

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES.

***Jorge Ibargüengoitia, narrador ironista en Maten al león.***

TESIS

PRESENTADA POR ÁNGEL MENDOZA CRUZ PARA OBTENER EL  
TÍTULO DE LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN.

Asesora: Francisca Robles.

México. 2004.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

**A mis padres y mi hermano.**

**A Malinalli y Tonatiuh.**

# ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	5
<b>1. Estructuras narrativas</b> .....	8
1.1. Relato, historia y discurso.....	8
1.2. El narrador.....	9
1.2.1. En primera persona.....	12
a) Narrador-protagonista.....	13
b) Narrador-personaje secundario.....	14
c) Narrador-personaje incidental.....	14
d) Narrador morfológico.....	15
1.2.2. En segunda persona.....	16
a) Aparente.....	17
b) Plena.....	17
1.2.3. En tercera persona.....	17
a) Omnisciente.....	18
b) Narrador con.....	19
c) Falsa tercera persona.....	20
d) Visión por fuera.....	21
e) Un caso especial: el narrador ironista.....	21
1.2.4. Narratario.....	26
1.2.5. Perspectiva y voz.....	27
<b>2. Jorge Ibarguengoitia y <i>Maten al león</i></b> .....	33
2.1. El autor y su obra.....	33
2.2. La segunda novela.....	68
2.2.1. El momento histórico de la novela.....	71
2.2.2. Cuba.....	72
2.2.3. República Dominicana.....	74
2.2.4. Haití.....	76

<b>3. El narrador de <i>Maten al león</i>.....</b>	<b>80</b>
3.1. El narrador ironista y sus víctimas.....	80
3.2. Focalización.....	89
3.3. La voz.....	111
<b>Conclusiones.....</b>	<b>121</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>123</b>
<b>Hemerografía.....</b>	<b>126</b>
<b>Filmografía.....</b>	<b>127</b>

# INTRODUCCIÓN

Una manera de percibir, implica una forma de entender, de nombrar y por tanto, de comunicar. Las obras dramática, narrativa y periodística de Jorge Ibarguengoitia tienen en común valerse de la ironía. El autor recurre a ésta como un modo de vida; en sus escritos la usa para enfrentarse a la historia y para burlarse de la realidad social de su tiempo.

En el 2003 se cumplieron 75 años de su nacimiento y dos décadas de su lamentable muerte. Con este trabajo no se pretende hacer un homenaje al guanajuatense; sí en cambio, un acercamiento a esa capacidad del autor para observar y comunicar irónicamente.

Ahora bien, nuestra cotidianeidad está inmersa en los relatos. A diario se es partícipe de éstos ya como emisor ya como receptor; es posible considerarse narrador del acontecer personal, así como narrario de otras realidades. Esta comunicación verbal –oral o escrita– sólo es posible cuando alguien cuenta a otro, un suceso.

Por lo anterior, no es accidental que en la carrera de ciencias de la comunicación, se realice una tesis cuyo objeto de estudio es el narrador y su mundo narrado. Esta investigación aborda los conceptos de relato y los elementos del mismo, es decir, la historia y el discurso. Para precisar la parte conceptual se recurre principalmente al trabajo de Elena Beristáin.

Integrante decisivo del relato es el narrador, porque es el encargado de contar la historia. Debido a que las funciones y capacidades del mismo cambian, de acuerdo a su relación con la historia y el discurso, en el primer capítulo se alude a las características propias de los diversos narradores. Especial atención merece el narrador ironista. Para aludir a éste resulta indispensable revisar la compleja acepción de la ironía.

A pesar de su importancia para la literatura mexicana, no son muchos los trabajos universitarios dirigidos a estudiar las obras de Jorge Ibarguengoitia. Aunado a ello, en la mayoría de esos textos predomina la presencia de una novela en particular: *Los relámpagos de agosto*.

Como sea resultó grato encontrar tesis acerca del tema, hechas en la Universidad Iberoamericana, en la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, así como en la UNAM. Fue sorprendente hallar una elaborada en la Universidad de Austin, Texas.

El segundo capítulo de este escrito presenta un recuento de los datos biográficos del autor y de su trayectoria creativa, no para profundizar en su vida personal, sino para hacer notar cómo el guanajuatense no se desprende de la ironía.

En el mismo apartado hay una sección asignada a *Maten al león*. Tal novela ibargüengoitiana es de los pocos textos en los que el autor se decide por un narrador en tercera persona. Éste, al no participar en la historia narrada, refuerza la sensación de tomar distancia respecto a los hechos y rompe con la posibilidad de un maniqueísmo en lo relatado. Así, por igual desmitifica a héroes y villanos. Nadie ni nada se salva de la ironía.

Aunque este relato no contiene, más allá del Mar Caribe y algún país, nombres provenientes de la realidad, se agrega un contexto político de las dictaduras que azotaron a Cuba, Haití y República Dominicana, realidades contemporáneas para el escritor.

Un fantasma recorre la historia de América Latina en el siglo XX y aún se manifiesta en esta centuria: el dictador. Contra los espectros dictatoriales y las aspiraciones de ser héroe, Jorge Ibarquengoitia impregna de ironía a *Maten al león*, pues la capacidad burlona resulta más efectiva y memorable que la solemnidad de la condena.

La última parte consiste en revisar de qué manera el narrador ironista cuenta la historia; se trata de detectar cómo y en qué momentos aplica la ironía. Para esto, se toman en cuenta la perspectiva y la voz, porque el punto de vista, desde el que se percibe la realidad, determina qué y cómo se narra; pues a partir de saber quién habla, se aclara qué y cómo se nombra, qué y cómo se comunica.

“Así como existe, en el interior del relato, una gran  
función de intercambio [...] también,  
homológicamente, el relato como objeto es lo que  
se juega en una comunicación: hay un dador del  
relato y hay un destinatario del relato.” \*

Roland Barthes

---

\*Roland Barthes. *et. al. Análisis estructural del relato*. p.25.



# 1. ESTRUCTURAS NARRATIVAS

## 1.1. Relato, historia y discurso.

Su mundo de referencia puede ser real o ficcional; su orden puede ser cronológico o no, pero siempre, el relato necesita de alguien que comunique a otro, un acontecimiento. Por tanto, es posible relatar anécdotas, crónicas, acontecimientos noticiosos, hechos históricos, creaciones literarias, etc. Elena Beristáin lo define:

La esencia del relato consiste en que da cuenta de una historia; narra o representa una historia; comunica sucesos, ya sea mediante la intervención de un narrador, ya sea mediante la representación teatral efectuada en un escenario y ante un público por personajes, en las obras dramáticas. El cuento, la novela, la epopeya, la fábula, el mito, la leyenda, son relatos narrados. El drama (tragedia, farsa, comedia, paso, etc.), son relatos representados.<sup>1</sup>

Los acontecimientos relatados tienen un interés humano y se suceden en un tiempo, además de poseer dos tipos de relaciones: una lógica, es decir de causa y efecto, y otra de consecutividad, esto es, la relación entre antes y después.<sup>2</sup>

El relato está constituido por dos elementos: la historia y el discurso.<sup>3</sup> La historia, diégesis o ficción se refiere a lo enunciado, lo narrado por el discurso. Es el qué. Es el hecho que se cuenta; tiene como protagonistas a los personajes. Lo relatado no pretende ser verdadero, sino verosímil. Su orden puede ser cronológico o no, pues cada historia recurre a una estructura particular. Beristáin recupera en su concepto, a varios teóricos:

Sucesión de las acciones que constituyen los hechos relatados en una narración o en una representación (drama). Es lo que Todorov llama relato, Barthes llama historia, Rimmon llama significado o contenido narrativo: la estructura profunda –que da entrada al componente semántico– de los transformacionistas; el “plano del contenido” de Hjelmslev, el nivel “de los hechos relatados” de Jakobson, el “proceso de lo enunciado” de Genette.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup>Elena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. p. 424.

<sup>2</sup>*Ibid.* p. 352.

<sup>3</sup>Émile Benveniste empleó por primera vez los conceptos de historia y discurso. (Elena Beristáin. *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*. p. 26).

La conformación del relato por esos dos elementos básicos está presente desde la Grecia clásica, pues Aristóteles los denomina *logos* o argumento y trama o *mythos*. (Seymour Chatman. *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y el cine*. p. 20).

<sup>4</sup>Elena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. p.149.

En cuanto al discurso, éste corresponde a la enunciación y es protagonizado por el narrador y el narratario<sup>5</sup>. Es el cómo. Roland Barthes lo llama nivel de narración, Tzvetan Todorov, proceso de la enunciación y para Roman Jakobson comunica los hechos relatados. Valorar el discurso es tomar en cuenta los modos de los que se vale “la exposición de la historia en el relato”.<sup>6</sup> En palabras de Elena Beristáin:

En el análisis narrativo, discurso es el proceso de la enunciación (cuyos protagonistas son el narrador y el receptor de la narración) que vehicula la intriga de la historia, (es decir, los hechos relatados cuyos protagonistas son los personajes).<sup>7</sup>

Entendido que un relato puede representarse o narrarse, en este último caso, el destinatario de los sucesos comunicados puede ser un oyente, lector y/o narratario; a su vez, el emisor de los acontecimientos es un narrador, quien dirige sus palabras a un narratario, mientras que el autor hace lo propio hacia un lector.<sup>8</sup>

## 1.2. El narrador.

Para elaborar un acercamiento narratológico, se debe tener en cuenta a todos los participantes de este sistema comunicativo: narrador, narratario, lector y autor. No es casual que a partir del modelo de comunicación destinador/destinatario, Gérard Genette formula una correspondencia para el estudio narrativo: narrador/narratario.

El narrador es quien se encarga de relatar los hechos reales o imaginarios, se trata de “un locutor imaginario, reconstruido a partir de los elementos verbales que se refieren a él.”<sup>9</sup> Para Alberto Paredes, el autor es quien escribe la obra, es el humano real; mientras que el narrador es quien cuenta el relato. Quien narra no es el autor, “sino aquel ser que dentro del texto personifica una proyección singular del autor como emisor del discurso literario.”<sup>10</sup>

---

<sup>5</sup> *Vid. Infra.* p. 26.

<sup>6</sup> Elena Beristáin. *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica.* p. 85.

<sup>7</sup> Elena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética.* p.155.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 352.

<sup>9</sup> Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje.* p. 368.

<sup>10</sup> Alberto Paredes. *Las voces el relato.* 29-30.

A decir de Elena Beristáin, el narrador de sucesos noticiosos no se desprende de su rol, o sea, mantiene su condición de reportero, periodista, conductor; lo mismo sucede con quien está a cargo de una narración histórica, pues nunca abandona su papel de historiador. Esto no se aplica para quien relata ficción, ya que su ser no corresponde “completamente” con el autor de la obra literaria. Añade:

Podría decirse que en este tipo de narración, el autor se oculta detrás del narrador que es un personaje “*sui generis*” que asume la tarea de construir el relato y es capaz de permanecer tanto dentro como fuera de la narración. El yo del narrador es ficcional, es el del locutor imaginario que resulta construible a través de los enunciados que se le refieren; y no debe confundirse con el yo del personaje que puede ser o no ser, a su vez, narrador; mientras que el yo del autor es un yo social, aunque también es verdad que el yo del autor pone al alcance del narrador un saber que proviene de su formación intelectual, su experiencia, su competencia, etc.<sup>11</sup>

El autor se vale de un ser para relatar la historia, es decir, el narrador, y otro, para crearla, esto es, el autor implícito, quien sólo tiene presencia en la obra, pues su existencia se limita exclusivamente a un relato. Quien firma autógrafos no es el autor implícito, pues éste es quien

organiza el texto, el responsable de la presencia o la ausencia de una determinada parte de la historia, la identidad cuya instancia destruye la crítica psicológica asociándola con “el hombre”. Si ninguna persona se interpone entre ese autor inevitable y el universo representado, es porque el autor implícito y el narrador se han fundido.<sup>12</sup>

Acerca de esos recursos de los que echa mano el autor para esconderse, 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 la de un personaje cualquiera.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup>Elena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. p. 356.

