espacio; es decir, en cualquier texto de ficción alguien dice o escribe algo de alguien o algo en un lugar y en un tiempo.

²⁰⁰ Cfr. nota 183 a propósito del término ‘esperpento’.

ironía. El autor caracteriza al Mariscal de Campo, a la clase política, a los beneficiados por la riqueza y al pueblo mismo de forma tal que nadie se salva, nadie puede aspirar a ser colocado ni en el altar de las víctimas ni en el pedestal de los héroes. Jorge Ibarguengoitia a través de sus escritos se hacía cargo del mundo con una mirada tranquila pero iluminada por la luz de un cuchillo dispuesto a diseccionarlo todo. Alguna vez dijo Octavio Paz que su humor era seco, humor de ascendencia sajona más que latina (Cfr. Valdés Medellín).

Maten al león es una novela de 29 capítulos que narra cronológicamente la historia de una conspiración (en realidad llevada a cabo tras varios intentos) para asesinar al presidente y dictador de la Isla de Arepa. Los capítulos tienen títulos que paulatinamente construyen el relato de ficción. Por ejemplo, el capítulo VIII: “El avión de Cussirat” describe con lujo de detalles el arribo de quién se espera se enfrente como candidato de la oposición en las próximas elecciones al Presidente que en este momento busca ya un gobierno vitalicio. Otro ejemplo es el capítulo XVIII: “La cena de los asesinos” que narra cómo los conspiradores planearon minuciosamente la muerte del Héroe Niño de las Guerras de Independencia (como también le llama Jorge Ibarguengoitia al Manuel Belaunzarán en los prolegómenos de la novela) y cómo, aunque las alternativas se disparan de manera desordenada y por demás ridícula, llegan al acuerdo de aplicarle al Dictador una sustancia venenosa.

El punto de arranque del texto objeto de mi estudio, el nudo, tiene que ver con un primer acontecimiento: el Mariscal de Campo Belaunzarán desencadena los hilos (quedó muy claro en el primer capítulo de la novela que éste aparece como el autor intelectual del asesinato del candidato de la oposición, el Dr. Saldaña). El inicio de la novela *Conversación en La Catedral* parte también del diálogo que sostienen, como ya indiqué

páginas atrás, Santiago Zavala y Ambrosio. Después de estas primeras situaciones, una vez abierta la caja de Pandora, vendrán otras cuestiones que le darán rumbo a las historias, a nuestros relatos de ficción: los diversos planes para acabar con el Dictador y los intentos fallidos, las diferentes intenciones –abiertas o no– de los implicados.

6.2.2.5. *El recurso del método*

El recurso del método (1974), del cubano Alejo Carpentier, hace referencia a cualquier dictador y en cualquier país de América Latina; es una obra literaria extremadamente perceptiva ya que entra de manera sutil en la mente del dictador. En esta novela seguimos las mil peripecias de un primer magistrado ecuánime pero cínico, viejo pero terrible, educado pero asesino.

¿Por qué “recurso” y no “discurso”?

Porque, a diferencia de la obra de René Descartes que es un *discurrir*, un argumentar sobre la validez del método matemático aplicado a todos los campos del conocimiento humano, así el mundo narrado del Presidente es un *recurrir* a acciones y gentes, es un *cursus* = marcha, es decir, la historia (= marcha) no de una especulación intelectual, sino de una acción individual motivada por la ambición del poder en un ser amoral que no parte del *cogito, ergo sum* sino del *ergo sum* = yo existo, yo soy (el centro) (Dellepiane 70).

Y mientras Descartes pasa de la certeza de su existencia a la existencia de Dios, el presidente se ve como Dios, es Dios para sí y para su pueblo.

En siete capítulos y un breve epílogo, fechado en el año de 1972, Alejo Carpentier ofrece al lector un relato de ficción difícil de olvidar. Y aunque el autor sugiere la presencia

dictatorial de Gerardo Machado (1871-1939) y de Fulgencio Batista (1901-1973),²⁰¹ habría que aclarar que estos personajes apenas se advierten en el escrito (algo semejante ocurrió, como vimos, con Manuel Estrada Cabrera (1857-1924) en el texto del guatemalteco Miguel Ángel Asturias). La propuesta literaria de Carpentier podría tener como referente también al caudillo venezolano Antonio Guzmán Blanco (1829-1899), o a cualquier otro dictador en tierras americanas. Aunque sabemos que cada uno de los dictadores presenta características diametralmente distintas.

Sin embargo, Alejo Carpentier declaró que, aunque su dictador es uno en realidad es la suma de varios dictadores latinoamericanos, precisando el porcentaje de la presencia de cada uno de éstos indicó: “un setenta por ciento de Machado; un veinte por ciento de Chapita y de Estrada Cabrera; un quince por ciento de Porfirio Díaz, y si acaso, un cinco por ciento de Guzmán Blanco.” (Gómez Michel 228).

Lejos está Carpentier del camino fácil de la ridiculización o de la burla ya que caer en ellas no sería, tal vez, un desprestigio para el tirano sino para el pueblo oprimido. Y aunque la obra tiene un inicio inesperado –empieza en París, en un ambiente bastante sofisticado– responde a la intención del autor que quiere señalar con esto el profundo alejamiento del Primer Magistrado tanto físico, como moral y afectivo de su pueblo. Solo será más adelante cuando comprendamos que esta “ilustración” no es sino una máscara que oculta una personalidad desagradable, soez, descarnada, cruel y asesina.

Si el lector hiciera a un lado los crímenes del dictador omnipresente podría incluso sentir cierta piedad o lástima por este pobre viejo abrumado por las penas de quien *El recurso del método* es una alusión obvia al pensamiento cartesiano que tiene como

²⁰¹ Recordemos, sin embargo, que Batista tiró a Machado y ambos con características totalmente distintas.

principio básico la decisión radical de dudar de forma metódica y provisional de todo lo que nos rodea.²⁰²

En *El recurso del método* viene también de una frase pronunciada por el Primer magistrado y protagonista de la novela que da cuenta del título:

Y habría que perseguir por tales tierras al General Hoffmann, cercarlo, sitiario, acorralarlo, y, en fin, ponerlo de espaldas a una pared de convento, iglesia o cementerio, y tronarlo, “¡Fuego!” No habría más remedio. Era la regla del juego.

Recurso del Método (Carpentier 115).

Se trata de una frase y una metodología. Una repetición metódica de la permanencia en el poder. Sólo cuando el dictador se aparte de ese método pondrá la semilla de su propia destrucción.

La oposición de Alejo Carpentier al drama de la dictadura es frontal y sistemática. Sin embargo, en *El recurso del método* el dictador perdido, sin mando y refugiado en París va asumiendo paulatinamente una dimensión que, si bien no es positiva, sí es muy particular: su decadencia (física y mental debido al paso del tiempo y al exilio) lo hace humano, a diferencia del resto de los dictadores en la literatura latinoamericana.

Podemos encontrar un punto de unión entre esta novela de Carpentier y la de Jorge Ibarguengoitia si tomamos en cuenta que el Primer Magistrado –protagonista de *El recurso*

²⁰²Las reglas básicas de este *Método* de Descartes son las siguientes: “La primera, no admitir jamás cosa alguna como verdadera sin haber conocido con evidencia que así era. La segunda, consiste en dividir cada una de las dificultades a examinar, en tantas partes fuese posible. La tercera, en conducir con orden los pensamientos, empezando por los objetos más simples y más fáciles de conocer, para ascender [...] hasta el conocimiento de los más compuestos, e incluso suponiendo un orden entre los que no se preceden naturalmente. Y la última, en hacer todos los recuentos tan integrales y unas revisiones tan generales como para estar seguros de no omitir nada.”, ver [http://es.wikipedia.org/wiki/Discurso_del_M%c3%a9], (10 de enero de 2015).

del Método— es un pícaro, un gran pícaro, a su manera y con un poder inmenso y, en esta ocasión, el Mariscal de Campo Don Manuel Balaunzarán y Héroe Niño de las Guerras de Independencia en *Maten al león* también lo es.

Tanto Carpentier como Iburgüengoitia van transmitiendo que no existe una verdad canónica, sino verdades a medias, nociones falsas que cubren con oropel al sujeto en el poder. La historia en América Latina gira sin sentido, y los vicios (supuestamente superados) se presentan una y otra vez con la llegada del nuevo dictador. Anoto un par de ejemplos en donde se evidencian con bastante claridad las similitudes y diferencias entre el dictador de *El recurso del método* y el dictador de *Maten al león*:

A. En *El recurso del método*:

El Primer Magistrado, muy aficionado a la gran ópera, quiso escuchar un *Peleas y Melisenda*²⁰³ que se ofrecía en el Metropolitan Opera House, con la famosa Mary Garden en el papel principal [...] (Carpentier 48).

B. En *Maten al león*:

Belaunzarán hace pipí con atención, inclinado hacia adelante para que a barriga no le impida la visibilidad, con la barbilla hundida en la papada y la papada aplastada contra el pecho; la mirada fija en la punta del pizarrín... (Iburgüengoitia 87).

²⁰³ *Peleas y Melisanda* (título original en francés, *Pelléas et Mélisande*) es una ópera en cinco actos con música de Claude Debussy y libreto en francés del mismo compositor y Maurice Maeterlinck, sobre una pieza teatral de éste último.

Una clara diferencia, como fácilmente puede apreciarse, está en el hecho de que el Primer Magistrado en *El recurso del método* de Alejo Carpentier es ilustrado y barroco; mientras que el Mariscal de Campo en *Maten al león* de Jorge Ibarguengoitia sin ser para nada tonto es extremadamente sencillo y práctico. Sin embargo, ambos dictadores son patéticos porque detrás de ellos no hay nada: son ellos el reflejo de una historia y de una tierra sin futuro.

Ambos dictadores, el de Carpentier y el de Ibarguengoitia, imponen su autoridad, sin argumentos y a punta de metralla. Desde las primeras páginas —en *El recurso del método* y en *Maten al león*— el lector descubre que los dos tiranos son un compendio de errores y de promesas fallidas; pero son también la voz y la parodia de la realidad ecléctica americana que todos padecemos.

¿Y quién es el pícaro? Es aquel que sin oficio busca las maneras de vivir, y en este intento es ocurrente, mentiroso, marrullero, ingenioso, etc. En América Latina este pícaro se convierte con frecuencia en miembro del partido, en político tramposo, en diseñador de elecciones amañadas, en presidente de bancada, en candidato, en poder ejecutivo y dictador. El pícaro que se hace con el poder en el Continente lo retiene “caiga quién caiga”.

Un solo país en América Latina ha tenido, desde los días de nuestra independencia, o sea en muy poco más de ciento cincuenta años, treinta y siete dictadores. Un país del Caribe, hasta fecha muy reciente, ha tenido veintisiete. Dos países del continente [...] han tenido veinte cada uno. Hay dictadores que han estado treinta y cinco años en el poder. Tenemos uno en el Caribe con treinta y un años, uno en Venezuela con veintisiete, uno en Guatemala con veintidós y, a fin de cuentas [...] más de mil en la totalidad del hemisferio insular y de tierra firme [...] (Carpentier, “Habla Alejo Carpentier” 3).

Alejo Carpentier se inclina a lo reflexivo y conceptual mientras que Ibarguengoitia se presenta directo y claro; ambos son doblemente irónicos porque se burlan tanto de su propia retórica como de sus personajes que llevan de manera ridícula la “carga del poder”. Y los dictadores dueños de todo son esclavos de sus propias pasiones y de todos aquellos que viven bajo su régimen cruel.

Una clara diferencia, como fácilmente puede apreciarse, está en el hecho de que el personaje de Alejo Carpentier es externamente ilustrado, barroco; mientras que el protagonista de Jorge Ibarguengoitia sin ser tonto es extremadamente simple y práctico. Sin embargo, ambos dictadores son patéticos porque detrás de ellos no hay nada; son reflejo de una historia circular y de una tierra sin futuro.

Tanto el Primer Magistrado como el Primer Mariscal de Campo están sujetos a movimientos contrarios en donde la palabra la tienen el deseo frustrado y la duda, el poder ejercido a punta de metralla y los arrebatos de ira formidables. El lector sabe que los dos tiranos son un compendio de errores y de promesas fallidas; pero son, también, la voz y la parodia de la realidad ecléctica americana con la que todos bailamos.

6.2.2.6. *Yo el Supremo*

El siguiente relato de ficción titulado *Yo el supremo* (1974) del paraguayo Augusto Roa Bastos aborda también el tema del tirano (Gaspar Rodríguez de Francia) con verosimilitud y sin falsas ni burdas satanizaciones.

Yo el Supremo constituye una lúcida reseña histórica de la vida del dictador paraguayo (pero la figura alcanza a cualquier dictador latinoamericano) a lo largo de sus

veintiséis años de mandato, en los que se dio paso un mundo de injusticias, explotación, racismo, penurias, persecución y muerte; así como un sentimiento popular escindido entre el deseo de rebelión y el estoicismo perseverante.

La novela ofrece una visión realista del dictador latinoamericano. Retrata la figura del doctor Rodríguez de Francia sin demonizarla, con datos verosímiles. Supone un ataque frontal al autoritarismo, una denuncia de la represión que se vivió en el país y una crítica al poder absoluto. *Yo el Supremo* recoge el punto de vista de las víctimas de la dictadura.

Ignacio Padilla indica, en el prólogo a la novela que en este momento nos ocupa,²⁰⁴ que en el año de 1967 Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa invitaron a distintos personajes vinculados con la literatura a escribir acerca de los dictadores latinoamericanos y estos textos se recogerían en un volumen titulado, irónicamente, “Los padres de la patria”. Después de este encuentro tres de estos autores invitados (García Márquez, Roa Bastos y Carpentier) “hicieron su tarea en tiempo y forma”. Y más tarde otros más escribieron en relación con el tema propuesto desde dos vertientes: primera, en sentido estricto “de la dictadura”; segunda, en sentido general ‘del poder’.

Cuando Roa Bastos ganó el premio Cervantes,²⁰⁵ Gabriel García Márquez le mandó una sola nota: “Tú, El Supremo”. Y es que el doctor Francia no se encuentra presente solamente en el texto titulado *Yo el Supremo*, sino que se desdobra a largo de la vida y producción literaria del autor y a través de toda la historia del Paraguay.

²⁰⁴ [Ignacio PADILLA <http://www.librius.net/b/49715/read.>], (22 de abril de 20015).

²⁰⁵ El discurso de Augusto Roa Bastos al recibir el premio Cervantes (1989) señala lo siguiente: “La [...] afortunada circunstancia que realza para mí el otorgamiento del máximo galardón es su coincidencia, también augural, con un cambio histórico, político y social de suma trascendencia para el futuro de Paraguay: el derrocamiento, en febrero del pasado año, de la más larga y oprobiosa dictadura –se refiere a Alfredo Stroessner– que registra la cronología de los regímenes de fuerza en suelo suramericano” (“Discurso de Augusto Roa Bastos, Premio Cervantes 1989”).