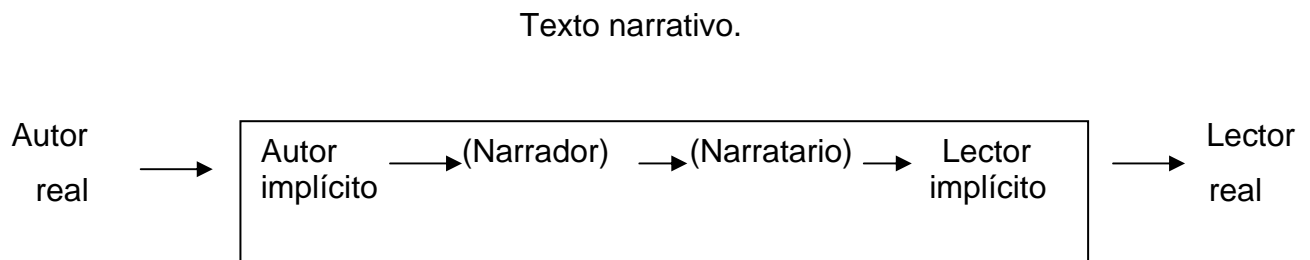
<sup>12</sup>Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov. *Op. cit.* p. 370.

<sup>13</sup>Tzvetan Todorov. Citado por Alberto Paredes. *Op. cit.* p. 29.

En la medida en la que el lector conoce el relato, imagina al autor. A propósito, Aurora Pimentel menciona:

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 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).<sup>14</sup>

Al elaborar su texto<sup>15</sup> –oral o escrito–, el autor igualmente tiene en mente a un lector, ideal, es decir, “implícito” o “virtual”, quien deberá poseer determinado perfil para asimilar lo relatado. De eso dependerá qué tanta información le proporcione o le niegue el autor y qué conocimiento cultural compartido le exija. Con base en lo anterior es posible presentar un diagrama de la comunicación narrativa:<sup>16</sup>



Con la finalidad de contar la historia, el autor elige para su narrador alguna máscara. Ésta corresponde a una de las tres personas gramaticales: yo, tú y él. Es por medio de la identificación de éstas, como se define el perfil de quien relata.

<sup>14</sup>Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudio de la técnica narrativa*. p. 174.

<sup>15</sup>Se entiende que el texto es “un organismo, cada uno de cuyos elementos condiciona a los otros y se confronta con ellos produciendo así su coherencia en cada nivel. Todo texto, además, contiene explícitas o no (pero siempre presentes aunque sea como ausencias que significan expectativas frustradas), las marcas necesarias para su comprensión.” (Elena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. p. 491-492).

Por lo que toca al contexto, éste es lo que rodea “a una unidad lingüística en el sitio concreto de su actualización y que condiciona su función. El contexto no es solamente el contorno lingüístico intratextual, sino que también recibe este nombre “el contorno discursivo de producción” (Mignolo), que es más amplio y abarca el conjunto de las obras del autor, el conjunto de las obras literarias contemporáneas, los conjuntos de signos de las otras series (socioculturales), el contorno que enmarca la situación pragmática del hablante.

La relación entre texto y contexto ofrece dos aspectos: el contexto, de alguna manera (que el analista debe descubrir y describir) condiciona al texto; éste produce sobre aquél ciertos efectos que también hay que identificar y definir.” (*Ibid.* p. 108-109).

<sup>16</sup>Seymour Chatman. *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y el cine*. p. 162.

Cada una de dichas personas tiene características propias que repercuten sobre otros tres componentes del discurso, a saber: el autor, el relato y el lector. Paredes lo explica así:

La elección de un narrador frente a todos los demás (y de una modalidad del narrador) establece lo que se puede llamar haces de influencia o relación, donde se imbrican de manera peculiar la organización del texto y las presencias implícitas de las personas del autor y los lectores [...] Asimismo, una y otra elección señalan al autor del texto en cuanto escritor; son datos que nos llevan de la obra al pensamiento general, a la *cosmovisión*, del autor. Y también es innegable que el lector ocupa un sitio distinto, según se tope con una u otra personas narrativas: está “más lejos” o “más cerca” de lo contado y sus “relaciones personales difieren” [...] el narrador es una de las piezas básicas en la reconstrucción de la filosofía del autor. Su labor adquiere mucha importancia porque favorece el conocimiento del pensamiento del autor y –en consecuencia– afecta orgánicamente al texto. Conocer en ese sentido al autor significa tener mayor lucidez acerca de la obra misma mediante esta nueva vía que ofrece el narrador.”<sup>17</sup>

Con base en la elección de un pronombre personal, referente al narrador, es posible clasificar a los relatos, de ahí que se consideran textos en primera, en segunda o en tercera persona.

### 1.2.1. En primera persona.

El narrador en primera persona es un ser duplicado, porque la narración es hecha por un personaje; de este modo, está presente en la historia y en el discurso. A diferencia de la tercera persona<sup>18</sup>, no posee una visión total de los acontecimientos, no se ubica por encima de éstos, sino se involucra.

Quien narra se refiere en tercera persona a los otros participantes de lo relatado, y sólo usa la primera persona cuando alude a sí mismo. El cambio decisivo consiste en que el narrador es otro involucrado en los sucesos narrados, por tanto, la historia está sujeta a la subjetividad de éste.

Como organizador del texto, el autor cede la narración al personaje que puede ser su *alter ego*, puede reflejarse en su personaje-narrador, pues como ser humano, el autor también “actúa en su mundo e intenta darle una lógica personal.”<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup>Alberto Paredes. *Op. cit.* p. 32.

<sup>18</sup>*Vid. Infra.* p. 17.

<sup>19</sup>Alberto Paredes. *Op. cit.* p. 57-58.

De acuerdo a su faceta narrativa, existen dos grupos de narradores: cambiante y estático. En cuanto a su relación con la historia existen cuatro tipos: narrador-protagonista, narrador-personaje secundario, narrador-personaje incidental y narrador morfológico.

El narrador cambiante se presenta cuando el autor decide que el tiempo de la historia coincida con el momento vivido por el personaje, quien durante la narración se transforma, resultado de los hechos narrados. Igualmente pertenece a este grupo, el personaje relator de sus memorias; al recuperar sus vivencias, vistas desde otro tiempo, puede apreciarlas de forma distinta a cuando ocurrieron.

En contraste, el narrador estático está cuando el autor lo dota de una opinión invariable de principio a fin del texto. Entonces, los juicios o prejuicios mostrados al inicio no cambian a pesar de todo lo que acontece más adelante.

Si quien narra se refiere a hechos pasados, su opinión pesa por encima de lo que exhibe el relato. Sin embargo, es “prácticamente imposible encontrar una novela o un cuento en primera persona que ostente un narrador de una pieza. Ninguno de los narradores es impermeable al embate de los hechos contados.”<sup>20</sup>

#### **a) Narrador-protagonista.**

Quien cuenta su propia historia es un narrador-protagonista. Esta dualidad es explotada por el autor gracias a la condición que tiene aquél como sujeto central de lo narrado. Alberto Paredes lo define:

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 a seguirlo y a unirse como una persona más a esa concurrencia de subjetividades.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 55.

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 60.

## **b) Narrador-personaje secundario.**

Cuando quien narra participa lateralmente en los hechos y los juzga para contarlos, se trata de un narrador-personaje secundario. En este caso una de las dos funciones de este sujeto crece en detrimento de la otra: ora el personaje procura atraer la atención sobre el narrador, ora éste no se ocupa de contar asuntos acerca de sí mismo.

El narrador-personaje secundario puede referirse tanto a los asuntos en los que sólo se involucra parcialmente, como a los acontecimientos en los que es el elemento principal. Por lo tanto, este ser dual puede contemplar o participar.

Para el lector, esta modalidad de narrador implica estar en contacto con la subjetividad del personaje encargado de relatar. Es su versión de los acontecimientos funciona como filtro para conocer la historia.

El vínculo entre narrador y lector se estrecha conforme el primero no conoce la totalidad de lo sucedido y confía al segundo la tarea de unir los hilos sueltos. En función de esto, el acabado de la historia, hecho por cada lector, puede variar significativamente.

A las transformaciones derivadas de la interpretación y juicio del personaje en cuanto narrador, se añade con frecuencia un desconocimiento parcial de la historia; estas lagunas las resuelve el narrador en su discurso con suposiciones, añadidos y reordenaciones.<sup>22</sup>

La omnisciencia se puede presentar en el narrador-personaje secundario sólo si éste, a diferencia del resto de los participantes, observa y comprende la totalidad de los sucesos y los comportamientos; entonces él es encargado de contar la historia.

## **c) Narrador-personaje incidental.**

Con esta modalidad, los vínculos entre lector, narrador y autor son iguales a los mencionados para el caso del narrador-personaje secundario. Ambos ponen en relieve cómo la subjetividad modifica los acontecimientos narrados.

---

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 61.

El rasgo distintivo entre uno y otro está en el grado de participación dentro de la historia. En el caso del incidental es menos su hacer que su relatar, es decir, “el acto narrativo está más cargado de responsabilidad y sentido que el de personaje.”<sup>23</sup>

En algunas narraciones, el autor puede situar a este personaje sólo para justificar su saber de los hechos; en ese caso queda en calidad de testigo y a partir de ese rol da cuenta de lo sucedido.

#### **d) Narrador morfológico.**

Se trata del pocas veces empleado tipo de narrador en primera persona. No es un personaje quien cuenta, sino la presencia del yo como pronombre personal que narra.

Analógicamente al caso del narrador en falsa tercera persona, éste será un caso de falsa primera persona [...] Se reconoce que la intención del autor es aprovechar los recursos de la tercera persona, sin abandonar la naturaleza subjetiva de la primera, que aparece formalmente. Es, en correspondencia con la falsa tercera persona, una primera persona que funciona como tercera, ya que el autor está convencido de la conveniencia de su epistemología y organización literaria. Un texto donde ya no cabe hablar de subjetividad que crea y emite esos acontecimientos, sino de la validez autónoma de éstos (lo que nos remite a la omnisciencia); pero de todos modos con la posibilidad de teñir de subjetividad el universo narrativo. Es la tercera persona del autor en primera que no abandona su posición definitoria. Un relato organizado efectivamente en tercera persona, que mantiene intactas, estratégicamente sus señas de identidad de primera persona, la “marca de fábrica” de su autor.<sup>24</sup>

Asimismo, el narrador morfológico puede ser un “yo” como suma de voces, esto es, una adición de individualidades que desemboca en la colectividad. Puede convertirse en un nosotros o narrador morfológico en plural. Esté o no dicha variante, la actividad principal es recordar y a partir de esas memorias aclarar los sucesos e incluso exhibir su ignorancia ante detalles de éstos.

---

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 67.

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 68.



## 1.2.2. En segunda persona.

Escondido tras sus palabras, el narrador emplea tú y ustedes para referirse a sus personajes, así, la narración se ubica en la segunda persona. Dicha modalidad se muestra en los relatos excepcionalmente, por lo que hace de esta escasa presencia una característica.

En general la segunda persona, el *tú*, se refiere a uno solo de los personajes, aquél que es interpelado por su narrador. Como sucede en los textos en primera persona, un personaje recibe el tratamiento individualizante (*yo*) por lo que se tipifica todo el relato mientras que los restantes son de todos modos *ellos*.<sup>25</sup>

Frente a esta situación, el autor reconoce la autonomía del fenómeno narrativo y se manifiesta como autor implícito. Su presencia está en dos formas: como testigo o como interlocutor del protagonista.

En la primera, elabora su testimonial relato a partir de la subjetividad: decide qué observa y qué descarta, determina cuál hecho es más importante, elige el orden de presentación, el o los hechos que marcan el desenlace. etc.

Para la segunda, el autor establece una relación personal con el personaje. Este vínculo permite al narrador hacer acto de presencia. Se puede suscitar de dos modos: uno, explícitamente, es decir, segunda persona aparente; otro, implícitamente, o sea, segunda persona plena.

A decir de Paredes, la clasificación del autor que recurre a la segunda persona es la de quien está en proceso de aprendizaje, por lo tanto “experimenta un desdoblamiento de sí mismo (un yo ignorante y un yo conocedor).”<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibid.* p. 72.

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 80.

### **a) Aparente.**

Con claridad el narrador se asume como un “yo”, quien cuenta algo a un “tú”. Para ambos quedan definidos sus respectivos roles; saben que lo relatado es una historia. Sin embargo, quien cuenta es un personaje falso. De manera gramatical esa primera persona, quien narra, se dirige en segunda persona a su narratario y/o lector.

El *tú* al cual remite con insistencia el discurso “contamina” de segunda persona al narrador. Es decir, que si hay dos personas, una emitiendo el texto y otra recibéndolo, separadas por la barrera que es justamente el texto, (cada una está en una de las terminales, el texto de por medio) y que se distinguen por una clara identificación morfológica, se marca tanto el acento en uno de los extremos que éste –*tú* del narratario– desborda su sección delimitada e impregna a la otra persona coludida –el narrador– de *tú*.<sup>27</sup>

### **b) Plena.**

El narrador tiene mayor margen de acción, toda vez que no hace obvia su presencia gramatical y opta por comunicarse directamente con el protagonista, quien es observado, cuestionado, analizado, etc., por aquél.

### **1.2.3. En tercera persona.**

El autor no recurre a los personajes para enunciar el relato y opta por un ser distanciado, quien se dedica a organizar los hechos y contarlos. No está de más especificar que el aludido en tercera persona no es el narrador, sino el o los personajes.

Quien cuenta no forma parte de la diégesis ni está dotado de características que permitan imaginarlo como una persona de carne y hueso. Sólo tiene en común con lo humano el ser un relator de historias.

---

<sup>27</sup> *Ibid.* p. 76.

En cuanto al autor, esta modalidad le permite alejarse de los acontecimientos, los observa, mas no se involucra.

El texto en tercera persona es el modo más seguro mediante el cual el autor se desentiende de su obra; se coloca virtualmente frente a los hechos y los describe (reservándose, por supuesto, la libertad de suspender en cualquier momento el curso de los acontecimientos para comentarlos).<sup>28</sup>

Tal alejamiento entre autor e historia puede deberse a que aquél no tenga la capacidad para ingresar en ésta y narrar por medio de un personaje como su portavoz. Otra opción es que el autor prefiera aludir lo más objetivamente posible los hechos.

Para el lector representa asomarse al mundo literario por medio de un antejo transparente. No debe modificar ni completar el contenido, todo está resuelto y sólo le queda aceptar o rechazar. Son cuatro las variantes contenidas en la tercera persona: narrador omnisciente, narrador con, falsa tercera persona y visión por fuera.

#### **a) Omnisciente.**

Quien sabe todo acerca de la historia y de los personajes, quien no se identifica con ninguno de éstos y arma su discurso con base en una visión panorámica de todos los elementos participantes es un narrador omnisciente o tradicional. Acerca de las relaciones que este tipo de narrador implican entre el lector y el autor, Alberto Paredes menciona:

[...] es quien mejor tipifica al autor del conocimiento total y de la presentación objetiva de los sucesos: en él está más preparada, de un modo potencial, la falacia realista por parte de los lectores y aun por la suya. Estos textos elevan la opinión que el autor tiene de su mundo ficticio a juicio irrevocable (lo que se tipifica mediante comentarios explícitos intercalados en la narración, en la obligada interpretación del mundo ficticio y en la suerte final –recompensa o castigo– que tienen los personajes). El autor gobierna totalmente su texto, desde la preposición inicial que inaugura su mundo literario hasta el destino al que todo se amolda necesariamente. El lector debe abandonarse a esa presencia total o rechazarla, en un grado bastante alto y, en dado caso, hacer él mismo en su lectura “su” novela o cuento.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> *Ibid.* p. 33.

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 37.

## b) Narrador con...

Quien cuenta preserva su distanciamiento con los personajes, pero también los utiliza para narrar desde la visión de alguno o algunos de éstos. Al presentarse tal colaboración, la historia es relatada a partir de dicho ser al que se le otorga la responsabilidad narrativa y por medio de éste, el lector conoce los hechos y a sus involucrados.

Ese tipo de narrador decide la dosis y el momento para utilizar el modo indirecto libre<sup>30</sup>, es decir, para alternar su voz como narrador, en el entendido que emplea sus palabras, y el ceder ante las frases textuales del personaje.

Para la revisión narrativa de un texto, resulta importante establecer con qué clase de personaje se une el narrador: principal, secundario, incidental o un ser no identificable dentro de la historia.

El nexo cambia entre uno y otro, pues la participación en los hechos no es idéntica y de igual forma varía la perspectiva y comprensión de aquéllos. Tal unión produce el efecto de que este narrador se aleja de la tercera persona y se aproxima a la primera. Como sea, esta variante siempre preserva la facultad de hacer del narrador un personaje o no.

Al elegir a este narrador, el autor deja de lado la omnisciencia y opta por la subjetividad. No pretende el conocimiento total, pues asume la imposibilidad de alcanzarlo, por eso escoge la visión limitada de un personaje. Dicha preferencia obedece a la necesidad particular del texto.

El narrador nunca es un añadido al discurso literario sino uno de sus principios de organización; por tanto, ciertos tipos de obras exigen su *narrador con* si el autor no quiere abortarlas o, en el mejor caso convertirlas en otras muy distintas.<sup>31</sup>

Para el lector, este narrador es la posibilidad de un desenlace abierto. La interpretación final le corresponderá y podrá incluso tener más cercanía con el personaje elegido por el autor para relatar.

---

<sup>30</sup>*Vid. Infra.* p. 30.

<sup>31</sup>Alberto Paredes. *Op cit.* p. 40.

Existe la posibilidad de que el autor combine la omnisciencia de carácter divino con la subjetividad humana. Esto lo haría con la finalidad de favorecer un contrapeso y evitar la monotonía de un solo narrador.

### **c) Falsa tercera persona.**

Cuando lo relatado corresponde gramaticalmente a la tercera persona, pero la perspectiva es la de un personaje, entonces está presente esta modalidad de narrador. El modo indirecto libre es el que predomina en la narración. La falsa tercera persona “es una intensificación extrema del *narrador con*, narrador que mantiene un margen de distinción con el personaje tras el cual se oculta.”<sup>32</sup>

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. También puede utilizar la omnisciencia, pero a la vez dotarla de las limitaciones o rasgos humanos.

Frente a esto, el lector comprende a esa tercera persona como incapaz de existir si no es a costa de un personaje, por lo tanto el narrador cambia su identidad. Asimismo, puede entender que el personaje requiere de ocultarse para contar. Se trata de un ser a quien no le conviene asumir plenamente el yo y prefiere la máscara de un él.

Es una “primera persona tercera”. 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.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> *Ibid.* p. 45.

<sup>33</sup> *Ibid.* p. 46.

#### **d) Visión por fuera.**

Es el narrador que, si bien conoce los sucesos, es incapaz de armar un discurso coherente. Con premeditación, el autor sólo le permite proporcionar datos, pero la desordenada estructura de esta presentación, obliga al lector a darle un segundo tratamiento para hacerla inteligible. Todorov comenta que este narrador es quien menos sabe de entre todos los personajes:

Puede describir únicamente lo que ve, lo que oye, etc., pero no tiene accesos a ninguna conciencia [...] Las narraciones de este género son más raras que las otras, y la utilización sistemática de este procedimiento no se ha practicado hasta el siglo XX.<sup>34</sup>

#### **e) Un caso especial: el narrador ironista.**

Ahora bien, si en la clasificación anterior el acercamiento al narrador considera su participación o no en la historia y toma en cuenta a la persona gramatical de la que se vale, la presente subdivisión centra su interés en quien relata con ironía, es decir, el narrador ironista.

Definido ya el narrador, ahora es necesario establecer una acepción de la ironía. El concepto de ésta es resbaladizo, pues las variaciones del término pueden ocurrir entre una lengua y otra, e incluso entre un lector y otro. La vaguedad de su concepto está determinada por la amplitud del campo de aplicación. Asimismo existen una variedad de estudios acerca de la ironía con base en diferentes corrientes de análisis.

Aquí se empleará la definición de Catherine Kerbrat-Orecchioni. Antes se marcará una diferencia entre dos géneros literarios con los que se suele relacionar a la ironía, a saber: la parodia y la sátira.

---

<sup>34</sup>Tzvetan Todorov. Citado por Alberto Paredes. *Op. cit.* p. 49.

La primera, por su origen etimológico, refiere a un contra-canto (del griego antiguo *para*: contra y *odos*: canto). Es una oposición entre dos textos. Su finalidad más que agresiva es lúdica e inclusive puede rendir cierto homenaje. Es en su carácter de burla –pero ligera– que tiene un vínculo con la intención irónica. Para comprenderla a plenitud, el lector requiere conocer el modelo parodiado.<sup>35</sup>

Así como la parodia, la sátira se ha desarrollado con más frecuencia en sociedades democráticas. Para la segunda, su blanco de ataque es el comportamiento humano, en particular sus vicios e ineptitudes. Su nexos con la ironía está en esa mirada burlona, despreciativa, en la risa desdeñosa a expensas de alguien o algo.<sup>36</sup>

Textualmente, la parodia y la sátira son más identificables que la ironía, pues ésta alcanza su mayor grado de eficacia entre menos señales muestra de su presencia, su camino no es lo obvio, sino lo ambiguo.

Con apego a la etimología, ironía proviene de *eironeia*, palabra griega que remite a la interrogación y al disimulo. Para diferenciarla de la mentira –manifestación contraria de lo sabido o lo pensado–, la ironía es una contradicción entre lo expresado y lo que se quiere hacer entender.<sup>37</sup>

El uso más antiguo del término se encuentra en la obra de Platón *La república*, y simulación es su significado. El mismo pensador griego deja un registro excepcional de un simulador por medio de Sócrates en los *Diálogos*. Ahí, el filósofo finge “ignorancia y simplicidad para orientar gradualmente hacia la verdad a su interlocutor.”<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup>Linda Hutcheon. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía.” en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*. p. 173-191.