En el quinto aniversario luctuoso de Roa Bastos se publicó lo siguiente:

El tema del poder, para mí [...] aparece en toda mi obra, ya sea en forma política, religiosa o en un contexto familiar [...]. El poder constituye un tremendo estigma, una especie de orgullo humano que necesita controlar la personalidad de otros. Es una condición antilógica que produce una sociedad enferma. La represión siempre produce el contragolpe de la rebelión. Desde que era niño sentí la necesidad de oponerme al poder, al bárbaro castigo por cosas sin importancia, cuyas razones nunca se manifiestan.²⁰⁶

El padre del escritor era un hombre sumamente severo, quien era gerente de una refinería de azúcar, le proporcionó a su hijo los primeros ejemplos de totalitarismo que habrían de marcarlo para toda la vida. En contraste, el autor recuerda a su madre, Lucía Bastos, como el contrapeso de su marido (Chao 70-72).

Aunque la fuerza argumental de *Yo el Supremo* es notable Roa Bastos es consciente de las limitaciones de la palabra escrita cuando indica, en la “nota final del compilador”, las siguientes palabras:

La historia encerrada en estos Apuntes se reduce al hecho de la historia que en ellos debió ser narrada no ha sido narrada. En consecuencia, los personajes y hechos que figuran en ellos han ganado, por fatalidad del lenguaje escrito, el derecho a una existencia ficticia y autónoma al servicio del no menos ficticio y autónomo lector (Roa Bastos 609).

²⁰⁶ El artículo de Alfonso Enrique Barrientos incluyó el comentario hecho por Augusto Roa Bastos.

En el mismo tono dice el Supremo en otra de las páginas de esta novela: “Esto es literatura. Representación de la escritura como representación.” (Roa Bastos 162).

El manuscrito de Roa Bastos –sigo nuevamente a Padilla– se presenta “más bien oscuro” (Padilla 2). Construido a modo de collage, *Yo el Supremo* es un auténtico catálogo de múltiples formas y tiempos que recoge pasquines, memorias, cartas, testimonios anónimos, discursos y monólogos. La hipótesis que se desdobra a lo largo del texto es siempre la misma: sólo se concibe el poder total y absoluto en tanto que se tenga el control de todo y de todos. Y este acto supremo y único acaba con cualquier disidencia y con cualquier remedo de libertad personal o colectiva.

Pero el dictador no está solo. A su lado está el sirviente, el lacayo siempre bien dispuesto. La dialéctica del “amo y del esclavo” está sistemáticamente presente en la novela de Roa Bastos, como en la de Jorge Ibarguengoitia.²⁰⁷ El dictador Francia necesita de su secretario Policarpo Patiño de la misma manera en que el Héroe Niño de las Guerras de Independencia, Belaunzarán, necesita de su vicepresidente Agustín Cardona.

Quiero señalar aquí que entre las muchas diferencias que presentan *Yo el Supremo* y *Maten al león* hay una particularmente significativa: Mientras que Augusto Roa Bastos incluye un buen número de referencias personales (para empezar, su padre es desde su infancia el prototipo del tirano de esta novela), Jorge Ibarguengoitia señala con toda

²⁰⁷ Hegel estableció en su texto *La fenomenología del espíritu*, lo que entiende por dialéctica amo/esclavo. Parte de la siguiente pregunta: ¿Qué es lo que el hombre desea? Aquí plantea el filósofo el inicio de la historia, de las relaciones humanas. La historia comienza cuando se enfrentan dos deseos, dos conciencias deseantes; aquí se ofrece la diferencia entre deseos humanos y animales. El deseo de un hombre consiste en que desea el deseo del otro; es decir, desea que el otro lo reconozca. Desea su sometimiento, el reconocimiento de sus deseos. Para Hegel la relación entre amo y esclavo no es sólo la de sometimiento, sino también la de reconocimiento. El amo es tal porque el esclavo lo reconoce como amo, y el esclavo se convierte en esclavo desde el momento en el que el amo le asigna el papel de esclavo y le trata como tal. Es decir, el reconocimiento externo es tan necesario como las relaciones objetivas de la sociedad.

claridad (recordemos que su producción tiene dos tendencias:²⁰⁸ la privada y la pública y la novela *Maten al león* corresponde al segundo apartado) que las alusiones a su vida personal están fuera en esta novela. Dicho de otra manera, el padre de Roa Bastos abona para la imagen del Supremo, mientras que el padre de Iburgüengoitia no aparece en absoluto en la figura del Mariscal Belaunzarán.

Tanto el autor de *Yo el Supremo* como el de *Maten al león* ofrecen al lector un intento de “oralizar” la escritura, “hacerla sonar”, a partir de diálogos sencillos y otros elementos. Claro que estos autores antes de escribir tuvieron que oír las palabras y, sobre todo, tuvieron que escuchar casi religiosamente a muchos para ofrecer una suerte de interpretación literaria de lo que ocurría en el continente.

Desde muy diferentes ángulos, ambos escritores estuvieron obsesionados por los descabros que a lo largo de la historia se presentaron en sus países respectivos: Paraguay y México. Prueba de lo anterior es que, durante años, antes de plasmar por escrito sus propuestas, estos dos novelistas con intereses y objetivos seguramente distintos, se dieron a la tarea de investigar concienzudamente algunos de los principales hechos históricos ocurridos a lo largo de los siglos y sus efectos. El mexicano indagó detenidamente en los archivos acerca de la Independencia y la Revolución mexicana (siglos XIX y XX) y el paraguayo tomó nota de los nudos más importantes de la historia de Paraguay: las misiones jesuitas en tierras de guaraníes en el siglo XVIII, la Guerra de la Triple Alianza en el XIX, los combates del Chaco y la dictadura en el siglo XX.

6.2.2.7. *El otoño del patriarca*

²⁰⁸ Cfr. En otro apartado de esta investigación anoté que Jorge Iburgüengoitia coloca dentro de la llamada ‘perspectiva pública’ las novelas *Los relámpagos de agosto*, *Maten al león*, *Las muertas* y *Los pasos de López*, etc.; y, dentro de la “esfera privada” los textos novelísticos *Estas ruinas que ves* y *Dos crímenes*, entre otros.

El otoño del patriarca (1975) es un relato de ficción del escritor colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014), avecindado en México por largas temporadas durante aproximadamente cincuenta años. A esta novela se la considera una extraordinaria fábula sobre el poder. Se desarrolla en un país cualquiera –en un país ficticio junto al Mar Caribe– gobernado de forma por demás despótica por un viejo dictador que conservó el poder por más de cien años. Recordemos que el país a cargo del Mariscal Manuel Belaunzarán en la novela de Ibarregui *Maten al león* es una isla, círculo perfecto, en el Mar Caribe.

El otoño del patriarca ofrece al lector, a través de los recuerdos del anciano e ignorante dictador, algunos primeros datos: que es hijo de una mujer de pueblo, Bendición Alvarado (ella es su amor permanente); que nunca se enteró de quién fue su padre; que vivió por muchos años en la miseria absoluta; que se hizo con el poder después de múltiples luchas, golpes de estado y también por voluntad expresa de los norteamericanos; que se casó con una novicia, raptada por él mismo, de nombre Leticia Nazareno; y que en los últimos años de su vida por el endeudamiento creciente se vio obligado a vender el mar a los gringos.

Su obsesión por el poder lo lleva a realizar las peores acciones; su manera de proceder es cruel y sin contemplaciones. Él mismo está convencido de que después de su gestión no habrá nada mejor para su pueblo: "ya lo verán, decía, se volverán a repartir esta vaina [...] entre los curas, los gringos y los ricos, y nada para los pobres [...] porque éstos estarán siempre tan jodidos que el día en que la mierda tenga algún valor los pobres nacerán sin culo" (García Márquez 297).

El patriarca se desentiende de la suerte del pueblo para entregar las riquezas del país a sus amigos y familiares. Por ejemplo, llevado por la devoción hacia Bendición Alvarado, su rústica madre, entabla una guerra con el Vaticano para canonizar a su progenitora.

[El Patriarca] proclamó la santidad civil de Bendición Alvarado. Por decisión suprema del pueblo libre y soberano la nombró patrona de la nación, curadora de los enfermos y maestra de los pájaros y se declaró día de fiesta nacional el de la fecha de su nacimiento. (García Márquez 160).

Al no obtener una respuesta favorable de Roma a su ridícula petición se conforma el hijo de Bendición Alvarado con proclamar la ‘santidad civil’ de su madre. Como fácilmente puede advertirse este episodio podría constituir uno de los mejores ejemplos de la insensatez del dictador. Este hecho podría ser considerado irreal y sólo posible dentro de los límites de la literatura si no supiéramos que Trujillo hizo del día del cumpleaños de su madre una fiesta patria; la canonizó ‘civilmente’ –junto con su hija– aun cuando ambas vivían (Cassá 113-127).

Al leer el texto de García Márquez el lector se formula con frecuencia la misma pregunta: ¿Quién habla? Porque el texto tiene docenas o cientos de voces que viven en un tiempo que parece dar vueltas una y otra vez.

La novela cuenta con seis capítulos y sólo encontramos seis puntos y aparte. En este largo pergamino literario están representados el dictador con “su palabra” y el resto de los habitantes del país sometido con “otras palabras”; en un tiempo de todos, pero siempre ambiguo (Rojas Ajmad s.p.).

En esta batalla de palabras –como se ha indicado– la mentira del gobernante se enfrenta a la verdad –o a las medias verdades– del resto de los habitantes (es decir, la verdad de los campesinos y de los poetas, la de los paralíticos, la de las amas de casa, la de los militares y de los leprosos y la de las doncellas). Todos ellos sometidos y todos ellos marginados.

Para presentar esta multiplicidad de versiones el autor de *El otoño del patriarca* se vale de una técnica: el “fluir de la conciencia”,²⁰⁹ y desde aquí las distintas voces, las distintas versiones.²¹⁰ O dicho de otra manera, en la novela de Gabriel García Márquez nos encontramos con un buen número de elementos ‘polifónicos’, múltiples narradores, diálogos y descripciones sobreentendidas. Estas voces introducen al lector en una suerte de laberinto: la primera persona en singular cede su paso a un narrador colectivo y de aquí a otro ente narrativo muy distinto. Narradores dentro de narradores, diálogos que rompen la secuencia e irrupción de la segunda persona sin previo aviso. Con frecuencia se mezcla el lenguaje culto con el popular, expresiones que se ofrecen para las ocasiones especiales al lado de aquellas que circulan cotidianamente.

Tanto en *El otoño del patriarca* como en *Maten al león* tenemos una tensión permanente: entre el centro (donde tiene asiento la mentira) y la periferia (donde reside la

²⁰⁹ Al ‘monólogo interior’ también se le conoce como ‘fluido de la conciencia’. Es una técnica literaria que se utiliza para describir el mundo interior imaginado por alguno de los protagonistas. Los pensamientos de los personajes parecen no estar controlados por el autor. El propósito del monólogo interior es revelar lo más íntimo del personaje, dando la sensación de conocer los pensamientos, en vez de sentir que nos los están explicando. Los escritores utilizan oraciones largas que describen los diferentes pensamientos del protagonista. Frecuentemente se evita la utilización de signos de puntuación para no romper el flujo de ideas. Las frases están rotas o incompletas, hay interrupciones repentinas, repeticiones obsesivas y cambios frecuentes en el fluir del pensamiento. El término “monólogo interior” fue usado por primera vez por el filósofo y psicólogo estadounidense William James en su libro de 1890 *Principios de la Psicología*, ver Cebrián Garea.

²¹⁰ Hay que hacer notar que solamente una vez se menciona el nombre del dictador en la novela *El otoño del patriarca*: ‘Zacarías’ que en hebreo significa distintas cosas: aquel de quien Dios se acuerda, hombre dinámico, fogoso, ardiente, guía, amante de la limpieza y el orden, ver *Bibliatodo Diccionario*.

verdad), entre el dictador y el pueblo, entre la casa del gobernante y el resto de las casas, entre muchas otras oposiciones. Los gritos de los de abajo mantienen una lucha permanente contra la voz del dictador que exige silencio y sumisión. Presento un par de párrafos que hacen referencia a esta manera de gobernar sin aceptar el menor atisbo de oposición.

En *Maten al león* tenemos la actitud servil del Poder Legislativo frente al Ejecutivo:

[...] el día primero de septiembre, y a sólo a dos meses de las elecciones, don Carlitos pidió en la Cámara la creación de la Presidencia Vitalicia, moción que fue aprobada por unanimidad. Con esto (se cumplió) el deseo permanente de Belaunzarán (Ibargüengoitia, *Maten al león* 151).

En *El otoño del patriarca* tenemos que todos los ciudadanos, sin reparo, son títeres del viejo déspota que gobierna como dios terrible sobre sus fieles:

Era difícil admitir que aquel anciano irreparable fuera el único saldo de un hombre cuyo poder había sido tan grande que alguna vez preguntó qué horas son y le habían contestado las que usted ordene mi general, y era cierto, pues no sólo alteraba los tiempos del día como mejor conviniera a sus negocios sino que cambiaba las fiestas de guardar de acuerdo con sus planes para recorrer el país de feria en feria [...] con [...] los huacales de gallos espléndidos que enfrentaba a los más bravos de cada plaza, él mismo casaba las apuestas, hacía estremecer de risa los cimientos de la gallera porque todos nos sentíamos obligados a reír cuando él soltaba sus extrañas carcajadas [...], sufríamos cuando callaba, estallábamos en una ovación de alivio cuando sus gallos fulminaban a los nuestros que habían sido tan bien adiestrados para perder que ninguno nos falló [...] (García Márquez 38).

Nadie puede oponerse a los deseos del patriarca, benefactor de la patria, doctor y general.

Tanto el Patriarca de García Márquez como el Mariscal de Ibagüengoitia son presentados como seres repugnantes y paranoicos, ambos necesitados de reconocimiento de propios y extraños. Mantienen su poder omnímodo a la fuerza sin el menor diálogo, sin posibilidad alguna de disidencia o reclamo. Sin embargo, ambos dictadores se encuentran en el ocaso –en el otoño triste de sus vidas– sin tener algo que verdaderamente valga la pena en sus manos.

El texto de Gabriel García Márquez –con frecuencia complejo²¹¹ da paso también a otro par de perspectivas que no quisiera dejar de lado: los tiempos se confunden y los planos de la realidad y la fantasía caminan de la mano desde el comienzo de la novela.

Ejemplo:

Durante el fin de semana los gallinazos se metieron por los balcones de la casa presidencial, destrozaron a picotazos las mallas de alambre de las ventanas y removieron con sus alas el tiempo estancado en el interior, y en la madrugada del lunes la ciudad despertó de su letargo de siglos con una tibia y tierna brisa de muerto grande y de podrida grandeza (García Márquez 5).

A primera vista pareciera que la ciudad entera se despierta –casi sin darse cuenta– para asistir al escenario de algo grande, algo con olor a muerte; son ahora los depredadores quienes entran primeramente en la finca presidencial y con sus alas mueven el tiempo; y, es el lunes por la mañana, pero en un tiempo que recorre los siglos.

²¹¹ El colombiano señaló que ésta era una de sus obras más queridas, aunque sabemos que la más reconocida por el público lector es *Cien años de soledad* con ventas superiores a los 30 millones de copias, ver “Libros más vendidos”.