<sup>36</sup>*idem*.

<sup>37</sup>Catherine Kerbrat Orecchioni “La ironía como tropo” en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)* p. 202.

<sup>38</sup>Elena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. p. 283.

Para los griegos, el *eiron* es el personaje capaz de pasar de un menos a un más, pues “aparecía, al principio, como un ser insignificante, pero que luego, tras los efectos de la acción, habría de revelarse como un sujeto central.”<sup>39</sup>

Siglos después, un cambio en la concepción de la ironía se debe sobre todo al romanticismo. Evodio Escalante expone:

Si la ironía griega avanza de un menos a un más, los románticos trastocarán el sentido: ahora se trata de un movimiento descendente, a veces catastrófico, que parte de un más para llegar a un menos. El personaje importante termina siendo ridiculizado. El ser que se había elevado acaba en la bancarrota y despreciado por todos.<sup>40</sup>

Según Catherine Kerbrat Orecchioni la ironía es un tropo<sup>41</sup> semántico-pragmático. Semánticamente, ésta es una antífrasis, es decir, la oposición de un contenido literal positivo que remite a otro latente negativo. Pragmáticamente es una evaluación disfrazada de alabanza, pero cuya verdadera intención es la burla. Precisa:

[...] de las componentes, semántica y pragmática de la ironía la segunda es dominante en relación a la primera: es el valor pragmático de una secuencia, más que su estructura semántica, lo que hace que se le “sienta” intuitivamente como irónica; ironizar es burlarse, más que hablar por antífrasis.<sup>42</sup>

Frente a un texto en el que la ironía está presente, el lector debe ser capaz de identificarla, de detectar los elementos introducidos por el autor en su elaboración y que tendrán voz por medio del narrador.

---

<sup>39</sup>Evodio Escalante. “La ironía en Jorge Ibargüengoitia” en Jorge Ibargüengoitia. *El atentado. Los relámpagos de agosto*. Edición crítica. p. 499.

<sup>40</sup>Evodio Escalante. *Op. cit.* p. 499.

<sup>41</sup>Es necesario precisar que “las figuras son los diversos aspectos que pueden tomar en el discurso la diferentes expresiones del pensamiento.” Los tropos o figuras de significación implican un cambio semántico de las palabras. (Jean Dubois, *et.al. Diccionario de lingüística*. p. 278). Para Kerbrat “quien dice tropo dice desviación con respecto a un uso considerado más propio, más adecuado.” (Catherine Kerbrat Orecchioni. *Op. cit.* p. 200).

Beristáin explica que la ironía como antífrasis se da “sobre todo cuando alude a cualidades opuestas a las que un objeto posee [...]”. (Elena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. p. 277).

<sup>42</sup>Catherine Kerbrat Orecchioni. *Op. cit.* p. 212-123.



En este proceso confluyen las señales textuales de la obra –uso de comillas, empleo de distintas tipografías, signos de interrogación y admiración–, los elementos extratextuales –fuera del escrito– manejados por el lector, las atribuciones de éste hacia al autor y el contexto<sup>43</sup> en el que la obra es conocida. Con base en esto, el autor, por medio del narrador, necesitará de un lector competente y cómplice para hacer efectiva a la ironía.<sup>44</sup>

La ironía es como el silencio que deja de existir cuando se pronuncia su nombre. Al respecto, Juan Pellicer considera:

Cuando reconocemos su presencia siempre la advertimos bajo un velo que, ocultándola, la revela. Ese velo es parte de ella misma: sin él, ella ya es otra cosa. Por eso es difícil aprehenderla, pues si le quitamos el velo, desaparece. En su velo está la distancia que le permite ser y también su posibilidad de revelarse. Unas veces es fácil detectarla. Otras, no. Puede uno equivocarse: pasará desapercibida o se creará descubrirla donde no existe.<sup>45</sup>

No se debe olvidar que es la sutileza y no la obviedad un rasgo peculiar de la ironía. Como menciona Kerbrat Orecchioni, ésta

no se justifica más que en la medida en que queda, al menos parcialmente, ambigua ¿qué interés tendría el hablar irónicamente si de inmediato se rectifica el tiro especificando lo que se ha querido *verdaderamente* decir? La ironía no puede existir legítimamente más que en la ausencia de índices demasiado insistentes, y el empleo de la figura *in praesentia* constituye el más evidente de entre ellos del engaño que ello constituye.<sup>46</sup>

Por lo tanto, el uso de la ironía exige al autor un doble trabajo: construir oraciones con un sentido literal y al mismo tiempo redactar sutilmente indicios que exhiban a aquéllas como falaces. Acerca de lo correspondiente al lector, éste no debe conformarse con el primer significado, sino entender los derivados.

---

<sup>43</sup>Vid. *Supra*. p. 11.

<sup>44</sup>Catherine Kerbrat Orecchioni. *Op. cit.* p. p. 203.

<sup>45</sup>Juan Pellicer. *El placer de la ironía. Leyendo a Juan García Ponce*. p. 55.

<sup>46</sup>Catherine Kerbrat Orecchioni. *Op. cit.* p. 197.

Si se quiere comunicar una idea, ¿por qué se dice otra?, se cuestiona Kerbrat Orecchioni y más adelante ella misma contesta que

el tropo permitiría en ciertos casos, (uso de “eufemismos de decencia”, recurso de representación alegórica) hacer fracasar ciertas censuras morales o políticas y “hacer pasar” verdades propiamente indecibles: existe en efecto cosas que no se dicen –al menos directamente.<sup>47</sup>

La autora establece dos tipos de ironía: citacional y situacional. En el primero, la víctima, el blanco u objeto de burla por parte del narrador es el sujeto a quien se cita, o sea, a quien corresponde la frase reproducida para hacerla irrisoria. En el segundo, el punto de ataque es la situación y eventualmente quien es responsable o partícipe de ésta. Dichas circunstancias se caracterizan por desembocar en algo totalmente opuesto a lo deseado o lo esperado.

Para recapitular: la ironía posee dos componentes, uno que se constituye de oraciones con un dos sentidos –literal y derivado– y otro que implica su finalidad o sea, la burla. El segundo predomina sobre el primero.

El autor del texto escribe simultáneamente en dos niveles: uno es obvio, el otro, oculto. El narrador ironista, como máscara del autor, finge no conocer esta dualidad y espera que sea el lector quien se encargue de desdoblarla. Por eso, el lector debe ser cómplice del narrador para aplicar la ironía –citacional o situacional– sobre el blanco o la víctima. Pellicer:

Es cierto: la ironía distancia, mejor dicho, aleja al ironista de su víctima pero, por otro lado, puede también observarse que el grado de “elitismo” está en proporción directa con el grado de “intimidad” o “complicidad” que llega a establecerse entre esa minoría de lectores y el autor; se corta la distancia en esa intimidad o complicidad que a mi juicio revelan el perfeccionamiento de la comunicación.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> *Ibid.* p. 219.

<sup>48</sup> Juan Pellicer. *Op. cit.* p. 83.

## 1.2.4. Narratario.

Se mencionó que el modelo de comunicación destinador/destinatario tiene como equivalente narrativo el de narrador/narratario. Así pues, figura equivalente a la del narrador y que pertenece al lector, dentro de la obra, es el narratario. Todorov apunta:

La imagen del narrador no es una imagen solitaria: en cuanto se aparece, desde la primera página, está acompañada de lo que podría llamarse "imagen del lector". Evidentemente esta imagen tiene poca relación con un lector en concreto como la imagen del narrador con el autor verdadero.<sup>49</sup>

La relación entre narrador y narratario se da en el mismo nivel: el narrador diegético –está dentro de la historia– se dirige a un narratario igualmente diegético –algún personaje del relato–; en tanto que un narrador extradiegético –está fuera de la historia– cuenta a un narratario extradiegético –existe externamente a la diégesis.<sup>50</sup>

El narratario deberá tener un conocimiento compartido con su interlocutor. Porque el relato contado por el narrador le puede solicitar en mayor medida un bagaje cultural en común, así como un saber más allá del texto.

Conocer y reconocer extratextualmente, además de tener como referente no sólo el texto, sino el contexto, serán competencias que permitirán al narratario establecer una mayor y más compleja red de significaciones.

Asimismo, de la comprensión del narratario dependerá quedarse o no, sólo en el nivel literal de lo narrado y establecer vínculos con otros relatos. Su memoria y su potencial para reconstruir lo ya leído o escuchado resultarán determinantes para poder desplazarse intertextualmente. Pimentel lo expresa así:

Qué significados se construyan a partir de la lectura de un texto, dependerá de qué tanto podamos recordar; de manera correspondiente, lo que podamos recordar determinará las combinaciones que podamos hacer a partir de los significados parciales que se han ido acumulando; determinará, por ende, los grados de complejidad de los significados globales que se construyan.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup>Tzvetan Todorov. Citado por Alberto Paredes. *Op. cit.* p. 29.

<sup>50</sup>Luz Aurora Pimentel. *Op. cit.* p. 175.

<sup>51</sup>*Ibid.* p.182-183.

De esa comunicación entre narrador y narratario, Elena Beristáin apunta:

El autor comunica al virtual lector, a través del narrador, un conjunto de valores. Ahora bien, si el narrador no es más que el autor en su papel de narrador (pues su estatus es ficcional como el del virtual lector o "narratario" que también puede estar o no dentro de la diégesis) es claro que la presencia del autor se da siempre, aunque no sea manifiesta sino disimuladamente, y aunque siempre sea una presencia parcial y no total.<sup>52</sup>

### 1.2.5. Perspectiva y voz.

El narrador es el encargado de dosificar la cantidad de la información proporcionada en el relato; la calidad de ésta igualmente se encuentra en su poder. Qué tan exacto, confiable, distorsionado, etc. pueda ser el contenido de la historia, dependerá del narrador. Por eso, es importante no únicamente saber a quién pertenece la voz responsable de la narración, sino también determinar desde qué perspectiva o punto de vista se relata.<sup>53</sup>

También conocida como modo narrativo, estrategia narrativa, aspecto, visión, mirada o situación narrativa, la perspectiva implica por lo menos tres significados, a saber: uno literal, se refiere a la percepción; otro, figurativo, se usa para aludir a la visión conceptual y uno más, transferido, que incluye los intereses de alguien.<sup>54</sup>

Genette considera la relación entre el narrador y el tiempo de la historia. Quien relata puede hacerlo de manera lineal, es decir, cronológicamente con base en un antes y un después, o de forma no lineal.<sup>55</sup>

Puede narrar sucesos futuros (prolepsis) o regresar para remitir a eventos del pasado (analepsis). Una alternativa más es relatar acontecimientos que suceden en el momento mismo de su enunciación. Igualmente es posible iniciar la narración por el final (*in extremis*) o por la parte central (*in media res*) e incluso finalizar por el principio. Otra modalidad temporal es la omisión de una parte de la historia (elipsis).

---

<sup>52</sup>Elena Beristáin. *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica.* p.109.

<sup>53</sup>Luz Aurora Pimentel. *Op cit.* p. 95.

<sup>54</sup>Seymour Chatman. *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y el cine.* p.163.

<sup>55</sup>Elena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética.* p. 357.