En texto *Maten al león* de Ibarzüengoitia es, en cambio, sencillo, en tercera persona, con un narrador testigo y extradiegético:

El sótano de la Jefatura es la cámara de horrores [...]. El procedimiento que éste sigue para obtener información es rudimentario, pero infalible: consiste en poner a los interrogados en cuatro patas, y tirar de los testículos hasta que hablen (Ibarzüengoitia, *Maten al león* 12-13).

En ambos escritos podemos encontrar materiales que describen minuciosamente tanto las acciones terribles del dictador como sus vicios y flaquezas. Estos hombres, “patriarcas” o “héroes de la patria”, aunque parecen divinos porque tienen el poder total, viven en un estado de locura, siempre aterrados por la posible llegada de alguien más fuerte o listo que pueda destronarlos. De lo anterior se colige que ante la menor amenaza el dictador/protagonista en turno despliega todo su poder, su fiereza, su maldad y su locura.

Cada una de estas novelas expresa la soledad y desamparo con que ambos dictadores mueren:

A. El Héroe Niño de las Guerras de Independencia termina a manos del pobre violinista Pereira:

Pereira [...] pasó al frente de la orquesta a tocar el primer solo de su vida, que había de ser también el último [...]. Tocó con tanto sentimiento que al Presidente se le salieron las lágrimas. Tanto le gustó la pieza que, al terminar ésta, metió la mano en la bolsa del chaleco, sacó un billete de veinte pesos y le hizo al ejecutante seña de que se acercara. Pereira [...] llega junto a Belaunzarán [...], recibe [...] el billete, al tiempo que [...] saca la pistola, la coloca casi verticalmente sobre la cabeza de

Belaunzarán y [...] dispara los seis tiros que tiene adentro en el señor que acaba de darle propina.

B. El Patriarca concluye sus días por una muerte natural, pero es encontrado mucho tiempo después cuando ya ha sido medio comido por las aves de rapiña:

Y allí lo vimos a él [...], más viejo que todos los hombres y todos los animales viejos de la tierra y del agua, y estaba tirado en el suelo, bocabajo, con el brazo derecho doblado bajo la cabeza para que le sirviera de almohada, como había dormido noche tras noche durante todas las noches de su larguísima vida de déspota solitario. Sólo cuando lo volteamos para verle la cara comprendimos que era imposible reconocerlo aunque no hubiera estado carcomido de gallinazos, porque ninguno de nosotros lo había visto nunca [...] y sin embargo gobernaba como si se supiera predestinado a no morirse jamás, [...] (García Márquez 4).

Para terminar este apartado diré que podría aplicarse para ambos tiranos la frase del Apocalipsis (13,4) que, a la letra, dice: “Y adoraron al dragón que había dado autoridad a la bestia, y adoraron a la bestia diciendo: ¿Quién como la bestia, y quién podrá luchar contra ella?”

6.2.2.8. *La fiesta del chivo*

El hispano-peruano Mario Vargas Llosa²¹² escribió *La fiesta del chivo* (2000) y con ella demuestra que la política perversa de los dictadores se abre paso entre cadáveres. El libro se ubica en la República Dominicana inspirado en Rafael Leónidas Trujillo (dictador, directa o indirectamente, desde 1930 hasta 1961 en el país caribeño).

²¹² Vargas Llosa adquirió, sin dejar de ser peruano, la nacionalidad española en el año de 1993.

La novela presenta tres historias entrelazadas: Primera, la historia personal de Urania Cabral, quien se encuentra de vuelta después de muchos años en la República Dominicana para visitar a su padre enfermo (en el pasado mano derecha del dictador). Segunda, la historia relacionada con el último día de la vida de Rafael Leónidas Trujillo. Tercera, la historia de los asesinos del dictador, antes colaboradores del régimen.²¹³

Tanto el plan como el asesinato de Trujillo –incluye elementos de ficción y otros de carácter histórico– se presentan al lector desde dos ángulos: el primero durante y después de los hechos (mayo de 1961); el segundo, treinta y un años más tarde (en 1992). Además, los distintos actores/protagonistas de *La fiesta del Chivo* ofrecen su personal interpretación de los hechos, como con mirada caleidoscópica: el tirano, los conspiradores, Urania Cabral y el pueblo (Gewecke 151-165).

Vargas Llosa entrelaza distintos tipos de relatos, los de ficción (la familia Cabral) con los de carácter histórico (el mismo Trujillo y los conspiradores).

El Jefe –en la *Fiesta del Chivo*– se alimenta del terror que provoca cada una de sus palabras y acciones, al igual que el Mariscal –en *Maten al león*– (por cierto, ambos dictadores se los identifica con animales). Veamos un ejemplo, las siguientes líneas describen la ocasión en que es llamado el jefe de las Fuerzas Armadas por Trujillo:

–¿Sí, aló? ¿Es usted, Excelencia?

–Ven a la Avenida, esta tarde –dijo, muy seco, a modo de saludo.

²¹³ El ajusticiamiento de Leónidas Trujillo fue la coronación de una conspiración tramada en el seno de varias de las más influyentes familias dominicanas hartas de los excesos del tirano. Aunque quienes llevaron a cabo el asesinato del dictador: Salvador Estrella, Antonio Imbert, Antonio de la Maza, Huáscar Tejada, Amado García, Roberto Pastoriza y Pedro Livio Cedeño lograron su objetivo su plan no fue del todo perfecto ya que dejaron con vida al chofer de Leónidas Trujillo, Zacarías de la Cruz, quien los denunció, ver “Ajusticiamiento de Rafael Leónidas Trujillo”.

–Por supuesto, Jefe –se alarmó la voz del general Román ¿No prefiere que vaya ahora mismo al Palacio? ¿Ha pasado algo?

–Ya sabrás que ha pasado –dijo, despacio, imaginando el nerviosismo del marido de su sobrina [...] ¿Alguna novedad? –

Todo normal, Excelencia –se atropelló el general Román–. Estaba recibiendo el informe de rutina de las regiones. Pero si usted prefiere...

–En la Avenida –le cortó él. Y colgó. [...] Lo regocijó imaginar el chisporroteo de preguntas, suposiciones, temores, sospechas, que había depositado en la cabeza de ese pendejo que era el ministro de las Fuerzas Armadas [...]. Hasta la tarde, viviría en el infierno (Vargas Llosa, *La fiesta del Chivo* 169-170).

Como fácilmente puede apreciarse el jefe tiene toda la autoridad para dar o quitar la vida. Vargas Llosa se apoyó para su novela en una paciente labor de investigación sobre la “Era de Trujillo”. El propio autor confiesa “que fueron más de tres años de documentación de una dictadura capaz de penetrar en las conciencias, y hasta en los sueños de los ciudadanos.” (Herrera Campos 139-141).

Trujillo es un personaje singular: tiene una voz aguda, es racista²¹⁴, mantiene una buena relación con la Iglesia católica, es excesivamente limpio, sufre de crónicas enfermedades urinarias, está dominado por la lujuria, su amor a la ropa fina y perfumes está fuera de todo límite, era radicalmente anticomunista, amasó enormes cantidades de dinero, mantenía un culto a su propia personalidad en verdad escandaloso, etc. (“Rafael Trujillo

²¹⁴ Trujillo ordenó el genocidio de quince a veinte mil haitianos que vivían en la zona fronteriza. A este exterminio se lo conoció como la “Masacre del Perejil” (se les pedía a los afroamericanos que pronunciaran esta palabra para determinar si eran o no dominicanos) justificada por el dictador con el pretexto de evitar la cooperación del gobierno haitiano con los exiliados dominicanos que buscaban derrocarlo. Sin embargo, entre los diversos factores que provocaron la matanza estaba la aspiración trujillista de ‘blanquear’ a la población de Santo Domingo (“Rafael Trujillo Molina”).

Molina”). Por otro lado, Belaunzarán es mujeriego y bebedor, cínico y fanfarrón, asesino, bien dispuesto cuando se trata de recibir elogios, ávido de poder, tiene problemas para orinar, gusta de los gallos, es listo y arrogante... en fin, todo un pícaro.

Para terminar este segmento, presento este otro párrafo, ahora de la novela *Maten al león*, que da cuenta tanto de las mentiras como del terror impuesto por el Mariscal, Héroe Niño de las Guerras de Independencia, para deshacerse de la oposición. Tenemos aquí en concreto el nombramiento (¡todo es una farsa!) que hace Manuel Belaunzarán al *bon vivat* Pepe Cussirat para separarlo de sus intentos por ocupar la presidencia (como dicen los italianos, sólo se trata de ‘promover para remover’):

Belaunzarán sigue con su cuento, y llega al punto:

–El momento ha llegado de emprender la creación de una Fuerza Aérea Arepana. Los ojos de Cussirat dejan de moverse, y se fijan en el que habla. Don Carlitos se yergue, con el corazón paralizado y los ojos brillantes. Viendo al toro preparado, Belaunzarán se prepara para dar la estocada.

–Quiero que usted se encargue de todo –le dice a Cussirat–. Lo nombro Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea, con grado de Vicealmirante del Aire (Ibargüengoitia, *Maten al león* 60).

A primera vista podríamos suponer que en el texto de Jorge Ibargüengoitia todo está matizado por lo ridículo o lo absurdo (en parte así es), pero el entrecruzamiento de la ficción y la política, la ironía y la memoria hacen de *Maten al león* una obra que, aunque puede parecerse lejana sin embargo sigue presente en nuestra vida cotidiana. Los políticos, hoy en día, siguen comprando la lealtad de sus subalternos a cambio de migajas.

6.2.2.9. *La novela de Perón*

La novela de Perón (2003), del escritor argentino Tomás Eloy Martínez (1934-2010) recoge la historia de Argentina de los últimos años a través de la biografía de un hombre – mitad historia, mitad ficción– que encarnó las esperanzas de su pueblo: el general Juan Domingo Perón (1895-1974) quien tras dieciocho años de exilio regresa a su patria. La novela desmitifica al personaje y lo muestra tal cual es: frágil, culpable, solitario y terrible.

En esta novela es importante la figura del periodista Emiliano Zamora, una especie de *alter ego* de Tomás Eloy Martínez (éste es el narrador omnisciente que mueve los hilos de aquél) ya que su presencia permite al autor acercarse de manera extraordinaria hasta el General Perón (tres veces presidente), objeto de su estudio. *La novela de Perón* es una crítica a los dictadores que asolaron América Latina, particularmente a los que sentaron sus reales en Argentina.

El narrador de *La novela de Perón* –en tercera persona, omnisciente– coloca en su lugar, desacraliza, desde las primeras páginas a Perón.²¹⁵ Se trata de un viejo débil, decrepito y enfermo a punto de regresar a la Argentina. Sus carnes “se le habían ido aflojando con los años y ahora se veía como una esponja que estaba hundiéndose lentamente en el agua.” (Eloy Martínez 15). Sus piernas se muestran “un poco varicosas”.

²¹⁵ ¿Cómo explicar el peronismo, ese objeto político no identificado? Periodistas y pensadores, de Argentina y extranjeros, abordan el desconcierto, la sorpresa, la adhesión o el rechazo que genera el movimiento que desde hace muchos años es el eje central de la política argentina. Santiago Farrell indica lo siguiente: “Si me preguntan qué es el tiempo, lo sé; si me piden que explique lo que es, no puedo, dice san Agustín en sus Meditaciones. Se podría decir lo mismo del peronismo. Cuando vivía en Brasil, un amigo brasileño me confesó: Les he preguntado sobre el peronismo a varios argentinos a los que conozco y ninguno me respondió lo mismo. Aunque todos tenían una opinión formada, a veces parecía que hablaban de cosas diferentes. Es posible que a muchos lectores les quede la misma impresión luego de leer estos trabajos. No es casual que dos de sus autores, sin haberse consultado entre ellos, hayan elegido la expresión *objeto político no identificado* (OPNI) para referirse a él. El peronismo es un hecho genuinamente argentino. Por supuesto que tiene rasgos comunes con otras expresiones políticas de diversas partes del mundo, pero los combina en una forma única. [<http://www.perfil.com/elobservador/como-explicar-el-peronismo-ese-objeto-politico-no-identificado-0424-0022.phtml>], (28 de septiembre de 2016).

(Eloy Martínez 249). Hasta para orinar requiere de la ayuda de su secretario; sin embargo, esta situación presenta una ambigüedad degradante porque a pesar de que siente su cuerpo invadido de orina, en el baño sólo suelta “unas tristes gotas de mierda” (Eloy Martínez 110). El reto que tiene en las manos Tomás Eloy Martínez es grande ya que se propone ofrecer al lector una historia novelada desde muy distintos puntos de vista (en alguna forma en esta novela están las posiciones tanto de quienes elogian como quienes desprecian al peronismo). Las preguntas que pudieron estar en la mente del escritor son, entre otras, las siguientes: ¿Qué significó para los argentinos Perón y el peronismo? ¿Qué consecuencias tuvo la dictadura? ¿Cómo puede un lector cualquiera, no argentino, aproximarse al peronismo? ¿Cuál es el papel de la memoria que el mismo Perón trae consigo en este relato?, etc. (Martínez-Richter).²¹⁶

Milán Kundera, en el *Libro de la risa y el olvido*, señala que “la lucha del ser humano contra el poder es la lucha de la memoria contra el olvido.” (“Las ensoñaciones del paseante solitario”). Creo que tanto Tomás Eloy Martínez como Jorge Ibarguengoitia son testigos y/o partícipes directos de los hechos y ofrecen al lector los “otros hechos”, (o quizá, “otras interpretaciones de los sucesos”), presentan “lo que no ha sido recordado o contado por otros” con el objetivo último de multiplicar las visiones de una historia que no es tan monolítica como algunos, políticos especialmente, quisieran para América Latina

De *La novela de Perón* presento el siguiente texto:

Mi padre era severo en todo lo que se relacionaba con nuestra crianza. Aprovechaba cualquier cosa para darnos una lección. Y no por eso sentíamos menos su cariño.

²¹⁶ Martínez-Richter señala: “La escritura me sirve para ir aprendiendo las cosas que ignoro. Y a medida que voy trabajando esos textos, voy reconociendo y reconociéndome en lo histórico y tratando de insertarme dentro de lo que veo”.

Salíamos a cazar avestruces y guanacos. A menudo nos pegábamos unos buenos golpes, porque moverse a caballo en la pampa patagónica encierra muchas sorpresas [...] (Eloy Martínez 65).

La historia tiene un papel muy importante en la vida de los personajes de la novela; incluso podría decirse que en buena medida son las experiencias pasadas las que determinan la actuación de los hombres en el presente.

De *Maten al león*, ofrezco como muestra:

A la ejecución asistieron [de tres personajes culpados de un atentado contra el Dictador] Jiménez, envuelto en un capote prusiano que lo hacía sudar a chorros, Galvazo, desveladón, un Ministro de la Suprema Corte, que fue quien dio fe, Cardona, en representación de la presidencia, con órdenes de asegurarse de que quedaran bien muertos los culpables, el padre Inestrillas, que echó la bendición, y varios periodistas y fotógrafos (Ibargüengoitia, *Maten al león* 99).

En la novela de Jorge Ibargüengoitia los personajes no acuden a las historias personales pasadas para justificar sus actos en el presente. Se mueven por convicciones presentes. La farsa retrata la ridiculez de las acciones con un aplomo que hiela.

La novela de Perón ofrece muchos aspectos de la naturaleza de Juan Domingo Perón: político corrupto, enfermo, astuto estratega, mentiroso, querido y odiado por los argentinos. El líder se va haciendo como el antitético resultado del total de sus defectos y virtudes. Sabemos que el resultado es mucho más negativo que positivo, está sucio; se presenta como una mosca:

Una mosca se posa en el espejo del automóvil, afuera ¿Una mosca volando en el frío? Tiene azul el lomo, las alas sucias de hollín y ávidos los ojos: compuestos ojos, de cuatro mil facetas cada uno. La verdad dividida en cuatro mil pedazos (Eloy Martínez 193).

Semejante a la visión multiplicada de la mosca, la inabarcable pluralidad de incongruencias y contradicciones que se desprenden de la figura de Perón demandó una novela polifónica que sólo Tomás Eloy Martínez pudo en su momento ofrecernos.

Creo que tanto Tomás Eloy Martínez como Jorge Ibarguengoitia son testigos y/o partícipes directos de los hechos y ofrecen al lector los ‘otros hechos’, (o, quizá, “otras interpretaciones de los sucesos”), ambos presentan lo que no ha sido contado, recordado, por otros con el objetivo último de multiplicar las visiones de una historia que no es en modo alguno monolítica como algunos quisieran.

Esta manera de presentar las múltiples visiones tanto en *La novela de Perón* como en *Maten al león* –con crudeza, con sencillez, profundidad e ironía– se hace desde una aparente neutralidad, despojada de preceptos establecidos o impuestos, ‘distanciada’ para presentar las cosas libremente. Sin embargo, Tomás Eloy recurre con mucha frecuencia al pasado; mientras que Jorge Ibarguengoitia se sienta, con pocas excepciones (las presentadas por ejemplo en el capítulo: “La toma del Pedernal” especialmente), en el proceso natural de los acontecimientos y desde aquí ofrece su perspectiva.

Otros aspectos que, me parece, resultan comunes en ambas novelas son, entre otras cosas, los siguientes:

En los dos textos narrativos hacen su aparición una multitud de personajes que no son sino lacayos siempre bien dispuestos a cumplir con el jefe; hay una especie de simbiosis donde la realidad y la ficción van tomadas de la mano de suerte que las fronteras entre una presentación y otra se confunden; ambos escritos ofrecen múltiples acciones en distintos lugares; los dos escritores ofrecen al lector una desmitificación del tirano ya que lo muestran tal y como es: desnudo, frágil, plenamente humano; ambos asumen un tono periodístico y, también, sugerente (se insertan en lo que ven y lo ofrecen sin mayor envoltura, desde las “muchas verdades”, siempre fragmentadas); y, para terminar, ambos protagonistas, Perón y Belaunzarán, quieren pasar a la historia gracias al recuerdo, aunque éste sea muy negativo o repulsivo... Las dos novelas nos dicen algo que la historia definitivamente no registró, algo que olvidó.

6.3. *Maten al león* como alternativa

Decía, páginas atrás, que el poder no se reduce a las agresiones físicas o psicológicas, etc. sobre ésta o aquella persona o colectividad por parte de quién tiene la fuerza. El poder, desde la estética, tiene que ver directamente con las formas de control de lo sensible. Jorge Ibarguengoitia, desde la ironía, aborda críticamente los enunciados de una época para ofrecer otras alternativas y, por tanto, otras posibilidades de vida; trastoca las formas de control de lo sensible y, con esto, todo sufre una suerte de revolución copernicana. Nuestro autor comprende que el poder opera a partir de la “normalización y la disciplina”,²¹⁷ entiende que la función del poder hegemónico tiene que ver con la producción de “verdades” y por esta razón va a la raíz, desde la ironía, de los imaginarios personales y colectivos que a todos los mexicanos se nos han impuesto.

²¹⁷ Para un estudio más detallado de este tema, ver Foucault, *Vigilar y Castigar*.

El escritor guanajuatense, a través de sus novelas y particularmente desde el texto titulado *Maten al león*, se pregunta –y nos pregunta– qué sucedería si la mayoría tuviera poder; qué se necesitaría para derrotar a los poderes fácticos; y, cómo se instauraría un nuevo orden si hubiese un reparto de la riqueza equilibrado, conciencia social, democracia auténtica, entre otras cosas.

La imagen simple (y simplista) que tenemos en México, la que nos guía ordinariamente, la que tiene que ver con una especie de progreso lento e indefinido (si trabajas mucho, si no tienes demasiados hijos, si te levantas muy temprano, si respetas el orden social –apoyado por reglas de conducta, normas y leyes–, si te sacas la lotería, etc.) es desarticulada una y otra vez por el guanajuatense a través de mecanismos irónicos que permiten entrar al campo de lo distinto y de lo posible. Habrá condiciones alternas para México en tanto se vislumbre, para empezar, enunciados nuevos y críticos que pongan en tela de juicio las supuestas verdades y principios sobre los que se ha venido levantando este país.

Jorge Ibargüengoitia –desde el caso mexicano y con una propuesta literaria única y sugerente– ofrece una crítica a nuestro sistema capitalista, (capitalismo en la periferia); y esta aportación literaria, como hemos ido viendo, no permanece en los estrechos límites de éste o aquel gobernante²¹⁸ y se desdobla a través de las décadas.

²¹⁸ Los distintos presidentes mexicanos que van ocupando, de forma sexenal, el poder solamente son instrumentos al servicio del capital. Esto lo tiene muy claro nuestro autor.

CONCLUSIONES

Si los relatos de Jorge Ibargüengoitia se hubieran ajustado a las reglas propuestas por la autoridad religiosa, política o económica tendríamos, tal vez, historias divertidas pero carentes de toda densidad alternativa. La propuesta ibargüengoitiana va a la raíz de las situaciones, como hemos ido viendo a lo largo de este trabajo, para cuestionar y subvertir el “orden” establecido.

Cuando algunos de los autores de novelas de dictadores y dictaduras señalan los defectos de este personaje o aquella época corren el riesgo de encerrar su crítica en una pequeña o gran burbuja, así sea feroz; en cambio, la propuesta de Ibargüengoitia supera el tiempo y el espacio para convertirse en una suerte de exposición de carácter universal que abraza a cualquier sujeto y a cualquier época. Belaunzarán, “el Héroe Niño de las Guerras de Independencia” puede ubicarse fácilmente en Argentina o México, a mediados del siglo XX o en los albores del siglo XXI.

Los relatos ofrecidos por Ibargüengoitia no se reducen a la simple exposición, así sea ingeniosa, de una acción, sino a la historia de los conflictos entre dos órdenes: el del libro, en este caso *Maten al león*, y el del contexto social. El “orden exterior” es el pretexto para dar a conocer las distintas alternativas a las que el autor nos enfrenta desde su texto. A partir de la presentación de diferentes aspectos del relato Ibargüengoitia, desde una aparente neutralidad valorativa o desde un “lugar disimulado”, ofrece una crítica que desestabiliza, y descentra, por tanto, las alternativas impuestas a las mayorías por parte de quienes tienen y retienen ahora, y a la fuerza, el poder político e ideológico, los medios de producción, etc. en este país (pero en cualquier otro lugar también, y en cualquier otro

momento de la historia). Los relatos del autor, desde la ironía, evidencian el desorden existente en el orden vigente y permiten imaginar una nueva realidad construida por quienes han sido obligados a vivir en la periferia. En las novelas tradicionales, en muchas de ellas al menos, el héroe –siempre ubicado por encima de los simples mortales– triunfa a pesar de muchas adversidades y conflictos; sin embargo, esta manera de presentar los hechos cierra la puerta al hombre de la calle, al que no tiene –aparentemente– en sus manos la posibilidad de construir otros mundos. Ibargüengoitia, a partir de su propuesta literaria cuestiona el hecho de que los mexicanos esperemos la salvación siempre desde el otro: el caudillo, el nuevo presidente, el patrón, etc. Y aunque sabemos que la historia la escriben ordinariamente los vencedores, en el texto *Maten al león* el menos indicado, el más lejano –hablamos del profesor Salvador Pereyra–, tiene la iniciativa de acabar con el Dictador, ¡y así lo hace!

La vida –la vida de los habitantes de la Ciudad de México; la de quienes viven en Plan de Abajo: Cuévano y Pedrones; y, la de los isleños de Arepa– es un relato que busca un narrador de suerte que la trama constituye una síntesis que une y organiza elementos heterogéneos tales como las circunstancias, los conflictos, los encuentros casuales, las interacciones, etc. Y la reunión de todos estos factores en una única historia hace de la trama una totalidad. En la propuesta literaria de Jorge Ibargüengoitia hay, claro está, un inicio, un desarrollo, un clímax y un inesperado y original desenlace.

Podemos añadir que la literatura mexicana –como hemos dicho a lo largo de este trabajo– se caracteriza, en términos generales, por su seriedad. Por otro lado, la propuesta, siempre fresca, de Jorge Ibargüengoitia, al apoyarse en la ironía (nos interesa más el efecto de la risa/sonrisa que sus causas) va ganando adeptos conforme pasa el tiempo. La visión

ibargüengoitiana consigue lo que otros miran y presentan con amarga preocupación: desmantela las falacias de la, así llamada, realidad para postular otros principios desde un humorismo sistemático sin parangón. Ibargüengoitia, empequeñecedor de enormidades y trivializador de trascendencias, ofrece alternativas de vida en un mundo roto por la miseria y el temor.

Si el lenguaje es un sistema de significantes y lo esencial de todo significativo es remitir a algo distinto de él sin que le una a ello ninguna necesidad causal sino la mera conexión realizada por la mente, la ironía de Ibargüengoitia es algo subyacente a la esencia misma del lenguaje. La estética está íntimamente vinculada con la realidad y, por ende, con la esfera de lo político, lo económico y lo ético, y forma parte del conjunto de aspectos que rigen a toda sociedad y que afectan el *senorium*.

Los personajes de Jorge Ibargüengoitia, los antihéroes, seguramente no tendrán un monumento en las plazas públicas, por más que sus biografías estén plagadas de ternura, amor a los demás, sueños rotos, simple humor, etc. de la misma manera que un lector cualquiera que, aunque cargado de humanidad, apenas pasará a la siguiente generación en la memoria de sus hijos y algunos de sus nietos. Curiosamente a mayor distanciamiento de lo considerado “normal”, más humanidad. Esto lo sabe muy bien Ibargüengoitia y por eso pone al alcance de la mano a todos: a la sexoservidora y al salvador de la patria, al bandolero y al general de brigada, al homicida y al maestro de escuela primaria.

Hay, para terminar, en la literatura de Jorge Ibargüengoitia, una reconstrucción crítica del discurso hegemónico, ya que todo queda en duda, desde un dispositivo sencillo, no alambicado... a través de una operación irónica que, de suyo, es muy difícil de materializar en la escritura (al menos para buena parte de los escritores mexicanos).

REFERENCIAS

- “A escena por primera vez, obra escrita por Jorge Ibarguengoitia hace 42 años”. *La Jornada*. 12 de agosto de 2002.
<http://www.jornada.unam.mx/2002/08/12/02an1cul.php?origen=cultura.html>
- Acevedo Escobedo, Antonio. *Los narradores ante el público*. México D.F. 1967.
<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acerbos/index.php/recursos/audios/1648-ibarguengoitia-jorge-audio>, (20 de octubre de 2013).
- Acevedo Linares, Antonio. “Por qué escribir. *Las 2 orillas*. 2 de septiembre 2013.
<http://www.las2orillas.co/por-que-escribir/>
- Action Comics #1. The Man of Steel #1. junio de 1938*. Post "Crisis"/Serie Moderna. Julio de 1986. <http://www0.unsl.edu.ar/~teco/multimedia/trabajos/grupo5/Untitled-11.htm>
- Agraz Rentería, María José. *Venta de revistas en México*. México D.F.: Biblioteca virtual, 2013. [http://mx.answers.yahoo.com/question/index?qid=20110917192424AASbrjq./](http://mx.answers.yahoo.com/question/index?qid=20110917192424AASbrjq/)
- Aguilera, Guillermo. “Jorge Ibarguengoitia”. *Supermexicanos*, 29 de septiembre de 2009.
<http://www.supermexicanos.com/2009/09/29/jorge-ibarguengoitia/>
- Aguilera Navarrete, Flor E. “La narrativa de la Revolución Narrativa: periodo literario de violencia”. *Acta Universitaria*, vol. 26, no 4, julio-agosto 2016, pp. 91-102.
<http://www.redalyc.org/pdf/416/41647012010.pdf>
- Aguirre Botello, Manuel. “Crisis económicas de México 1929-2010”. *México mágico.org*. Enero de 2010. <http://mexicomaxico.org/Voto/CrisisMex.htm>
- . “Las crisis económicas en México, 1929-2012. ¿Una comparación? Con “M” de Marco. Enero de 2010. <http://mexicomaxico.org/Voto/CrisisMex.htm>

Aguirre, Joaquín María. “El tema del individuo superior en la literatura decimonónica”.

Héroe y sociedad. s.f. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero3/hero.html>

Agustín, José. *De perfil*. México D.F.: Debolsillo, 2012.

---. “¿Cuál es la onda?”. *El cuento hispanoamericano*. 618-655. *Antología crítico-histórica*.

México D.F.: FCE.

Alamán, Lucas. *Historia de Méjico. Desde los primeros movimientos que prepararon su*

Independencia en el año 1808, 5 volúmenes. México: FCE, 1985.

Alarcón, Horacio. *En primera persona, cronología de Jorge Ibarguengoitia*. Guanajuato:

Gobierno de Guanajuato, 2008.

Alighieri, Dante. *La divina comedia*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1990.

Almonte, Humberto. “Batman vs Superman: Poder, ideología y destino manifiesto”.

Vanguardia del pueblo. 30 de abril de 1915.

Althusser, Louis. “Ideologie et Appareils Ideologiques d.Etat”. *La Pensse*. Edicions

Sociales No. 151 (junio 1970): 22.A.

“Ajusticiamiento de Rafael Leónidas Trujillo”. *Educando. El portal de la educación*

dominicana. s.f.

[http://www.educando.edu.do/articulos/estudiante/ajusticiamiento-de-rafael-](http://www.educando.edu.do/articulos/estudiante/ajusticiamiento-de-rafael-lenidas-trujillo/)

[lenidas-trujillo/](http://www.educando.edu.do/articulos/estudiante/ajusticiamiento-de-rafael-lenidas-trujillo/)

Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Madrid: Alianza, 2005.

Alvar Ezquerro, Jaime y José María Blázquez Martínez. *Héroes y antihéroes en la*

antigüedad clásica. Madrid: Cátedra, 1997.

Álvarez, Víctor Manuel. *Pablo apasionado. De Tarso hasta su plenitud*. Buenos Aires: Ediciones Paulinas, 2009.

Álvarez, Tomás. *Teresa de Jesús: Libro de la Vida*. Burgos: Monte Carmelo, 1998.

Amate Blanco, Juan José. "La novela del dictador en Hispanoamérica". *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 370, 1981.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 2006.

Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época contemporánea*. México D.F.: FCE, 1954.