Por otra parte y con base en el distanciamiento de quien relata respecto a los hechos narrados, Genette determina la existencia de cinco tipos de narradores: 1) extradiegético o heterodiegético, es decir, se mantiene fuera de los acontecimientos, no participa en éstos; 2) intradiegético, o sea, se involucra en los acontecimientos, pero sólo como testigo y narrador; 3) homodiegético es quien cuenta y además participa en calidad de personaje; 4) autodiegético, existente cuando el héroe relata su propia historia; 5) metadiegético, personaje partícipe de una diégesis de primer grado y a la vez, encargado de narrar otra, en segundo grado, esto es, una sucedida en otro espacio y tiempo, en la que quizás están los mismos personajes o incluso hay otros.<sup>56</sup>

Gracias a su teoría de la focalización, Gérard Genette explora la perspectiva del narrador. De acuerdo con este teórico, existen tres tipos de focalización: la de grado cero, la interna y la externa.<sup>57</sup>

Dentro de la focalización cero o no focalización, el narrador tiene una capacidad casi ilimitada para conocer los pensamientos y sentimientos de todos los personajes, aunado a eso, se mueve libremente de un espacio a otro. Este tipo de foco es propio del narrador omnisciente.

Esta modalidad se reconoce fácilmente, pues la perspectiva del narrador es autónoma e identificable gracias a las opiniones que emite; además, él decide qué información cuenta y cuándo lo hace.

En contraste con un narrador omnisciente, quien conoce más que cualquier personaje y puede proporcionar visiones panorámicas –del espacio y del tiempo–, en la focalización interna, el relato es visto por uno o varios personajes. Ante esto, el narrador reduce su ángulo de percepción.

---

<sup>56</sup> *Idem.*

<sup>57</sup> Luz Aurora Pimentel. *Op. cit.* p. 97-106.

La focalización interna puede ser fija, variable y múltiple. La primera equivale a la voz de un personaje; la segunda, a varios de éstos, y la tercera existe cuando la historia es relatada varias veces, de acuerdo con sendas versiones de los involucrados. En un relato se puede distinguir o no la voz del narrador con respecto a la del personaje; en función de esto, la focalización interna puede clasificarse en disonante y consonante.

En la disonante, el narrador buscará hacer que su perspectiva predomine por encima de la del personaje. Basta con una diferencia en los niveles espacial, temporal, cognitivo, perceptual, afectivo, estilístico e ideológico para dar pie a la disonancia.

Para suscitar la consonante, el narrador debe renunciar a su personalidad y funge sólo como un medio por el que se expresa la voz de un personaje. Narra sin salirse de ninguna limitación propia de éste, por lo tanto concuerdan en todos los aspectos: espacial, temporal, cognitivo, perceptual, afectivo, estilístico e ideológico.

Por último, en la focalización externa, el narrador elige un punto, dentro del universo de la historia, para que sea su referente, mas no puede entrar a la conciencia de personaje alguno. En esta modalidad, la selección y orientación de la historia obedecen al narrador, cuyo conocimiento limitado del relato se compensa gracias a las posibles inferencias hechas por el narratorio a partir de los diálogos y las acciones de los personajes.

Ocasionalmente, la restricción experimentada por el narrador, se origina debido a la elección de la primera persona, pues quien narra a partir de un "yo", está imposibilitado a saber lo acontecido en una conciencia que no sea la suya.

Ahora bien, en lo correspondiente a la voz, ésta es el medio por el que se comunica la percepción. Puede coincidir con la perspectiva, mas no obligatoriamente pertenece a un mismo sujeto, es decir, las palabras pueden ser del narrador, pero el punto de vista de lo relatado quizá es el de un personaje. Seymour Chatman:

[...] el punto de vista es el lugar físico o la situación ideológica u orientación concreta de la vida con los que tienen relación los sucesos narrativos. La voz, por el contrario, se refiere al habla o a los otros medios explícitos por medio de los cuales se comunican los sucesos y los existentes al público. El punto de vista *no* es la expresión, sólo es la perspectiva con respecto a la que se realiza la expresión. *La perspectiva y la expresión no tienen por qué coincidir en la misma persona.*<sup>58</sup>

Finalmente es necesario aludir a los modos de narración, pues éstos son la forma por medio de la que se expresan las voces dentro del relato; son de cuatro tipos y también se conocen como estilos o discursos.

El modo directo existe cuando se cita de manera textual al personaje, no se alteran sus oraciones, por lo tanto abunda la información, pero se reduce la presencia del informante.

El discurso directo es aquél en el que se presentan los parlamentos asumidos por los personajes en enunciados que los reproducen exactamente, que repiten literalmente sus palabras y que los introducen en otro enunciado sin la mediación de términos subordinantes; es el discurso “imitado”, es el estilo de la “presentación” o “representación escénica”, que [...] produce la ilusión de que “muestra” los hechos [...] Este procedimiento ofrece la máxima ilusión de mimesis, debido a la mínima distancia existente entre el lector y la historia relatada, aunque de cualquier modo es también una mera ilusión.<sup>59</sup>

En cambio en el indirecto, el narrador es quien proporciona la información, sin modificar el contenido, pero lo hace a través de sus propias palabras.

El narrador hace ya no hace que el personaje repita literalmente lo dicho como si él mismo, en el “ahora” de la enunciación, lo profiriese; sino que se interpone entre el personaje (inclusive cuando el personaje es él mismo) y su dicho; no permite que el protagonista “diga” al lector lo que piensa, sino que él mismo, el narrador, “dice” lo que el personaje dijo antes. Es el estilo [...] que “introduce una distancia mayor” entre el lector y los hechos de la historia [...]<sup>60</sup>

Por lo que corresponde al indirecto libre, en éste, el narrador crea su discurso para referir al del personaje, mas no descarta, de acuerdo a su conveniencia, utilizar ciertos elementos provenientes del emisor original. Se trata de “una especie de compromiso entre los estilos directo e indirecto”.<sup>61</sup>

En él, la oración reproductora posee, como en el estilo directo, independencia tonal y sintáctica. A diferencia de ambos estilos (directo e indirecto), carece de verbo introductor, y se asemeja al estilo indirecto en que varían los modos y los tiempos verbales. Suele escribirse después de dos puntos [...]<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup>Seymour Chatman. *Op. cit.* p. 164.

<sup>59</sup>Elena Beristáin. *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica.* p. 125.

<sup>60</sup>*Ibid.* p. 126.

<sup>61</sup>*Ibid.* p. 127.

<sup>62</sup>*Ídem.*

Acerca del cuarto modo, éste es el discurso contado en el que “se registra el contenido del acto de la palabra del personaje sin tener ninguno de sus elementos; se sabe que hubo un discurso y su tema, pero se ignoran su desarrollo y realidad concreta.”<sup>63</sup> Se desconoce lo dicho por el personaje.

La consideración de todos estos estilos es importante, toda vez que pasar de uno a otro implica cambios en la perspectiva y provoca una aproximación o un alejamiento entre el relato y el lector. Conseguir exitosamente estos pasos de un modo a otro, “requiere una formidable competencia lingüística del escritor en su papel de narrador.”<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup>Alberto Paredes. *Las voces el relato*. p. 23.

<sup>64</sup>Elena Beristáin. *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*. p. 128



“No soy una persona que esté tratando de hacer un chiste, lo que pasa es que yo veo las cosas así.

Mi vida está vista a través de algo que es una pantalla irónica.” \*

Jorge Ibargüengoitia.

---

\*Jorge Ibargüengoitia. Citado por Jaime Castañeda en *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia*. p. 29.

## 2. JORGE IBARGÜENGOITIA Y *MATEN AL LEÓN*

### 2.1. El autor y su obra.

El avión se estrelló en Madrid la madrugada del 27 de noviembre de 1983. Entre los muertos, Jorge Ibargüengoitia Antillón; tenía 55 años. Invitado por Gabriel García Márquez, viajaba al Primer Encuentro Hispanoamericano de Cultura en Colombia. Semanas atrás, iniciaba una novela que se titularía *Isabel cantaba*.<sup>1</sup>

Durante 15 años, las cenizas ibargüengoitianas estuvieron en poder de su viuda, Joy Laville, guardadas en algo que "parecía caja de galletas"<sup>2</sup>, hasta que el diputado Francisco Arroyo las solicitó para depositarlas en el Parque Antillón, frente a la casa en la que el autor nació.

Para después de muerto, tenía el mismo deseo que el cineasta Luis Buñuel<sup>3</sup>: poder levantarse del sepulcro para comprar los periódicos de ese día y no perder las noticias de los acontecimientos del mundo.

### Las razones del escritor.

“¿Qué por qué escribo?”, se pregunta Jorge en 1969 y se responde: “Nada de porque me da la gana. Escribo porque siento un misterioso impulso interior, irrefrenable que me obliga a decir la verdad. Suena bien, ¿no?”<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup>Joy Laville, viuda de Ibargüengoitia, declara que la historia de esta obra es de una mujer casada, asediada por muchos hombres. Precisa: "A Jorge le pasaba en la escritura lo que a mí me pasa en la pintura. Recomenzaba infinidad de veces porque pensaba que sus personajes no se habían desarrollado correctamente. No reescribía, volvía a comenzar. De *Isabel cantaba* hay cuando menos tres versiones iniciales distintas". (Silvia Cherem. *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos*. p. 258).

<sup>2</sup>*Ídem*.

<sup>3</sup>Felipe Cazals en Rodrigo Castaño. *Vida y milagros de Jorge Ibargüengoitia*.

El 29 de julio de ese mismo año muere en México Luis Buñel Portolés. Acerca de algunas cintas del director hispano-mexicano, Ibargüengoitia elabora en 1971 un artículo para *Excélsior* titulado "Buñuelada. Vías lácteas". A la mitad del texto afirma: "De todos los que yo considero grandes cineastas, Luis Buñuel es el que me ha dejado más insatisfecho con mayor frecuencia." (Jorge Ibargüengoitia. *Autopsias rápidas*. p.176).

En adelante, todas las notas y citas que refieren obras del guanajuatense, tendrán sólo las iniciales J.I.

<sup>4</sup>J.I. *Ideas en venta*. p. 42.

Otros momentos, otras contestaciones a la misma interrogante: “porque las palabras brotan de mi máquina como crecen las uñas de mis dedos” o con el propósito de “leer un libro que nadie ha escrito.”<sup>5</sup>

Escribir le resulta atractivo desde la infancia. Menciona que de niño, con el dinero que alguien le da, compra un cuaderno, pues le agradan los artículos de escritorio. Confiesa:

Una hoja en blanco me daba vértigo y ganas intensas de profanarla. Por eso soy escritor [...] A los siete años escribí mi primera obra literaria. Ocupaba tres hojas que corté de un cuaderno y que mi madre unió con un hilo. No recuerdo qué fue lo que puse ni qué tipo de letra usé, pero todos los que vieron aquello estuvieron de acuerdo en que parecía un periódico.<sup>6</sup>

A partir de la década de los 60, su pluma se encontrará con el periodismo en diversas publicaciones. Así como el quehacer periodístico constituirá una parte significativa de su obra, el cine será una importante fuente para su formación y un ambiente para su escritura.

### **Del Bajío a la capital del país.**

Nace en Guanajuato el 22 de enero de 1928 y antes de cumplir un año, Ibarquengoitia emigra con sus parientes cercanos a la ciudad de México. Vive con su tía, sus abuelos y su madre, quien había enviudado. En la familia lo llaman “Coco”.<sup>7</sup>

“Mi padre y mi madre”, dice, “duraron 20 años de novios y dos de casados. Cuando mi padre murió yo tenía ocho meses y no lo recuerdo. Por las fotos deduzco que de él heredé las orejas”.<sup>8</sup> Al morir su abuelo, Jorge tiene siete años, así que crece entre mujeres.