Andrés Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid: Cátedra, 1985.

Antúnez Cid, José. *La intersubjetividad en Xavier Zubiri*. Roma: Pontificia Universidad Gregoriana, 2006.

"Apocalipsis". *Estadísticas del poder*. 6 de abril de 2016.

<http://estadisticasdepoder.blogspot.mx/2016/04/apocalipsis.html>

Aquino, Tomás de. *Suma de Teología*. Tomo II. Madrid: BAC, 2001.

Armstrong, Karen. *Mahoma, biografía del Profeta*. Barcelona: Tusquets, 2005.

Aranda Luna. "Los relámpagos de Ibarguengoitia". *La Jornada*. 18 de mayo de 2015.

<http://www.jornada.unam.mx/2008/01/23/index.php?section=opinion&article=a06a1cul>

Arendt, Hanna. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 1998.

Aristóteles, *Poética*. (Traducción de Salvador Mas). México D.F.: Colofón. 2001.

- . *Política*. Libro III. 1287^a edición. Julián Marías y María Araujo (trads.). Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1997.
- Arriaga, Genaro. *De la vía chilena a la vía insurreccional*. Santiago de Chile: Pacífico, 1974.
- Arroyo, Francisco *et al.* a *Ibargüengoitia a contrareloj*. México D.F.: Ediciones de la LVI Legislatura del H. Congreso de Guanajuato, 2006.
- Asensi, Manuel. *Historia de la teoría de la literatura*, Tomo II. Valencia: Tirant lo Blanch, 1998.
- . *Historia de la teoría de la literatura*, Tomo II. Valencia: Tirant lo Blanch, 1972.
- Avilés Fabila, René. “México 68. Veinte años después de *El gran solitario de palacio*”, *Literatura mexicana hoy, del 68 al ocaso de la Revolución*. Madrid: Iberoamericana, 1995.
- . “La novela de la Revolución Mexicana, una épica”. *Suplemento cultural. Excélsior*. 8 de febrero de 2015.
- Avitia Delgado, Antonio. “La rebelión escobarista”. *Historia gráfica de Durango. Tiempos de masones, cristeros y comunistas*, Tomo. IV. México D.F.: Bibliotecas Virtuales de México, 2013.
- Báez del Castillo, Alfredo Alejandro. *El humor en la columna periodística en Primera Persona de Jorge Ibargüengoitia*. Tesis de licenciatura. México: Universidad Iberoamericana, 1996.

- Baran, Paul. "El compromiso del intelectual". La Habana: *Casa de las Américas*, no 7, 1961.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 2009.
- Barrientos, Fernando. *Juan Rulfo. El regreso al paraíso*. México D.F.: Ed. Universitaria, 2007.
- Bauza, Hugo Francisco. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. México D.F.: FCE, 1998.
- Begué, Marie-France. *Paul Ricoeur: La poética del sí-mismo*. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México D.F.: Siglo XXI, 1979.
- Bellini, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1997.
- Benedetti, Mario. *El escritor latinoamericano y la Revolución posible*. México D.F.: Editorial Nueva Imagen, 1980.
- Benjamín, Walter. *El narrador*. s/f.
http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/benjamin_narrador.PDF
- Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Godot, 2011.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México D.F.: Porrúa, 1995.
- Bermejo Marcos, Manuel. *Valle-Inclán: Introducción a su obra*. Madrid: Ayala, 1971.
- Bibliatodo Diccionario*. s.f. <https://www.bibliatodo.com/Diccionario-biblico/zacarias>
- Blanco Aguinaga, Carlos. "Realidad y estilo de Juan Rulfo". Joseph Sommers. *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. México D.F.: Sepsetentas, 1974.

- Blanco, José Joaquín. *Las púberes canéforas*. México D.F.: Océano, 1983.
- Bloch, Marc. *Apología para la historia o el oficio del historiador*. México D.F.: Siglo XXI, 2001.
- Blum, Leif. *La imagen del dictador latinoamericano reflejada en cinco novelas*. Tesis de Maestría. Lund: Universidad de Lund, 2014.
- <http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordOId=4468917&fileOId=4468919>
- Bobbio, Norberto. *Ni con Marx ni contra Marx*. México D.F.: FCE, 1999.
- Booth Wayne. *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, 1986.
- Bonet, María Teresa. *Relato histórico y relato de ficción: dos referencias entrecruzadas. Paul Ricoeur y Hayden White*. XI Jornadas Interescuelas / Departamento de Historia y Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de San Miguel de Tucumán, 2007.
- Brambila, José Antonio. “Democracia mexicana en perspectiva comparada. Entrevista con Scott Mainwaring”. *Foreign Affairs Latinoamérica*, vol. 14, núm., 2 de abril de 2014.
- Bravo, Víctor. *Magias y maravillas en el continente literario*. Caracas: La Casa de Bello, 1988.
- Bueno, Julián. “Con la Compañía Bananera llegó la Hojarasca a Macondo”. *Lectura abierta*. s.f. <https://www.lectura-abierta.com/compania-bananera-llego-hojarasca-macondo-garcia-marquez/>
- Callejas Berdones, María Teresa. *Confrontación del "De Ave Phoenix" de Lactancio y el "Phoenix" de Claudiano*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1999.

- Calviño Iglesias, Julio. *La novela del dictador en Hispanoamérica*. Madrid: Cultura Hispánica, 1985.
- Campanella, Tomás. *La ciudad del sol*. Milán: Silvio Berlusconi, 1997.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México D.F.: FCE, 2010.
- Caniato, Ángela y Michele Aparecida de Castro. “El sufrimiento psicosocial”. *Subjetividad y cultura*, no. 22, octubre de 2004, p. 40.
- Capistrán, Miguel (Comp.). *Los contemporáneos por sí mismos*. México D.F.: Conaculta, 1994.
- Carazas Salcedo, María Milagros. “Notas sobre la idea de totalidad en la narrativa de Vargas Llosa”. *Literaturas Andinas*, no. 2, 1989.
- Carballido, Emilio. *El arca de Noé. Antología de teatro infantil. Literatura universal II*. México D.F.: Editores Mexicanos Unidos, 1982.
- Carballo, Emmanuel. *Los protagonistas de la literatura mexicana*. México D.F.: Ediciones del Ermitaño, 1989.
- . *Los protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México D.F.: Difusión Cultural UNAM, 1986.
- Carpentier, Alejo. *El recurso del método*. México D.F.: Lectorum, 2005.
- . *Los pasos perdidos*. Buenos Aires: Atalaya, 1999.
- . “Viaje a la semilla”. *La guerra del tiempo*. Barcelona: Bruguera, 1983.
- . *El arpa y la sombra*. La Habana: Arte y Literatura, 1981.

- . "Habla Alejo Carpentier". *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana: Casa de la Américas, 1977.
- . *Razón de ser*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1976.
- . *El reino de este mundo*. México D.F.: Compañía General de Ediciones, 1973.
- Cassá, Roberto. *Algunos componentes del legado de Trujillo*. Madrid: Vervuert, 2001.
- Casar, Eduardo. *Para qué sirve Paul Ricoeur en crítica y creación literaria*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2011.
- Casariego, Nicolás. *Héroes y antihéroes en la literatura*. Madrid: Anaya, 2000.
- Casasola, Gustavo. *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana*, tomo I. Madrid: Trillas, 1992.
- Casares, Julio. *El humorismo y otros ensayos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1961.
- Castañeda Iturbide, Jaime. *El humorismo desmitificador de Jorge Ibarguengoitia*. México D.F.: Ediciones del Gobierno del Estado de Guanajuato, 1988.
- . "Jorge Ibarguengoitia a 20 años de su muerte". México: ITAM, *Estudios. Filosofía, Historia y Letras*, núm. 68, primavera 2004, p. 110.
- Castañeda, Jorge. *Humorismo y narrativa*. México: s/f.
http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/estudio07/sec_43.html
- Castañeda, Jaime. "Jaime Ibarguengoitia: Humorismo y narrativa". *Estudios filosofía-historia-letras*. México D.F.: ITAM, Invierno 1986.
- Castellanos, Rosario. *Memorial de Tlatelolco*, México, s.f. <http://comoenbotica.blogia.com/>
(23 de abril de 2015).
- "Catarsis". *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, 2014.

Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México D.F.:

Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1986.

Castro, Edgardo. "Michel Foucault: sujeto e historia". *Tópicos 14*, enero-diciembre 2006.

http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1666-485X2006000100008

Castro Leal, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*, vols. I y II. México: Aguilar, 1966.

Cebrián Garea, Coral. "Los maestros del monólogo interior: James Joyce, Virginia Woolf y

William Faulkner". *Los jardines de Babel. Literatura universal les des Ames*. 29 de mayo de 2013. <http://literaturauniversaliesames.blogspot.mx/2010/05/los-maestros-del-monologo-interior.html>

Celorio, Gonzalo. *El surrealismo y lo real maravilloso*. México D.F.: SepSetentas, 1976.

Centro Virtual Cervantes. "Intertextualidad". s.f.

https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/intertextualidad.htm

Ceroni, Mary Rosane. "Democracia e liderança comunitária". *Democracia y derechos*

humanos. Desafíos para la emancipación. Toluca: Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. México D.F.: Santillana, 2004.

Chamorro Sánchez, Emmanuel. "La teoría de la verdad en Michael Foucault".

Academia.edu. s.f.

http://www.academia.edu/6366069/La_teor%C3%ADa_de_la_verdad_en_Michel_Foucault

- Chao, Ramón. "Augusto Roa Bastos: así se reescribe la historia". *Revista Triunfo* no. 801, junio de 1978.
- Chevalier, Haakon. *El temperamento irónico*. Oxford: Oxford University Press, 1932.
- Chuaqui, Tomás A. "La ética política de Maquiavelo: gloria, poder y usos del mal". *Revista de filosofía*, agosto de 1997, pp. 403-435.
- Cicerón. *Loeb Classical Library*. s.f.
https://www.loebclassics.com/view/marcus_tullius_cicero-de_oratore/1942/pb_LCL348.403.xml
- Ciplijauskaitė, Birutė. "La novela femenina contemporánea (1970-1985)". *Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Bogotá: Anthropos, 1994.
- Cobos Arévalo, Juan. *La vida privada de Franco*. Córdoba: Almuzara, 2009.
- Collado del, Casimiro, María Roa y José María Vigil, *Antología de poetas mexicanos*. México D.F.: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Collard, Patrick *et al.* *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas*. Génova: Droz, 1997.
- . *Cómo leer a Alejo Carpentier*. Barcelona: Júcar, 1991.
- Consuegra, Molina. "Notas sobre el héroe y el antihéroe". *Columna de opinión. Biblioteca literaria*. 6 de junio de 2015.
- Córdova Abundis, Patricia. *Estereotipos sociolingüísticos de la Revolución mexicana*. México D.F.: INEHRM, 2000.
- Cortázar, Julio. "Vestir una sombra". *Último Round*, Tomo II. México D.F.: Siglo XXI, 2004.
- Cosío Villegas, Daniel. *Historia de México*. México D.F.: Colegio de México, 1980.

Crónica de veinte reyes. *Wikisource*. s.f.

https://es.wikisource.org/wiki/Cantar_del_M%C3%ADo_Cid/Cr%C3%B3nica_de_veinte_reyes

Cruz Pérez, Héctor. “Jacobó Zabłudovsky: con Dios y con el diablo”. *Chilango*, 2 de julio de 2015. <http://www.chilango.com/general/jacobo-zabludovsky-con-dios-y-con-el-diablo/>

Curiel, Fernando. “Martín Luis Guzmán. Las dos versiones de La sombra del caudillo”. *La Jornada semanal*, 20 de noviembre de 2009.

<http://www.jornada.unam.mx/2009/12/20/sem-fernando.html>

Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. México: FCE, 2004.

García Márquez, Gabriel. *El otoño del patriarca*. México: Diana, 1975.

García Máynez, Eduardo. *Ética*. México D.F.: Porrúa, 1969.

García Ponce, Juan. *Jorge Ibarguengoitia. (Guanajuato, México, 1928 - Madrid, 1983)*.

México D.F.: Literatura, s/f. <http://www.literatura.us/jorge/ponce.html>

García Saldaña, Parménides. “¡No te adornes, no te adornes!”. *Círculo de Poesía. Revista electrónica de literatura*, año 3, semana 28, julio 2012.

---. *Pasto verde*. México D.F.: Diógenes, 1968.

Garro, Elena. *Los recuerdos del porvenir*. México D.F.: Diana, 2012.

Gasca, Luis. *Los héroes de papel*. Barcelona: Taber / Epos, Colección Comics, 1969.

Gewecke, Frauke. “La fiesta del chivo de Mario Vargas Llosa: perspectivas de recepción de una novela de éxito”. *Iberoamericana* I, 3, 2001, pp. 151-165.

- Glantz, Margo. "Onda y escritura. Jóvenes de 20 a 33". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, enero de 1971. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/onda-y-escritura-jovenes-de-20-a-33--0/html/c6a83f9b-dd2a-4036-9f90-127d008e44f4_5.html
- González Casanova, Pablo. *La democracia en México*. México D.F.: Era, 1965.
- González, Justo L. *La era de los reformadores*. Miami: Caribe, 1980.
- González, Mario. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- González Rodríguez, Sergio. "Ibargüengoitia: la otra cara de Rulfo". *El País*, 21 de mayo de 2009, s/p.
- Guillén, Nancy. "Relaciones de poder: leyendo a Foucault desde la perspectiva de género". *Ciencias sociales* no. 106, vol. IV-107, 2005, p. 125.
- Grandes biografías de México*. México D.F.: Océano, 1996.
- Graves, Robert. "El duodécimo trabajo: la captura de Cerbero". *Los mitos griegos*. Tomo II. Barcelona: Planeta, 2007.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. México D.F.: Santillana, 2004.
- Darós L. William R. *La concepción de la educación según el pragmatismo posmoderno de R. Rorty*. Sugerencias críticas. Rosario: Universidad del Centro Educativo Latinoamericano, 2002.
- De la Colina, José. "Jorge Ibargüengoitia (1928-1983)". *México: El Semanario Cultural*. *Novedades*, 4 de diciembre de 1983.

Dellepiane, Ángela B. *Tres novelas de la dictadura: El recurso del método, El otoño del patriarca, Yo, el Supremo*. Tesis de Doctorado. Nueva York: Universidad de Nueva York, 1977.

Delgado de Cantú, Gloria M. *De la Revolución al sexenio del cambio*, vol. II. México D.F.: El Colegio de México, 2007.

Delgado, René DELGADO. “Jorge Ibargüengoitia, Los historiadores echan a perder la historia”. *Proceso*, 26 de diciembre de 1977, núm. 60.

De Tavira, Luis. “Un atentado a la solemnidad de la historia”. *Antología de Teatro mexicano contemporáneo*. Madrid: FCE, 1991.

Díaz Ávila, Adolfo. *Jorge Ibargüengoitia (1928-1985) llamado al estudio de la ironía*. s.f.
<http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/ibarguengoitia.htm>

Díaz Ávila, Adolfo. “Crítica y teoría”. *ensayista.org*, 2015.
<http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-/mexico/ibarguengoitia.htm>

Díaz del Castillo, Bernal. *Crónicas de Indias. Antología*. Madrid: Cátedra, 2007.