Sus estudios primarios los realiza en colegios particulares; pasa la secundaria en el Colegio México y la preparatoria la cursa también con los maristas en el Colegio Francés Morelos. Sin embargo, considera que los más de sus conocimientos se los debe al cine y no a sus años en la escuela.

---

<sup>5</sup> *Ibid.* 55.

<sup>6</sup> J.I. *Autopsias rápidas*. p. 203-204.

<sup>7</sup> En la novela, que es objeto de estudio de esta tesis, hay un personaje llamado Coco Regalado; se trata de “un joven parrandero” quien considera que “la honradez no es una virtud cívica.” (J.I. *Maten al león*. p. 38).

<sup>8</sup> J.I. *Instrucciones para vivir en México*. p. 13.

Vive en un departamento de la Avenida Chapultepec, en una casa porfiriana de la calle Londres y después en otra, construida en el terreno comprado en Coyoacán. Sufre los problemas del Distrito Federal –sobrepoblación, basura, tráfico, falta de transporte, carencia de agua, etc.– y éstos le sirven de temas para su trabajo periodístico.<sup>9</sup>

“Inconsolable tráfuga de la provincia al barrio”<sup>10</sup>, como ciudadano, su ambiente es la clase media, el medio intelectual en específico. Sabe reírse de sí mismo y de paso lo hace del grupo al que pertenece. Entrevistado en 1976 declara: “Aborrezco mi clase social [...] Me parece que la clase media es aborrecible.”<sup>11</sup> Tímido perpetuo, sus amigos son pocos; entre ellos está Manuel Felguérez<sup>12</sup>, quien asegura que en el círculo de amistades de aquél nunca hay algún personaje rico.

### **El desertor de ingeniero.**

Quien es recordado como narrador, dramaturgo, ensayista, traductor, guionista de cine y periodista no inicia su formación universitaria en las letras, sino en la Escuela de Ingeniería de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), a la que ingresa en 1945. Rememora:

Cuando entré en Ingeniería, en 1945, fuimos quinientos “perros”, es decir que en la escuela ha de haber habido unos mil estudiantes y unos cien maestros [...] Sería ridículo pretender que los habitantes de la ciudad en aquella época éramos más sanos o más felices que los de ahora. La mayoría éramos pobres. Eso es incontrovertible.<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup>J.I. *La casa de usted y otros viajes*. p. 75, 78 y 94.

<sup>10</sup> José de la Colina. “Retrato Exprés: Jorge Ibargüengoitia” en *Vuelta*. Marzo de 1985. p. 44.

<sup>11</sup> Margarita García. “Jorge Ibargüengoitia. ¡Yo no soy humorista!”, entrevista, en J.I. *El atentado. Los relámpagos de agosto*. Edición crítica. p. 416.

<sup>12</sup> Nacido en Zacatecas en 1928, Manuel Felguérez descubre su vocación artística tras el viaje a Europa con su amigo Jorge. De ahí que en 1948 ingresa a la Escuela Nacional de Artes Plásticas y posteriormente estudia en París. De vuelta en México ejerce como maestro en la Universidad Iberoamericana. Integrante de la llamada “generación de la ruptura”, que rompe con la hegemonía del muralismo mexicano, el zacatecano muestra su talento lo mismo en exposiciones individuales que colectivas. La suya es una obra que fusiona la pintura y la escultura. Entre sus trabajos destacan los realizados para el cine Diana, el Club Deportivo Bahía, *La llave de Kepler*, *Luna de polos*, entre otros. También es de recordarse su coautoría en la primera etapa del Espacio Escultórico de la UNAM. (*Enciclopedia de México*. Vol. V. p. 2680-2681).

<sup>13</sup> J.I. *La casa de usted y otros viajes*. p. 117.

De sus días en Palacio de Minería comenta: “Yo llegué a estar muy a gusto en la escuela de Ingeniería. Claro que a veces no iba el maestro. A veces no se le entendía porque hablaba en italiano; a veces no se le oía, porque era sordo y hablaba en murmullos. A veces no era de fiar.”<sup>14</sup> Abandona la carrera cuando le restan sólo dos años para concluir. Las mujeres de la familia lamentan durante 15 años esta decisión.

Ese conflicto para encontrar la vocación lo plasmará en su primera obra *Susana y los jóvenes* (1953), comedia de ambiente estudiantil: Tacubaya, pretendiente de Susana, es el desertor de ingeniería; en varias ocasiones la madre de ella le reprocha abandonar sus estudios.

Sin embargo, Tacubaya y su amigo Carrasco, prefieren ser bohemios. Un viaje a Europa los marca y a partir de entonces elaboran nuevos planes. Después de cruzar el Atlántico, Ibargüengoitia también optará por no ser ingeniero.

### **Desembarco en Europa.**

Al pisar territorio europeo a los 19 años, Jorge tiene un primer motivo para dar un giro a su vida. Llega al viejo continente con Manuel Felguérez. El pintor y escultor zacatecano relata que tras la guerra, una vez reanudados los Jamborees, se eligieron a los mejores *scouts* para asistir en representación de México.<sup>15</sup>

Como parte de un grupo de exploradores, Ibargüengoitia y Felguérez entrenan durante un año, mas no les sirve de mucho, pues el pasaje en avión cuesta cinco mil pesos y ninguno tiene cómo pagarlo. Por suerte, encuentran otra opción: viajar en un barco usado durante la guerra para transportar soldados.<sup>16</sup> Zarpan de Nueva York; el boleto cuesta 140 dólares. Así, por su cuenta, en 1947 cruzan el océano.

---

<sup>14</sup>J.I. *Instrucciones para vivir en México*. p. 266.

<sup>15</sup>Silvia Cherem S. *Op. cit.* 134.

<sup>16</sup>A decir de Manuel Felguérez, Jorge da muestras de su vocación dramática desde su estancia en los *scouts*, pues se realizan concursos de representaciones en los que sobresale el trabajo del guanajuatense: “Siempre con su patrulla o con quien fuera montaba en las fogatas de campamento pequeños sketches, pequeñas comedias. En el barco, cuando fuimos al Jamboree, con el grupo que íbamos inventó una comedia: éramos todos desfilando como soldados estadounidenses, como soldados alemanes, como soldados franceses; él daba órdenes y nos hacía comportarnos de tal forma que con puro público de cualquier lengua, todo el mundo se muriera de la risa.” (Arturo Reyes. *Dos artistas en pantalón corto. Ibargüengoitia y Felguérez, scouts*. p. 58-59).

Esta acción por la libre, provoca la expulsión de aquellos dos de la agrupación, a la que, Jorge pertenece 8 años.<sup>17</sup> Parte de esas vivencias –que implican la travesía a Europa–, el escritor las registrará literariamente en “Falta de espíritu *scout*”, uno de sus cuentos que conforman *La ley de herodes* (1967).<sup>18</sup>

Hospedados en casas de otros exploradores, transportados gracias a los aventones, los dos amigos viajan durante cuatro meses y visitan Francia, Italia, Suiza e Inglaterra. Pese a ver las ruinas de la posguerra, el acervo cultural europeo los deja impresionados.

### **Rosalba y los llaveros en tiempos de agricultor.**

Abandonada la Facultad de Ingeniería, Ibargüengoitia vuelve en 1948 a tierras guanajuatenses; el siguiente trienio trabaja en un rancho familiar en San Roque. Durante dos años se dedica a cultivar la tierra; al tercero, vende la propiedad.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup>Ibargüengoitia ingresa a los *scouts* en 1940 y se hace llamar “Tecolote de Guadaña”; Felguérez entra en 1937 y adquiere el sobrenombre de “Rey Zorro”. (*Ibid.* p. 13-14). El primero pertenece a la patrulla de los jaguares, el segundo, a la de las zorras; los dos son jefes de sus respectivos grupos. (Manuel Felguérez. “El reencuentro” en *Vuelta*. Marzo de 1985. p. 45).

Otro destacado escritor que de pequeño practica el escultismo es Juan García Ponce. Él conoce a Ibargüengoitia y a Felguérez; pronto abandona a los *scouts* del Instituto México y se incorpora a las filas disidentes de aquellos dos. El autor yucateco deja un recuerdo del perfil de su amigo en esos momentos de campamentos y fogatas: “Jorge era delgado y serio hasta parecer triste, aunque no lograba disimular siempre su espíritu burlón sobre todo para rebajar cualquier pretensión.” (Juan García Ponce. “Jorge Ibargüengoitia” en J.I. *El atentado. Los relámpagos de agosto*. Edición crítica. p. 450).

La amistad entre Ibargüengoitia y García Ponce se mantendrá hasta la muerte. El primero le dará clases en la Facultad de Filosofía y Letras, y después, ya en el campo laboral, compartirán espacios en publicaciones literarias. “La relación entre Jorge y yo”, asegura Juan, “nunca fue de maestro a alumno, ni siquiera cuando era boy scout y él fundó el grupo con Manuel Felguérez, sino de amigos con gustos parecidos y vicios semejantes. Nos gusta caminar, beber, escribir, comer, y hasta las mismas mujeres.” (*Ibid.* p. 452).

<sup>18</sup>Algunos espectadores creen que la película de Luis Estrada *La ley de Herodes* (2000) es la adaptación al cine de los cuentos ibargüengoitianos. Falso.

<sup>19</sup>Mientras Jorge batalla en el rancho guanajuatense, su amigo Felguérez pasa una mejor época en el viejo continente: “Cuando yo me fui a Europa”, dice, “coincidió con que Jorge Ibargüengoitia dejó la carrera de ingeniería e intentó irse a trabajar al rancho familiar. Tenía una teoría muy chistosa: cuatro meses iba a estudiar, cuatro meses iba a trabajar muy duro en la cosecha del rancho y cuatro meses iba a viajar por el mundo. ‘Plan tetramestral’, no me acuerdo bien cómo le llamaba. Al primer año tronó en la escuela, la cosecha le falló y no tuvo para el viaje. Estando en París estudiando, nos carteábamos: él me platicaba de los jitomates, la bomba de agua que se le había atorado. Yo le platicaba de la vida en París, los museos y los cafés.” (Arturo Reyes. *Op. cit.* p. 58).

El azar permite que mientras está al frente de la hacienda, tiene que trasladarse a la ciudad de Guanajuato para reparar un motor. En casa de su mamá conoce a Salvador Novo<sup>20</sup>, quien lo invita al Teatro Juárez para presenciar el estreno de una obra, de la que él es director: *Rosalba y los llaveros*, de Emilio Carballido.

El desertor de ingeniería acepta que ninguna puesta en escena lo había afectado tanto como aquélla. El encuentro es determinante. Tres meses más tarde ingresa a la Facultad de Filosofía y Letras.