Díaz, Fernando. *Caudillos y caciques*. México D.F.: El Colegio de México, 1962.

Diccionario de la lengua española. Madrid: Real Academia Española, 2014.

Diccionario etimológico español en línea. 23 de marzo de 2018.

<http://etimologias.dechile.net/?poder>

“Discurso de Augusto Roa Bastos, Premio Cervantes 1989”. *RTVE*, 23 de octubre de 2014.

<http://www.rtve.es/rtve/20141023/discurso-augusto-roa-bastos-premio-cervantes-1989/1034435.shtml>

Domenella, Ana Rosa. *Jorge Ibarguengoitia: la transgresión por la ironía*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1989.

Domenella, Ana Rosa *et. al.*, *Territorio de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas*. México D.F.: UNAM-Casa Juan Pablos Centro Cultural, 2001.

Domínguez Caparrós, José. *Teoría de la Literatura*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 2002.

Domínguez Michel, Christopher. *Diccionario crítico de la literatura mexicana*. México D.F.: FCE, 2007.

Doval, Víctor I. "Los relámpagos de agosto. *Istmo*. 1 de noviembre de 2001.
<http://istmo.mx/2009/11/los-relampagos-de-agosto/>.

Dresser, Denise y Jorge Volpi. *México, lo que todo ciudadano quisiera (no) saber de su patria*. México: Santillana, 2006.

Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós, 1986.

Durán, Cecilia. "Los pasos de López y la visión particular de Jorge Ibarguengoitia". *Las Ventanas*, núm. 13, marzo 2015, s.p.

Echegaray, Eduardo de. "Poder". *Diccionario General Etimológico de la Lengua Española*. Tomo IV. Toronto: Universidad de Toronto, 1887.

Eco, Umberto. *El nombre de la rosa*. México D.F.: Debolsillo, 2007.

---. *Seis pasos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1996.

Eco, Umberto *et al.* "El análisis estructural de la literatura". *Introducción al estructuralismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1976.

“El concepto de transtextualidad, de Gerard Genette”. *Teoría literaria*, 23 de febrero de 2010. <http://entretextosteorialiteraria.blogspot.mx/2010/02/los-estudios-sobre-la-narratologia.html>

“El gnosticismo y la sabiduría escondida”. *Facebook*, s.f. <https://es-es.facebook.com/notes/jose-francisco-cubillos-alvarez/el-gnosticismo-y-la-sabidur%C3%ADa-escondida/10153241362853888/>

Eloy Martínez, Tomás. *La novela de Perón*. Buenos Aires: Legosa, 1989.

“El realismo mágico”. s.f.

<http://www.longwood.edu/staff/goetzla/202/RealismoMagico.html>

Encina-Castedo, Francisco. *Resumen de la historia de Chile*. Santiago: Zig Zag, 1966.

Eufraccio, Patricio. *Octavio Paz. El hombre y su obra*. México D.F.: UNAM, 2000.

Eurípides. *Las suplicantes*. Tragedias II. verso 430. Carlos García Gual (ed.). Madrid: Gredos, 1995.

Escalante Gonzalbo, Pablo *et al.*, *Nueva historia mínima de México ilustrada*. México D.F.: El Colegio de México, 2008.

Esquilo. *Prometeo encadenado*. México D.F.: Biblioteca digital, 2015.

Fernández, Justo. *Los movimientos literarios de vanguardia*.

<http://hispanoteca.eu/Literatura%20española/Generación%20del%2014/Los%20movimientos%20literarios%20de%20vanguardia.htm>. s.f.

Figuroa Ibarra, Carlos. “Dictaduras, tortura y terror en América Latina”. *Bajo el volcán*, vol. 2, núm. 3, segundo semestre 2001, pp. 53-74.

Fleet, Nicolás. "Razón y dominación. La legitimidad en Weber como orientación simbólica de la acción política". *Revista austral de ciencias sociales*, no. 19, pp. 21-36.

Florescano, Enrique. *Historia de las historias de la nación mexicana*. México D.F.: Taurus, 2002.

Foucault, Michael. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México D.F.: Siglo XXI, 2002.

---. *Historia de la sexualidad*, vol. I. México D.F.: Siglo XXI, 1998.

---. "El sujeto y el poder". *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 50, no. 3, jul. - sep., 1988, p. 7.

---. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México D.F.- Madrid: Siglo XXI, 1968.

Franco, Jean Franco. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1997.

---. *Historia de la literatura hispanoamericana (A partir de la independencia)*, vol. II. Barcelona: Ariel, 1987.

---. "El viaje al país de los muertos". *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. México D.F.: SepSetentas, 1974.

Freud, Sigmund. "La moral sexual 'cultural' y la nerviosidad moderna". *Ensayos sobre sexualidad*, Globus 2011.

---. *Obras completas* vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

---. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1968.

Frensz, Hemut. *Mi vida chilena. Solidaridad con los oprimidos*. Santiago: Lom Ediciones 2006.

Fromm, Erich. *Del tener al ser*. México D.F.: Paidós, 2007.

---. *El miedo a la libertad*. Barcelona: Editorial Paidós, 1982.

- . *La condición humana actual*. Barcelona: Paidós, 1981.
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- Galeazzi Alvarado, Jorge. *La estructura socioeconómica y política de México*, 2009.
<http://www.monografias.com/trabajos-pdf/estructura-socioeconomica-politica-mexico/estructura-socioeconomica-politica-mexico.pdf>
- Gallo, Marta. *El tiempo en "Cien años de soledad" de Gabriel García Márquez. Estructura temporal en Cien años de soledad*. Santa Bárbara: Universidad de California. 1971.
- García Gutiérrez, Georgina et. al., *Carlos Fuentes desde la crítica*. México D.F.: Taurus, 2001.
- García, Juan Carlos. *El dictador en la literatura hispanoamericana*. Santiago de Chile: Mosquito, 2000.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. México D.F.: Diana, 2007.
- . "Algo más sobre literatura y realidad". *Tribunas. El País*, 1 de julio de 1981.
- . *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. México D.F.: Hermes, 1980.
- García, Ponce. "Jorge Ibarguengoitia". *Literatura.us*. s.f. 20 de enero 2016.
<http://www.literatura.us/jorge/ponce.html>
- García Ramírez, Fernando. "¿Cuál es la profundidad de la cebolla?". Entrevista con Juan de la Colina. *Letras Libres*, junio de 2004.
- García, Salvador. "Ibarguengoitia: 25 años después. Entrevista con Joy Laville". México: *La Jornada Semanal*, no. 721, 28 de diciembre de 2008.
- Gasca, Luis. *Los héroes de papel*. Barcelona: Taber / Epos, Colección Comics, 1969.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

---. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.

Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Glantz, Margo. *Ensayos sobre Literatura Mexicana del Siglo XX*. México D.F.: FCE, 2014.

---. *Onda y escritura. Jóvenes de 20 a 33*. México D.F.: Biblioteca Virtual Universal, s/f.

Coic, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Vol. III. Barcelona: Crítica, 1988.

Gómez Mendoza, Alfonso. *El discurso irónico paródico desmitificador de la historia oficial mexicana en la novela 'Los pasos de López' de Jorge Ibarguengoitia*. Puebla: BUAP-FFYL, s/f.

Gómez Redondo, Fernando. *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid: Edaf, 1996.

Gómez Michel, Gerardo. "La novedad del dictador: *summa* histórica y persistencia en Latinoamérica. Sobre la diacronía del 'Primer Magistrado' carpenteriano". *Revista Iberoamericana*, 22 de enero de 2011, p. 228.

Gomis, Ana Mari. "Las narradoras de un país desconocido". *Los Universitarios*, no. 129-130, 1997.

González, Daniel. *A 35 años de El vampiro de la colonia Roma de Luis Zapata*. México D.F.: *La langosta literaria*. 2004

González de Alba, Luis. *Agapi Mu*. México D.F.: Cal y Arena, 2011.

González Delgado, Ramiro. *El mito de Orfeo y Eurídice en la literatura grecolatina hasta la época medieval*. Tesis de Doctorado. Oviedo: Universidad de Oviedo, DFCR, 2001.

- González Morfín, Juan. *La guerra de los cristeros: hitos y mitos*. México D.F.: Panorama, 2012.
- González Torres, Armando, Jorge F. Hernández y Álvaro Díaz. “Los otros pasos de Jorge”. *Letras Libres*, octubre de 2013, p. 24.
- Gordon, Samuel. *De calli y tlan. Escritos mexicanos*. México D.F.: UNAM - Ediciones del Equilibrista, 1995.
- Green, Martin. “La homosexualidad en la literatura”. George Steiner y Robert Boyers. *Homosexualidad, literatura y política*. Madrid: Alianza, 1985.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de Mitología*. Buenos Aires: Paidós, 1965.
- Grotjahn, Martín. *La máscara burlona*. Madrid: Morata, 1961.
- Grupo Akal. “La literatura como transmisor de ideología”. *No cierres los ojos*, 7 de abril de 2016. <http://www.nocierrreslosojos.com/literatura-transmisor-ideologia/>
- Gubern, Román. *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets, 1982.
- Guerrero, Laura. *La ironía en la obra temprana de Rosario Castellanos*. México D.F.: Ediciones y Gráficos Eón: Universidad Iberoamericana, 2005.
- Guillén, José. *Urbs Roma. Vida y costumbres de los romanos*. Salamanca: Sígueme, 1994.
- Gunia, Inke. *¿Cuál es la onda?: La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*. Barcelona: Ediciones de Iberoamericana, 1998.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco. *Movimientos y épocas literarias*. Madrid: Universidad de Educación a Distancia, 2013.
- Gutiérrez, León Guillermo. *La ciudad y el cuerpo en la novela mexicana de temática homosexual*. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2012.

- Guzmán, Alenka. *Los pasos de López y la novela histórica*. Topodrilo: Sociedad, Ciencia y Arte UAM Iztapalapa, s.f, pp. 79-83. <http://www.izt.uam.mx/topodrilo/pdfs6/guzman.pdf>.
- Guzmán, Martín Luis. “La sombra del Caudillo”. *Obras completas*, tomo II. México D.F.: FCE / INEHRM, 2010.
- Hartt, Frederick. *History of Italian Renaissance Art: Painting, Sculpture, Architecture*. Londres: Thames & Hudson, 1994.
- Hartog, François. *El oficio de la historia*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Harss, Luis. “Juan Rulfo o la pena sin nombre”. *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. México D.F.: UNAM / Era, 1966.
- Heguel, J.G. Federico. *Fenomenología del espíritu*. México D.F.: FCE, 1966.
- Hernández, Francisca. *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Ediciones Trea, 1998.
- Hernández Muñoz, Silvia. *Del humor como estrategia y reflexión*. Tesis de Maestría. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, FBSC, 2008.
- Hernández, Jorge F. *La vida intelectual sin Octavio Paz: su ejemplo y su herencia*, vol. 9, no. 10. México D.F.: Biblioteca Virtual de la UNAM.
- Hernando Gallego, Alicia. *Historia de Roma*. s.f. <http://es.calameo.com/read/001398270ab118ddbc08f>
- Herrera Campos, Marco. “Reseña: La fiesta del chivo”. *Revista Signos*, vol. 33, no. 48, 2003.

Herrero, Fernando. "El otro folklore". *Revista de Folklore*, no. 300, enero de 2005, pp. 210-216.

Holloway, John. *Cambiar al mundo sin tomar el poder. El significado de la revolución hoy*. Puebla: BUAP, 2002.

Hoveyda, Fereydoon. *Historia de la novela policiaca*. Madrid: Alianza, 1967.

Hunt, E. y D. Colander. *Introducción a las Ciencias Sociales*. México D.F.: Pearson Educación, 2006.

Ibargüengoitia, Jorge. *Sálvese quien pueda*. México D.F.: Aguilar, 2012.

---. *Los relámpagos de agosto*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 2011.

---. *Dos crímenes*. México D.F.: Planeta, 2010.

---. *En primera persona*. Guanajuato: Publicación del H. Ayuntamiento de Guanajuato, 2008.

---. *Las muertas*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 2007.

---. *Misterios de la vida diaria*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 2007.

---. *El atentado y Los relámpagos de agosto*. Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega (coords.). México D.F.: Conaculta / FCE, 2002.

---. "Las dos y cuarto". *Sálvese quien pueda*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 2000.

---. *El libro de oro del teatro mexicano*. México D.F.: El Milagro/IMSS, 1999.

---. *Estas ruinas que ves*. México DF.: Joaquín Mortiz, 1998.

---. *Los pasos de López*. México: Joaquín Mortiz, 1998.

---. *Maten al león*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1998.

---. "Consecuencias". *Maten al león*. México: Joaquín Mortiz, 1998.

- . “Llevaba un sol adentro”. *Instrucciones para vivir en México*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1990.
- . *Instrucciones para vivir en México*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1998.
- . “Reflexiones sobre la colonia”. *Instrucciones para vivir en México*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1990.
- . “Historias de varios fracasos. Lo que no fue”. *Ideas en venta*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1997.
- . *Piezas y cuentos para niños*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1997.
- . *Viajes en la América ignota*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1997.
- . “La mujer que no”. *La ley de Herodes*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1994
- . *La casa de usted y otros viajes*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1991.
- . “La vela perpetua”. *La ley de Herodes*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1991.
- . “En primera persona”. *La casa de usted y otros viajes*, México D.F.: Joaquín Mortiz, 1991.
- . a *La ley de Herodes*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1991.
- . b *La ley de Herodes*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1989.
- . “Dos aventuras de la dramaturgia subvencionada”. *Autopsias rápidas*. México: Vuelta, 1989.
- . *La conspiración vendida*, Teatro III. México: Joaquín Mortiz, 1990.
- . “Mis embargos”. *La Ley de Herodes*. México: Joaquín Mortiz, 1991.
- . *Autopsias rápidas*. México D.F.: Vuelta, 1989.
- . “Fin de un dramaturgo”. *Autopsias rápidas*. México D.F.: Vuelta, 1989.
- . “La mujer que no”. *La ley de Herodes*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1989.

- . *Obras de Jorge Ibargüengoitia. Teatro I.* México D.F.: Joaquín Mortiz, 1989.
- . *Obras de Jorge Ibargüengoitia. Teatro II.* México D.F.: Joaquín Mortiz, 1989.
- . “Breve relación de algunos de mis libros”. *Autopsias rápidas.* México: Vuelta, 1988.
- . *El atentado.* México D.F.: Joaquín Mortiz, 1980.
- . “Breve relación de algunos de mis libros. Memorias de novelas”. *Autopsias rápidas.* México D.F.: Vuelta, 1975.
- . *Sálvese quien pueda.* México D.F.: Novaro, 1975.
- . “La vela perpetua”. *La ley de Herodes.* México D.F.: Joaquín Mortiz, 1967.
- . *El Landrú degeneradón,* vol. XVIII, núm. 10. México D.F.: UNAM, 1964.
- . “El viaje superficial”. *Revista Mexicana de Literatura,* junio-septiembre, 1960.
- Ibargüengoitia, Jorge et al. *El teatro: un espejo, reflejo de la vida.* México D.F.: Instituto Nacional para la Educación de los Adultos, 2008.
- Iriarte, Alfredo. *Bestiario Tropical. Crónicas de Dictadores.* Bogotá: Planeta, 1998.
- “Ironía”. *Diccionario de la Real Academia Española.* <http://dle.rae.es/?id=M6heFtP>
- Iser, Wolfgang. “El proceso de lectura”. *El acto de leer. Teoría del efecto estético.* Madrid: Taurus, 1987.
- Jakobson, Roman et. al., *Teoría de la literatura de los formalismos rusos,* México: Siglo XXI, 1997.
- Jankélévitch, Wladimir. *La ironía.* Madrid: Taurus, 1982.
- Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria.* Madrid: Taurus, 1986.
- Jiménez, Víctor, Julio Moguel y Jorge Zepeda. *Juan Rulfo: Otras miradas.* México D.F.: Juan Pablos/Fundación Juan Rulfo, 2011

Jitrik, Noé. *El balcón barroco*. México D.F.: UNAM, 1988.

---. *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995.

“Jules y Jim”. *Filmaffinity*. s/f. <https://www.filmaffinity.com/es/reviews/1/310085.html>

Kadiköylü, Neslihan. “La evolución del tema de la dictadura y la figura del dictador en la novela latinoamericana”. México D.F.: *Cuadernos americanos*, no. 140, febrero de 2012.

Kanoussi, Dora. “Gramsci y la sociedad civil”. *Hegemonía, estado y sociedad civil en la globalización*. Puebla: Internacional Gramsci Society, 2001.

Kant, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México D.F.: FCE, 2011.

Kavafis, Konstantino. “Ítaca”. <http://www.pixelteca.com/rapsodas/kavafis/itaca.html>

Kierkegaard, Soren. *O conceito de ironia*. Petrópolis: Vozes, 2005.

Krauze, Enrique. *Biografía del poder. Caudillos de la Revolución mexicana (1910-1940)*. México D.F.: Tusquets, 2009.

Krauze, Enrique. *Álvaro Obregón, el vértigo de la victoria*. México D.F.: FCE, 1987.

---. “La dictadura perfecta”. *Letras libres*, no. 166, 12 de noviembre 2012.

---. *Siglo de caudillos*, México D.F.: Tusquets, 1994.

---. *El sexenio de Lázaro Cárdenas*. México D.F.: CLIO, 1999.

---. *Porfirio Díaz, místico de la autoridad*. México D.F.: FCE, 1987.

---. *Siglo de caudillos, biografía política de México, 1810-1910*. México D.F.: Tusquets, 1984.

Lalanne, Julio. “Gobierno de la ley o gobierno de los hombres. El problema en Platón y Aristóteles”. *Academia.edu*. s.f.

http://www.academia.edu/7145722/_Gobierno_de_la_ley_o_gobierno_de_los_hombres_el_problema_en_Platón_y_Aristóteles

“La literatura épica”. *Monografías.com*. s.f.

<http://www.monografias.com/trabajos90/literatura-epica/literatura-epica.shtml#ixzz4C9sIJ4bE>

“Las dos preguntas que enfurecieron a Díaz Ordaz”. *Al momento*. 2 de octubre de 2014.

<http://almomento.mx/las-2-preguntas-que-enfurecieron-a-diaz-ordaz/>

“Las ensoñaciones del paseante solitario”. 08/2012.

<http://joseramoncarballo.blogspot.mx/2012/08/algunas-ensonaciones-milankundera.html>

Langner, Ana. “El 43,6% de los mexicanos viven en situación de pobreza: Coneval”. *El Economista*. 30 de agosto de 2017. <https://www.economista.com.mx/economia/El-43.6-de-los-mexicanos-vive-en-situacion-de-pobreza-Coneval-20170830-0151.html>

Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Madrid: Paidós, 1991.

León y González, Samuel. *El cardenismo, 1932-1940*. México D.F.: FCE, 2011.

León-Portilla, Miguel. *Visión de los vencidos*. México D.F.: UNAM, 2008.

Leñero, Vicente. *Los pasos de Jorge Ibarguengoitia*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1989.

---. *Los pasos de Jorge*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1989.

---. *Teatro documental*. México D.F.: Editores Mexicanos Unidos, col. Teatro, 1985.

Leyton, Mario. "El héroe de las mil caras: el monomito". *Manzana mecánica*, 6 de febrero de 2007. http://manzanamecanica.org/2007/02/el_monomito.html

Licona, Sandra. "Letras que retratan dictaduras en América Latina". México D.F.: *El Universal. Cultura*, 2006.

Llarena, Alicia. "Claves para una discusión: el Realismo mágico y lo real maravillosos americano". *Revista de literatura hispánica*, núm. 43, art. 4, Primavera-Otoño de 1996, pp. 21-44.

"Libros más vendidos". *Wikipedia*. 15 de marzo 2018.

https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Libros_m%C3%A1s_vendidos

Llovet Montealegre, Carlos. "Superhéroes y sus ficciones urbanas". *Teorética. Arte y Pensamiento*, 2015. <http://teoretica.org/portfolio/%C2%A8superheroes%C2%A8y-ficciones-urbanas/>

Lomas, Carlos *et al.* *Lecciones contra el olvido. Memoria de la educación y educación de la memoria*. Barcelona: Octaedro, 2011.

Lombardo Toledano, Vicente. *La constitución de los cristeros*. México D.F.: Librería Popular, 1963.

López Arriaga, Cynthia Marela *et al.*, "Los pasos de López". *Quincenas Literarias* núm. 33, 16 de mayo de 2014.

Lorente Medina, Antonio y Javier de Navascués. *Narrativa de la Revolución Mexicana: Realidad histórica y ficción*. Madrid: Verbum, 2011.

Loveland, Frank. *El humor en la literatura*. México D.F., 2015.

<http://www.complejocultural.buap.mx/CCUNueva/detalle.php?id=2012214483>

Lukavska, Eva. *¿Lo Real Mágico o el Realismo Mágico?* Praga: Ediciones de la Facultad de Filosofía, 1991.

Mächeler Tobar, Ernesto. *Entre la entelequia y el mito: la traición de la Revolución mexicana y de su Reforma agraria*. Bogotá: Universidad de los Andes / Antípoda, 2012.

Maquiavelo, Nicolás. *El príncipe*. Madrid: Ariel Quintaesencia, 2013.

Marco, Joaquín. *Literatura hispanoamericana: del modernismo a nuestros días*. Madrid: Colección Austral, 1987.

Marín, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa*. Madrid: Gredos, 1979.

Mariño Ferrero, Xosé Ramón. *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*. Madrid: Encuentro, 1996.

Martín Moreno, Francisco. *La red de mentiras de la historia oficial*.

<http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2016/04/18/red-mentiras-historia-oficial>

Martínez, Gabriel. *El Estado mexicano de bienestar*. México D.F.: Porrúa, 2006.

Martínez, José Luis. *La literatura mexicana del siglo XX*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

Martínez Pinna, Jorge. "La madre de Rómulo y Remo". *Ricerche di Storia Antica n.s.* 2011, pp. 120-129.

https://www.unipa.it/dipartimenti/cultureesocieta/riviste/hormos/.content/documenti_Hormos3/8_Jorge_Martinez_Pinna_Hormos3ns_2011.pdf

Martínez- Richter, Marily. *La caja de la escritura: diálogos con narradores y críticos argentinos*. Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1997.

<https://catalog.princeton.edu/catalog/1202151>

Martínez, Osvaldo. "La realidad y el mito". *Cultura y desarrollo. Consideraciones para un debate*. La Habana: I.C.L., 1999.

Martínez, Silva, Mario y Roberto Salcedo Aquino. *Diccionario Electoral 2000*. México D.F.: Instituto Nacional de Estudios Políticos, 1999.

Márquez Rodríguez, Alexis. *Lo Barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. México D.F.: Siglo XXI, 1982.

Masiá, Juan, Tomás Doingo y Alberto Ochaita. *Lecturas de Paul Ricoeur*. Madrid: Ediciones de la Universidad Pontificia de Comillas, 1998.

Mena, Mario. *Álvaro Obregón: Historia militar y política, 1912-1929*. México D.F.: Jus, 1999.

Mendoza Lemus, Gustavo. "De historia y literatura". *El Porvenir*, Sección Cultural, 18 de junio de 2007.

Menton, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México D.F.: FCE, 1998.

Diario de debates del Congreso de los Estados Unidos Mexicanos, 1970.

- Meyer, Lorenzo. *La segunda muerte de la Revolución mexicana*. México D.F.: Cal y Arena, 1992.
- . “Las estructuras sociales” y “Consideraciones finales”. *Historia General de México*, tomo 2. México D.F.: El Colegio de México, 1981.
- Meyer, Bruce. *Héroes. Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*. Madrid: Siruela, 2008.
- Meyer, Jean. *La Cristiada. La guerra de los cristeros*, Tomo 1. México D.F.: Siglo XXI, 1994.
- Milla, Leonora *et. al.* *Héroes o cobardes*. Caracas: Alfa, 2003.
- Millán Vega, Madeline. *Estudios sobre el suspenso en el género detectivesco latinoamericano*. Nueva York: Universidad Estatal de Nueva York, 1997.
- Millares, Kathya y Ana Sofía Rodríguez Everaert, “Pedro Páramo: elogios y diatribas”. *Ciudad de libros*. México: *Nexos*, 22 de marzo de 2015.
- Moncada, Luis Mario. “Memorias Críticas o La vida apasionada de don Jorge Ibarguengoitia (2)”. *Reliquias ideológicas*. 15 de marzo de 2012. 28 de febrero de 2016. http://reliquiasideologicas.blogspot.mx/2012/03/memorias-criticas-o-la-vida-apasionada_15.html
- Monsiváis, Carlos. *La cultura mexicana en el siglo XX*. México D.F.: El Colegio de México, 2010.
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat. *El espíritu de las leyes*, tomo I, libro II, cap. 3. Madrid: Victoriano Huerta, 1906.

- Moreno Esparza, Hortensia. "La construcción cultural de la homosexualidad". *Revista Digital Universitaria*, vol. 11, núm. 8, 1 de agosto de 2010.
- Moreno, Nahuel y George Novak. *Feudalismo y Capitalismo en la Colonización de América*. Buenos Aires: Ediciones Avanzada, 1972.
- Moro, Tomás. *Utopía*. Madrid: Espasa Calpe, 2007.
- Moya del Baño, Francisca. *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1966.
- Muecke, Douglas Collin. *The Compass of Irony*. London: Methuen, 1969.
- Muñoz Alarcón, Horacio. *En primera persona, cronología de Jorge Ibarguengoitia*. México D.F.: Planeta, 2008.
- Muñoz, Mario. *De amores marginales, 16 cuentos mexicanos*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1996.
- Nolan, Christopher. *Batman: El caballero oscuro*. 2008.
- Noval, María Elena. "De festejos, sinsabores y neo-esperanzas". *María Helena Noval*. s.f.
<https://novalmariahelena.blogspot.mx/>
- Nussbaum, Martha C. *El cultivo de la humanidad, una defensa clásica de la reforma en la educación liberal*. México D.F.: Andrés Bello, 2001.
- Núñez, Eugenio. "La visión del hombre en Carlos Fuentes". *Humanismo mexicano del siglo XX*, tomo I, pp. 239-248. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 2004.

Núñez Jaime, Víctor. “Jorge Ibarguengoitia, el humor seco”. *El País, Cultura*, 9 de enero de 2013.

O’Gorman, Edmundo. *La invención de América*, México D.F.: FCE, 1995.

Olea, Francisco J. *Twitter*. 23 de mayo de 2013.

<https://mobile.twitter.com/oleismos/status/337550231967260672> (23 de mayo de 2013).

Oliveira, Jacqueline. “Breves considerações sobre o conceito de ironia de Søren Kierkegaard”. *As funções da ironia na obra literária “Orgulho e Preconceito”, de Jane Austen*. 2009. 17 de octubre de 2015.

http://www.academia.edu/7446810/As_fun%C3%A7%C3%B5es_da_ironia_na_obra_liter%C3%A1ria_Orgulho_e_Preconceito_de_Jane_Austen

O’Neill, Charles y Joaquín María Domínguez. “El fin justifica los medios”. *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas. 2003.

Oñederra, Izibene. *Análisis de figuras anti heroicas y sus modos de representación en el arte contemporáneo*. Tesis de maestría. Bilbao: Bellas Artes, 2013.

Ordorica, Manuel. *Los grandes problemas de México*. México D.F.: El Colegio de México, 2012.

Orwel, George. 1984. México D.F.: Debolsillo, 2013.

---. *La rebelión en la granja*. México D.F.: Época, 2004.

Overy, Richard. *Dictadores*. Guipúzcoa: Tusquets, 2006.

- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid: Alianza, 2001.
- Paredes, Alberto. *Las voces, el relato*. México D.F.: Secretaría de Educación Pública-Instituto Nacional de Bellas Artes / Universidad Veracruzana, 1987.
- Parsons, Talcott. *The structure of social action*. New York: The Free Press, 1968.
- Pastor, Ludovico. *Historia de los papas*. Barcelona: Gustavo Gil, 1924.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México D.F.: FCE, 2015.
- . *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta El laberinto de la soledad*. México D.F.: FCE, 2005.
- . “Una novela de Jorge Ibarguengoitia” [*Las muertas*] en *México en la obra de Octavio Paz*, v., III, México D.F.: FCE, 1997.
- . “Una novela de Jorge Ibarguengoitia”. *México en la obra de Octavio Paz, generaciones y semblanzas, escritores y letras de México II*. México: FCE, 1987.
- . *México en la obra de Octavio Paz*, vol. 2. México: Promexa, 1979.
- Pejenaute Rubio, Francisco. *Quinto Curcio Rufo. Historia de Alejandro Magno*. Madrid: Gredos, 1986.
- Peralta, Braulio. *Los nombres del arco iris: trazos para redescubrir el movimiento homosexual*. México D.F.: Nueva Imagen, 2006.
- Perdomo Venegas, William Leonardo. *El discurso literario y el discurso histórico en la novela histórica*. Santiago de Chile: Universidad Católica Silvia Henríquez, 2014.

- Pereira, Armando. *La generación del medio siglo*. México: UNAM, s/f.
- Pereira, Carlos. *Breve Historia de América*. Madrid: Aguilar, 1942.
- Pereira, Armando *et al.*, *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*. México D.F.: S. XXI / UNAM, 2004.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de técnica narrativa*. México D.F.: UNAM / Siglo XXI, 1988.
- Píndaro. *Odas y fragmentos: Olímpicas, Píticas, Nemeas e Ístmicas*. Madrid: Gredos, 1984.
- Piñón, Francisco. "Poder". *Léxico de política*. México D.F.: FCE: 2000.
- Piñón Gaytán, Francisco. *La filosofía del poder: Maquiavelo y Hobbes*. Conferencia 3 de noviembre 1992 UAM-Xochimilco.
- Pitol, Sergio. "Jorge Ibarguengoitia". UNICACH: *Liminar*, s.f.
- Planchart Lehrmann, Jonathan. "Socialismo vs. capitalismo". *Diálogo político.net*. 9 de mayo de mayo de 2012. <https://dialogopolitico.net/2010/05/09/socialismo-vs-capitalismo/>
- Platón. *Las Leyes*. José Manuel Pavón y Manuel Fernández Galiano (eds.). Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999.
- . *Obras completas*. Tomo 7. Madrid: Patricio de Azcárate, 1872.
- Poniatowska, Elena. *Hasta no verte Jesús mío*. México D.F.: Era, 2007.
- . *La noche de Tlatelolco*. México D.F.: Era 1998.