“Es posible”, cuenta, “que si el motor diesel no se hubiera descompuesto otra vez el lunes siguiente, yo hubiera tenido tiempo de regar el trigo, hubiera seguido en el rancho y ahora sería agricultor y ¿por qué no?, millonario. Pero el motor diesel se descompuso el lunes, yo dije: ‘¡basta de rancho!’, y en ese instante dejé de ser agricultor.”<sup>21</sup>

Al arribar a su nueva carrera tiene 23 años y setenta mil pesos en documentos. Él mismo resume su experiencia:

Había estudiado hasta cuarto de ingeniería, y lo había reprobado por completo; había trabajado de topógrafo, de laboratorista de mecánica de suelos, de calculista de lo mismo y de dibujante; había sembrado jitomate con un éxito arrollador, lechugas, maíz y frijol (sin éxito el frijol); y sabía cómo limpiar una noria e instalar una bomba. Ahora bien, como ninguna de estas actividades es de utilidad para un escritor, vivía yo de los setenta mil pesos.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup>La presencia de Novo es importante para Jorge, pues además de invitarlo a conocer *Rosalba y los llaveros*, resultará decisivo para que el guanajuatense escriba *La conspiración vendida*: “Salvador Novo, a quien traté poquísimos, y con quien mis relaciones nunca fueron tremendamente cordiales, aparece sin embargo en dos momentos determinantes de mi vida. Al grado que se podría decir que si soy escritor es, en parte, por culpa suya.” (J.I. “Otras voces, otros teatros. La vida en México en tiempos de Novo” en *Excélsior*. Enero 18 de 1974. p. 7 A).

Como muestra de que Ibarra no rinde reverencia a sus predecesores hay un texto periodístico que trata acerca de las remodelaciones en Coyoacán: “Hace unos años, en la penúltima compostura, tumbaron una palmera enorme que estaba frente a la entrada de la iglesia. Yo me puse furioso cuando vi lo que había pasado. Una señora de por aquí se acercó para explicarme:

–Tumbaron la palmera porque Salvador Novo dijo que era antiestética.

No contesté lo que debí haber dicho, que Salvador Novo también era antiestético y que nadie le dio de hachazos. (J.I. *La casa de usted y otros viajes*. p. 163).

<sup>21</sup>J.I. “Otras voces, otros teatros. La vida en México en tiempos de Novo”. *Excélsior*. Enero 18 de 1974. p. 7 A.

<sup>22</sup>J.I. “¿De qué viven los escritores?” en *Revista de la Universidad de México*. Diciembre de 1962. p. 12-13.

## Ante Usigli en Mascarones.

A partir de 1951, su formación académica transcurre en Mascarones. Sus compañeros de aula: Luisa Josefina Hernández<sup>23</sup>, Raúl Moncada, Rosario Castellanos, Jorge Villaseñor, Rafael Solana, etc. Cursa teoría de composición dramática con Rodolfo Usigli<sup>24</sup>. Durante tres años, dos horas de dos tardes por semana asiste a esta clase decisiva. En sus palabras:

Rodolfo Usigli fue mi maestro, a él le debo en parte ser escritor y por su culpa, en parte, fui escritor de teatro diez años [...] Sin la clase de Usigli mis estudios en esa institución hubieran sido completamente banales y probablemente no me hubiera tomado el trabajo de terminarlos [...]

En su primera clase nos hizo esta advertencia:

–Ustedes creen que van a aprender a escribir obras de teatro por tomar esta clase. Se equivocan. El que tenga talento aprenderá a escribir aunque no la tome y el que no lo tenga no lo aprenderá aunque la tome cien años.

[...] Nuestros diálogos eran difíciles porque él era tímido-sarcástico y yo soy tímido-insolente [...] Nuestras relaciones eran entonces muy cordiales. No había discusión acerca de nuestras situaciones respectivas. Él era el Número Uno, el Miguel Hidalgo y Costilla del teatro mexicano y yo era su discípulo.<sup>25</sup>

Jorge revela el motivo para titularse: la carrera cursada desapareció de los programas. Asegura no buscar beneficio alguno con su título profesional, conseguido en 1957 y del que habla avergonzado, porque es de maestro en letras, especializado en arte dramático.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup>Nacida en la ciudad de México en 1928, Luisa Josefina Hernández es la primera mujer becada por el Centro Mexicano de Escritores (1952-1953). También tiene la primicia al ser nombrada profesora emérita de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (1991). Se gradúa como maestra en letras, especializada en arte dramático (1955) y realiza un doctorado en historia del arte medieval (1972). Su obra está compuesta por más de cuarenta textos para teatro y dieciséis novelas, además de traducciones –del inglés, francés, alemán e italiano–, prólogos y escritos diversos para periódicos y revistas. Entre sus creaciones teatrales están: *Aguardiente de caña*, *Los frutos caídos* y *Los huéspedes reales*. De su narrativa son: *El lugar donde crece la hierba*, *Los palacios desiertos* y *La noche exquisita*. (Aurora Ocampo. *Diccionario de escritores mexicanos del siglo XX. Desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la revolución hasta nuestro días*. México. 1997. Vol. IV. p. 59-60).

<sup>24</sup>La pasión teatral de Rodolfo Usigli (1905-1979) está desde su niñez. Dramaturgo, políglota, estudia en la Escuela Popular Nocturna de Música y Declamación (1923). Es becario de la Fundación Rockefeller para aprender composición dramática en la Universidad de Yale (1935-1936). Ejerce como docente en la UNAM y encabeza la jefatura de la Sección de Teatro del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. Cuarenta obras realiza para el escenario. En 1972 recibe el Premio Nacional de Letras y un año después, por encargo del presidente Luis Echeverría, organiza el Teatro Popular Mexicano. Su trabajo teórico lo escribe en *Itinerario del autor dramático* (1949). Tres de sus obras son llevadas al cine: *Otra primavera* (1949) de Alfredo B. Crevena, *El niño y la niebla* (1953) de Roberto Gavaldón y *El gesticulador* (1957) de Emilio Fernández. Su novela *Ensayo de un crimen* sirve para que Luis Buñuel filme la cinta homónima. (José Ramón Medina. *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*. p. 4790-4793).

<sup>25</sup>J.I. *Autopsias rápidas*. p. 67-68 y 71.

<sup>26</sup>J.I. *Instrucciones para vivir en México*. p.272.



Su tesis es *Ante varias esfinges*, obra de teatro que ya había escrito –que a la distancia le resulta ilegible, pero en aquel momento le representa la cumbre de su trayectoria literaria–;<sup>27</sup> le agrega un prólogo, que por errores de imprenta queda como epílogo. Escribirla le toma menos tiempo que conseguir quién la dirija y sobre todo, realizar los trámites para el examen. Considera que por flojera y porque nunca lo necesita, jamás vuelve a Rectoría por su título.

### La primera vez.

Años antes de terminar sus estudios, Iburgüengoitia recibe de Usigli un diagnóstico: tiene facilidad para redactar diálogos y capacidad para hacer comedias. En su periodo de estudiante escribe *Cacahuates japoneses*, (1951)<sup>28</sup> que después reelabora y renombra como *Llegó Margó* (1956). Pero es con *Susana y los jóvenes* (1953), realizada en su tercer año de carrera, con la que abre su actividad profesional.

---

<sup>27</sup>Un reflejo de esas vivencias queda en las líneas iniciales de “Mis embargos”, cuento incluido en la *Ley de Herodes*: “En 1956 escribí una comedia que, según yo, iba a abrirme las puertas de la fama, recibí una pequeña herencia y comencé a hacer mi casa. 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 ser abrieron, sino que dejé de ser un joven escritor que promete y me convertí en un desconocido [...]” (J.I. *La ley de Herodes*. p. 63).

En una carta enviada a Usigli, Jorge da cuenta de lo vivido esa temporada y le pide opine acerca de esta creación: “La obra resulta de gran importancia para mí. Parece que ya encontré un estilo, mi estilo. Me han dicho que es una obra negra y no me importa [...] Me han pasado cosas muy buenas, pero son todas sentimentales, la situación general de la profesión es nauseabunda.” (J.I. Citado por Vicente Leñero. *Op. cit.* p. 46).

Una año después, Usigli responde, desde Beirut, Líbano, con una larga misiva que aplasta todas las esperanzas depositadas en esta obra por “el mejor de sus alumnos” –como se define Jorge–; dicha correspondencia concluye así: “Le devuelvo el ejemplar de las Esfinges porque marqué con lápiz algunas cosas, con la confianza que responderá usted bien y saludablemente a mi tirón de orejas y mi llamada al orden [...]” (Rodolfo Usigli. Citado por Vicente Leñero *Op. cit.* p. 58).

<sup>28</sup>De esa trabajo escolar realizado en 1951, el futuro narrador recupera: “Al acercarse el fin del primer semestre, [Usigli] anunció: ‘En vez de presentar examen van a traer una obra en un acto.’

Si no hubiera sido por eso probablemente yo estaría todavía esperando que me llegara la inspiración para ponerme a escribir. El caso es que hice una comedia en un acto y se la llevé.

–Tiene usted que aprender a escribir en máquina –dijo al ver el manuscrito–. El escritor debe saber usar sus instrumentos.

En la siguiente clase hizo el comentario:

–Su obra es rudimentaria y no tiene acción, sin embargo es evidente que tiene usted sentido del diálogo y es capaz de escribir comedia. No sé qué hubiera pasado si me dice ‘esto no sirve’. “ (J.I. *Autopsias rápidas*. p. 69).

Su maestro la considera una buena comedia y hace que la Unión de Autores la monte, incluso se interesa en dirigirla él mismo. Sin embargo, el autor de *Ensayo de un crimen* tiene que partir rumbo a Edimburgo para asistir como delegado de México al Festival de la Industria Cinematográfica, por lo que la dirección queda a cargo de Luis G. Basurto.<sup>29</sup>

Estrenada en 1954 con “relativo éxito”, según su creador, le deja mil pesos por los derechos y es incluida, por intermediación de Usigli, en la antología *Teatro mexicano contemporáneo*, publicada por la editorial Aguilar en 1958.

Retirado del teatro, Ibarra agradecerá a sus estrenos su salud mental: “Si no fuera por ellos todavía estaría escribiendo obras teatrales, como las doce que tengo aquí guardadas en el cajón.”<sup>30</sup> Acerca de la noche inaugural de su *ópera prima* especifica:

Mi primer estreno ocurrió hace casi veinte años. Yo no era tan joven, pero todavía estaba en la edad esa en que cree uno que vive en una sociedad ansiosa de descubrir talento. “¡Por fin!”, decían los encabezados de mi imaginación. Tuve esperanzas hasta la mañana del día marcado, a pesar de que había ido a los ensayos y ya sabía lo que los actores habían hecho. Faltaba una cortina para tapar una gamba y no quedaba un centavo para decoración. Yo vendí unos boletos que habían pensado regalar, alguien fue a comprar la tela, y faltando unas horas para el estreno, Basurto, que era el director, se subió en una escalera con un martillo y colgó una cortina que yo nunca hubiera puesto en mi casa.

El teatro estaba lleno. Se apagaron las luces, se abrió el telón. ¡Qué horror! La obra que yo había escrito con tanto gusto 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 jalomearme, subí al foro furioso, dicen, di las gracias, cayó el telón, cesaron los aplausos y cada quien se fue a su casa [...] Nadie dijo “por fin!” y el crítico que mejor me trató dijo que la obra era “graciosa”, que en boca de mexicano es uno de los insultos más grandes.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup>En otro registro epistolar queda el comentario que Usigli le hace a “Ibar”, –“nombre de pluma” que le recomienda a su alumno–, a propósito de su *ópera prima*: “De mis vagos alumnos (y no digo vagos en el tradicional sentido universitario sino en el académico), exceptuando a Luisa Josefina, que tiene una sensibilidad excepcional aunque sin forma dramática acabada todavía, y a Rosario Castellanos, que puede combinar el corazón con la cabeza, la poesía con el sentido común, usted me parece hasta ahora el único que ha encontrado un camino propio [...]”