Portales, Gonzalo. "Dialécticas del dolor". *Seminarios sobre filosofía*, vols. 12-13. Santiago de Chile: Instituto de Filosofía Pontificia de la Universidad Católica de Chile, 1999-2000.

Portuondo, José Antonio. *Astrolabio*. La Habana: Arte y Literatura. 1973.

Prado, Gloria. *Creación, Recepción y Efecto*. México D.F.: Diana 1992.

Poulantzas, Nicos. *Poder político y clases sociales en el Estado capitalista*. México D.F.: Siglo XXI, 1979.

Pullan, Brian S. *Historia del Renacimiento Italiano*. Londres: Lane, 1973.

Puro cuento. Diciembre de 2009. <https://teecuento.wordpress.com/2009/12/04/jorge-ibarguengoitia/>

"Qué es caudillo". *Significados*. s.f. <https://www.significados.com/caudillo/>

"Qué es gnóstico". *Significados*. s.f. <https://www.significados.com/gnostico/>

Quezada, José. *Vicio, oficio y esperpento, Entrevista a Enrique Serna*, 31 de enero de 2013.

[http://www.difusioncultural.](http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/62_63_v_dic_ene_2013/casa_del_tiempo_eIV_num_62_63_83_88.pdf)

[uam.mx/casadeltiempo/62_63_v_dic_ene_2013/casa_del_tiempo_eIV_num_62_63_83_88.pdf.](http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/62_63_v_dic_ene_2013/casa_del_tiempo_eIV_num_62_63_83_88.pdf)

"Rafael Trujillo Molina". *Wikipedia*. s.f.

https://es.wikipedia.org/wiki/Rafael_Trujillo_Molina

Rama, Ángel. *Los dictadores latinoamericanos*. México: FCE, 1976.

---. "Diez problemas para el novelista latinoamericano". *Casa de las Américas*, no 26., 1964.

- . "Los dictadores latinoamericanos en la novela". *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 1982.
- Ramírez, José Lui. *La existencia de la ironía como ironía de la existencia*. Barcelona: Scripta Vetera, 1992.
- Ravelo, Renato. "El atentado, mirada irónica de Ibarguengoitia en el Cervantino. *La Jornada*. 18 de octubre de 2000.
<http://www.jornada.unam.mx/2000/10/18/02an1cul.html>
- Refranes y citas. "Jean Paul Sartre". s.f. <http://www.citasyrefranes.com/famosas/autor/1050>
- Reyes Rodríguez, Fidel. "Tribus urbanas que se mezclan: desigualdades imaginarias". "House. Retratos desarmables de Sergio Loo". *Wequeer, Cultura & Sociedad Marica*, núm. 2, 7enero de 2012.
- Rico, Luis. "Diálogo entre la historia y la ficción. Comentarios sobre el inicio de la Guerra de Independencia, Hidalgo y la novela *Los pasos de López* de Jorge Ibarguengoitia". *Difusión*, Guadalajara: UdeG, s/f.
- Ricoeur, Paul. "La vida: un relato en busca de narrador", vol. 25 núm. 2, en *Escritos y Conferencias*. México D.F.: Siglo XXI, 2009.
- . *Tiempo y narración*, vol. II. México D.F.: Siglo XXI, 1995.
- . *Tiempo y narración*. Presentación de M. Maceiras. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987.

---. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid / Arrecife. 1999.

---. "La triple mimesis de la narrativa". s/f.

http://revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa1/009.La_triples_mimesis_en_la_narrativa_transmedia_de_la_performance_Esfuerzo.pdf

---. *Hermenéutica y acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Docencia, 1985.

---. *Freud: una interpretación de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2004.

<https://books.google.com.mx/books?id=Zpqtwb3wiJoC&pg=PA292&lpg=PA292&dq=freud%20+eros+y+logos+principio+de+realidad&source=bl&ots=sX1D620WA5&sig=FsFrcseIt1GvAjGYjMEePja7SH0&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwii05rq9tTMAhVI9YMKHX6TDKUQ6AEIFjAB%20#v=onepage&q&f=true>

Ritzer, George. *Teoría Sociológica Contemporánea*. México D.F.: Mc Graw, 1993.

Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

Rodríguez Lozano, Miguel G. *Escena del crimen*. México: UNAM, 2009.

Roh, Franz. "Realismo mágico: Problemas de la pintura europea más reciente". *Revista de Occidente*, 16-47, abril-junio 1927, pp. 274-301.

Rojas Ajmad, Diego. "Voces de plaza pública... (Rumor y poder en *El otoño del patriarca* de García Márquez y *El gran Burundún Burundá ha muerto* de Zalamea)". *Especulo. Revista de estudios literarios*, no. 42, 2009.

<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero42/plazapu.html>

- Rosas, Alejandro. *Porfirio Díaz*. Madrid: Planeta, 2002.
- Ross, Waldo. *Alejo Carpentier o sobre la metamorfosis del tiempo*. Madrid: Ensayos sobre la geografía interior, 1971.
- Rotterdam, Erasmo de. *Elogio de la locura*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- Rozo Acuña, Eduardo. *Instituciones políticas y teoría del Estado*. Bogotá: Externado, 1981.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. México D.F.: Editorial RM, 2006.
- Sabine, George. *Historia de la teoría política*. México D.F.: FCE, 1991.
- Sagrada Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*, traducción, introducciones y notas de Ivo Storniolo y Euclides Martins Balancin (1990). Ex. 14-31. Edición Pastoral, Biblia en portugués. Brasil: Paulus, 2009.
- Saladino García, Alberto. *Humanismo mexicano del siglo XX*, tomo I. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 2004.
- Sáinz, Gustavo. *Gazapo*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1965.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. “La cuestión del poder en Marx”. *Marxismo Crítico*, 2 de octubre de 2011. <https://marxismocritico.com/2011/10/02/la-cuestion-del-poder-en-marx-adolfo-sanchez-vazquez/>
- Sánchez Ferrer, José Luis. *El realismo mágico en la novela hispanoamericana*. Madrid: Anaya, 1990.
- “Sarcasmo”. *Diccionario de la Real Academia Española*. <http://dle.rae.es/?id=XI2gY62>
- Schettino, Macario. *Cien años de confusión. México en el Siglo XX*. México D.F.: Taurus, 2007.
- Schneider, Luis Mario, comp. *México en la obra de Octavio Paz. Los privilegios de la vista*, vol. III. México: FCE, 1987.

Secci, M. Cristina. "Rompecabezas: vida y obra de Jorge Ibargüengoitia". *Casa del Tiempo*, no. 88, vol. VIII, Época III, mayo 2006, pp. 34-45.

Serna, Enrique. "El burladero de Ibargüengoitia". *Letras libres*, no. 178, año XV, octubre de 2013, pp. 20-22.

Scherman, Jorge. *La parodia del poder*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2003.

Sheridan, Guillermo. "Regreso a los relámpagos". *El atentado-Los relámpagos de agosto*. París: Colección Archivos, 2002.

---. *Los Contemporáneos ayer*. México D.F.: FCE, 1985.

Schmidt, Joël. "Teseo" en *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Larousse / Planeta, 1995.

Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*, Libro IV. México D.F.: Porrúa, 2000.

Silva, Hernán. *De la a ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México D.F.: UAM, 1992.

Silva Solar, Julio. "El integrista católico-fascista en la ideología de la Junta Militar en Chile". *Centro de Estudios y Documentación* enero de 1975, no. 1.

Sófocles. *Edipo Rey*. Madrid: Editorial Cátedra, 2014.

Sosnowki, Saúl et al. *Lectura crítica de la literatura mexicana. Actualidades fundacionales*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1997.

Souto Albarce, Arturo. *Introducción a Tirano Banderas*. México D.F.: Porrúa, 1975.

- Speratti Piñeiro, Emma Susana. "En torno a Azarín". *Obra Crítica*. México D.F.: El Colegio de México, 1960.
- Stein, Isaac. *Malditos, malvados e infames en la Biblia*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2009.
- Stellin-Michaud, Sven. "L'Université de Genève". *Histoire et politique au XIX siècle*. Ginebra: Librairie, 1996.
- Stern, Roger. *Vida y muerte de Superman*. Barcelona: Ediciones B., 1994.
- Strauss, Barry. *La Guerra de Espartaco*. Barcelona: Edhasa, 2012.
- Strauss, Leo. *Sobre la tiranía*. Madrid: Duplá-Encuentro, 2005.
- . *Meditación sobre Maquiavelo*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1964.
- Szurmuk, Mónica y Robert McKee Irwin. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México D.F.: Siglo XXI, 2009.
- Symons, Julian. *Historia del relato policial*. Barcelona: Bruguera, 1982.
- Todorov, Tzvetan. "La memoria amenazada". *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Torres, Mauricio. "El partido de la "dictadura perfecta" vuelve al poder en México". *Expansión*. 01/12-2012. <https://expansion.mx/nacional/2012/12/01/el-partido-de-la-dictadura-perfecta-vuelve-al-poder-en-mexico>
- Torres, Vicente Francisco. *La novela policiaca mexicana*. México D.F.: Cdigital. 1985.
- Tomachevsky, Boris. *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal, 1982.

- Toscano, César. *Literatura. Héroes y antihéroes*. 27 de febrero de 2012. <http://heroesyantiheroes.blogspot.mx/>
- Trejo Fuentes, Ignacio. *Lágrimas y risas*. México D.F.: Conaculta, 2005.
- . La literatura de La Onda y sus repercusiones. *Tema y variaciones de la literatura: literatura mexicana, siglo XX*, no. 16, 2001, pp. 203-210.
<http://espartaco.azc.uam.mx/UAM/TyV/16/221962.pdf>
- Urrutia, Elena *et. al.*, *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX y una Revista*. México: Instituto Nacional de las Mujeres / Colegio de México, 2006.
- “Un nuevo capítulo de Mario Vargas Llosa”. *Forbes México*. 20/08/2017.
<https://www.forbes.com.mx/forbes-life/mario-vargas-llosa/>
- Valdés Medellín, Gonzalo. “Jorge Ibarguengoitia a 80 años de su natalicio”. *El Universal*, 22 de enero de 2008. <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/476143.html>
- Valentim, Lucio. “Drummond: ironía simples X ironía compleja”. *Scribd.com*. s.f.
<https://es.scribd.com/doc/19236581/Ironia-Simples-x-Ironia-Complexa>
- Vargas de Luna, Javier. *Maten al león de Jorge Ibarguengoitia: la antisolemne propuesta de un nuevo pasado*. Tesis de Maestría. Ottawa: Universidad de Ottawa, 1999.
- Vargas Llosa, Mario. *La fiesta del chivo*. México D.F.: Alfaguara, 2008.
- . *Conversación en La Catedral*. Madrid: Santillana, 2006.
- Valle-Inclán, Ramón del. *Tirano Banderas*. Madrid: Austral, 2011.
- . *Luces de Bohemia*. Madrid: Espasa-Calpe, 2002.
- Vasconcelos, José. *Breve historia de México*. México D.F.: Trillas, 1998.

Vázquez, Victoria. "Construcción de personajes. Los arquetipos en la narración". *Diarios de una escritora (ya no tan) novata*, 5 de abril de 2010.

<https://diariodeunaescritoranovata.wordpress.com/2010/04/05/construccion-de-personajes-los-arquetipos-en-la-narracion/>

Verdugo, Patricia. *Allende: Cómo la Casa Blanca preparó su muerte*. Santiago de Chile: Catalonia, 2008.

Vergara, Luis. *Paul Ricoeur para historiadores. Un manual de operaciones*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2006.

Vidal, Marciano. "Ética de la persona. Aproximación sistemática. Teoría general de la persona: La categoría ética global para una moral de persona". *Moral de actitudes*, vol. II. Madrid: Perpetuo Socorro, 2015.

Viera-Gallo, J. A. "Esquema analítico de la ideología de la Junta Militar Chilena: un fascismo dependiente". *Ídem*, núms. 8-9.

Villanueva, Darío. *El comentario de textos narrativos. La novela*. Madrid: Júcar, 1989.

---. *Glosario de Narratología. Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Júcar, 1992.

Villarme Álvarez, María Cristina. "Teatros de marionetas: la influencia de Valle-Inclán en "El señor presidente" de Miguel Ángel Asturias". *Revista lucense de lingüística e literatura*, 2007. <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/5707>

Villoro, Juan. "Sabemos que usted es ilustre: ¿quiere explicarnos a qué se dedica? Entrevista con Jorge Ibarguengoitia", *Letras libres*, no. 178, octubre de 2013, pp. 16-19.

- . *El diablo en el espejo. Humorista, agítese antes de usarse*. México D.F.: Biblioteca Virtual, s/f. http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Archivos/introduc/intro_53.pdf
- Vivero Marín, Cándida Elizabeth. “El oficio de escribir: La profesionalización de las escritoras mexicanas” (1850-1980). *La Ventana. Revista de estudios de Género*, no. 24, 2006, pp. 190-191.
- Volpi, Jorge. *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*. México D.F.: Era, 2006.
- Weatherfo, Jack. *Genghis Khan y el nacimiento del mundo moderno*. Barcelona: Crítica, 2006.
- Weber, Max. “Tipos de dominación”. *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. México D.F.: FCE, 2002.
- Wenham, Gordon J. *Nuevo Comentario Bíblico. Siglo veintiuno*. El Paso: Casa Bautista de Publicaciones, 1999.
- White, Hyden. *Metahistoria. La imaginación en Europa del XIX*. Buenos Aires: FCE, 1998.
- Winn, Peter. *Americas: The Changing Face of Latin America and the Caribbean*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Weber, Max. *Economía y sociedad. Esbozo de una sociología comprensiva*. México D.F.: FCE, 1965.
- Womack, John. *Zapata y la Revolución mexicana*. México D.F.: Siglo XXI, 1969.
- Yáñez, Agustín. *Al filo del agua*. México D.F.: Porrúa, 1996.

- Yáñez García, Manuel de Jesús. “La literatura comparada y las formas de lo cómico. Jorge Ibarquengoitia como paradigma”. *Ideas de Hispanoamérica en la obra de Juan Villoro*. Tesis de Doctorado. Barcelona: Facultad de Filología-Universidad de Barcelona, 2012.
- Zamora, Alonso. *La realidad esperpéntica. Aproximación a “Luces de bohemia”*. Madrid: Gredos, 1969.
- Zapata, Luis. *El vampiro de la colonia Roma*. México D.F.: Grijalbo, 1996.
- Zavala, Lauro. *Humor, ironía y lectura*. México D.F.: UAM, 1993.
- Zubiri, Xavier. *Estructura dinámica de la realidad*. Madrid: Alianza 1989.
- Zuluaga, Conrado. *Novela del dictador, dictadores de novela*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1979.