*Susana y los jóvenes*, como está, es perfectamente representable –salvo varios ajustes– si encuentra usted un grupo de actores jóvenes sin vicios de escuela y sin defectos de falta de escuela [...] En todo caso, me da usted en la lectura de *Susana*, la impresión –pasajera, ¡ay!, así como usted es pasajera y mucho– de un muchacho que aborda con gracia y desenvoltura el problema de una comedia mexicana –esto es, salida realmente de México–, aunque no lo resuelva. Tiene usted obligación de lo primero pero no de lo segundo.

Las notas al margen de su manuscrito, aunque puedan parecer ofensivas a veces, son hijas de mi simpatía.” (Rodolfo Usigli. Citado por Vicente Leñero *Op. cit.* p. 19-22).

<sup>30</sup>J.I. *Autopsias rápidas*. p. 53.

<sup>31</sup>*Ídem*.

## El profesor.

Concluida su etapa como alumno, lo primero que se le ocurre es acudir a la Universidad Iberoamericana para solicitar trabajo de profesor. Se lo dan en los cursos doctorales; gana 480 pesos. Simultáneamente, la UNAM le paga 100 pesos por sustituir en algunas ocasiones a Usigli. Cuando éste se retira, deja su lugar a su otrora alumno predilecto.<sup>32</sup>

Experiencia docente que Ibargüengoitia también vive en el Monterrey Institute for Foreign Studies (1963), como director de la Escuela de Verano de la Universidad de Guanajuato (1964), en la Universidad de las Américas en Illinois (1965) y en la de California (1965-1966). Años después, su mirada como académico se convertirá en la de un personaje (Paco Aldebarán) dentro de *Estas ruinas que ves* (1975).

La docencia en la UNAM la ejerció tanto en Mascarones como en Ciudad Universitaria (CU). Al respecto compara: “Mi primer contacto con CU [...] consistió en descubrir que en Mascarones habíamos tenido más aulas. Yo tenía que dar clases abajo de la biblioteca de la escuela. Cuando levantaba la voz, los que estaban arriba tratando de leer, me callaban.”<sup>33</sup>

Para Jorge, las clases de literatura por su carácter de obligatorias resultan contraproducentes, pues no estimulan a leer. “La lectura”, asegura, “es un acto libre. Debe uno leer el libro que le apetezca a la hora que le convenga. Y si no le apetece a uno ningún libro, no lee, y no se ha perdido gran cosa.”<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup>J.I. “¿De qué viven los escritores?” en *Revista de la Universidad de México*. Diciembre de 1962. p.13.

<sup>33</sup>J.I. *Instrucciones para vivir en México*. p. 267.

<sup>34</sup>J.I. *Autopsias rápidas*. p. 27.

## Lecturas y autores.

Ibargüengoitia señala como sus autores de cabecera a Evelyn Waugh<sup>35</sup> y Ferdinand Celine<sup>36</sup>, con quienes se identifica, pues perciben la realidad de la misma manera que él. Deja una tarea para las siguientes generaciones: “¿De qué manera han influido en mi obra? No lo sé, ni me importa. Esto es cosa que algún estudiante de Filosofía y Letras descubrirá al hacer su tesis profesional en 1984.”<sup>37</sup>

El primer libro hojeado en su infancia es *La guerra de Italia*. Su primer texto pornográfico es *Pedro Simple* del Capitán Marryat; lo considera así porque en una página dice “parto” y en otra “detestaba”. Cuenta que a partir de los doce años casi no lee.

En su adolescencia se enrola en los *boy scouts*. Le piden llevar libros para formar la biblioteca de la patrulla de exploradores. Él aporta su predilecto: *El perro diabólico* del Capitán Marryat. Explica: “No llevé *Pedro Simple*, porque era pornográfico y porque consideré que estaba tratando con niños decentes, y no quería escandalizarlos.”<sup>38</sup>

Durante su época *scout* se recomienda libros con su amigo Felguérez: mientras al futuro artista plástico le fascina Dostoievsky, al próximo narrador le agrada Gilbert K. Chesterton.<sup>39</sup> Otros autores electos por él son Bernard Shaw, Ramón del Valle-Inclán y James Thurber. Pero, según confiesa el guanajuatense, el escritor predilecto de Jorge Ibargüengoitia es Jorge Ibargüengoitia.<sup>40</sup>

---

<sup>35</sup>Evelyn Waugh (1903-1966). Escritor inglés, cuya obra se caracteriza en general por “su espontaneidad y por esa feroz e hilarante falta de concesiones con las que se burla de los principios en los que se cimentaba la sociedad inglesa tradicional.” (Jaime Catañeda. *Op. cit.* p. 97).

<sup>36</sup>Louis Ferdinand Destouches (1894-1961). Conocido con el seudónimo de Ferdinand Celine, el escritor francés tiene textos autobiográficos y su perspectiva es mordaz y amarga; además recurre a la figura del “pobre diablo” como personaje de clase media, ese ser “negado para el triunfo, abrumado por los problemas cotidianos que en ocasiones alcanzan dimensiones trágicas.” (*Ibid.* p. 99-101).

<sup>37</sup>J.I. *El narrador ante su público*. p. 133.

<sup>38</sup>J.I. *Sálvese quien pueda*. p. 43.

<sup>39</sup>Jorge explica: “—En casi todos los periodos de mi vida he leído a escritores ingleses, inclusive en mi época ingenieril, el autor que más me entusiasmaba era Chesterton. Ahora lo aborrezco [...] Luego me interesó muchísimo Bernard Shaw, que es un autor que ahora no puedo leer.” (Margarita García. “Jorge Ibargüengoitia. ¡Yo no soy humorista!”, entrevista, en J.I. *El atentado. Los relámpagos de agosto*. Edición crítica. p. 408).

<sup>40</sup>J.I. *Los narradores ante su público*. p.127-134.

## Clotilde o la exquisitez de un adulterio.

A tiempo en que es representada *Susana y los jóvenes*, Jorge recibe una beca del Centro Mexicano de Escritores. Al año siguiente, ve la luz su segunda obra: *Clotilde en su casa* (1955). La envía al concurso anual organizado por *El Nacional*; no gana, pero el jurado recomienda que sea representada.<sup>41</sup>

Debido a que por esos días entra en vigor una ley que obliga a montar una obra mexicana por cada extranjera, aquella resulta atractiva para varios empresarios teatrales. A eso se suma que promete ser taquillera por tratarse de una comedia con personajes adúlteros –con Antonio, Clotilde le es infiel a Roberto, su esposo.

Este montaje significa para el autor su primer conflicto con gente de teatro: a tres directores les da la obra y a los tres se las quita. Empieza así su fama de “intratable”. Sin embargo, aquélla sí es estrenada –mientras él está becado en Nueva York–, bajo la dirección de Álvaro Custodio y con el título de *Un adulterio exquisito*. El Fondo de Cultura Económica la publica en *Teatro mexicano del siglo XX*, antología de Celestino Gorostiza.

Al opinar acerca de *Clotilde en su casa*, 17 años después, su creador padece “sentimientos encontrados”: “Encuentro que algunos personajes que aparecen en *Clotilde* tienen una solidez que pocas veces he logrado. Por otra parte, me parece mal escrita. Si me pongo a corregirla estoy seguro de acabar no dejando parlamento sano.”<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup>Ibargüengoitia: “*Clotilde en su casa* es una comedia escrita en serio, con lo que en 1954 me parecían muchos trabajos y que actualmente me parecería a la carrera”. (J.I. *Ideas en venta*. p. 115).

Contrario a lo que afirma Leñero, Jorge participa en el concurso de *El Nacional*, realizado en 1954, no con *Susana y los jóvenes*, sino con su segunda obra. El certamen lo gana Luisa Josefina Hernández con *Botica modelo*. (Vicente Leñero. *Op. cit.* p. 39).

<sup>42</sup>J.I. *Ideas en venta*. p. 116.

## Becas y otros triángulos amorosos.

La oportunidad de estudiar teatro en Nueva York llega en 1955: la Fundación Rockefeller lo beca. Su compañera de banca Josefina Hernández tiene la misma suerte. La relación de Jorge con ella además de académica, es sentimental y caótica. Su condición de becario, sus aventuras y frustraciones amorosas nutrirán cuentos de *La ley de herodes* (1967).<sup>43</sup>

Al volver a México, el Centro Mexicano de Escritores nuevamente lo apoya. Él considera que en esa época la única manera de sobrevivir como escritor es por medio de becas. También figura entre los becados por las fundaciones Fairfield (1965) y Guggenheim (1969-1970).

De 1955 es *La lucha del ángel*, que no se estrena, pero merece una mención especial en el concurso de teatro en Buenos Aires en 1956. Una vez más, el triángulo amoroso: Alberto y Carmen, recién casados y pobres, son objetos de deseo de Pepe y Gil, respectivamente.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup>La relación amorosa de Ibargüengoitia con ella no está registrada en entrevistas ni comentarios, sino que se deduce de los elementos autobiográficos de *La ley de Herodes*. En los relatos, no la llama por su nombre, sino ella, Sarita o Julia. Tres cuentos en particular sirven de referente: el que da título al libro, “La mujer que no” y “La vela perpetua”. En este último escribe: “Yo entré a la Escuela de Filosofía y Letras, que entonces estaba en Mascarones, y allí la conocí. Ni yo le gustaba a ella, ni ella me gustaba a mí; ni yo le simpatizaba, ni me simpatizaba ella. A Julia le gustaban los hombres esmirriados y muy cultos, así que me consideraba un ingenierote bajado del cerro a tamborazos. Yo, por mi parte, pensaba que a ella le faltaban pechos, le faltaban piernas, le faltaban nalgas y le sobraban dos o tres idiomas que ella creía que hablaba a las mil maravillas.” (J.I. “La vela perpetua” en *La ley de Herodes*. p 75). Más adelante alude al episodio de *El Nacional*. Tras asistir a una escenificación en Nueva York, Julia le dice al protagonista:

“—Participé en tal concurso, porque sabía que no había ningún concursante de peligro.

Me quedé helado, porque yo había sido uno de los concursantes inofensivos. Julia había ganado el premio con una obra muy mala, en consideración a sus méritos y a su sexo. No dije nada, pero me puse de un humor de todos los diablos.” (*Ibid.* p. 96).

<sup>44</sup>Casada por segunda vez con Alejandro Rossi, Josefina Hernández se aleja de Jorge. En “La vela perpetua”, el narrador lamenta la pérdida de la amada. Ese conflicto está registrado en ese cuento así:

“—No sé por qué me dejaste que me casara con él —me dijo Julia una vez—. Le hubieras dado un puñetazo y se hubiera muerto del susto.

Pero a mí nunca se me ocurrió arreglar las cosas a puñetazos. De cualquier manera, empecé a sentir que me habían despojado de algo que me pertenecía y escribí una obra que se llama *La lucha del ángel* en la que a uno de los personajes lo despojan de algo que le pertenece. (*Ibid.* p. 86).

*Ante varias esfinges* (1956) es estrenada en Jalapa en 1959, fecha en que la Universidad Veracruzana la edita. El triángulo amoroso pasa a segundo plano: Teresa, engaña a su esposo Carlos, con el hermano de éste, es decir, Isidro. Los personajes esperan desganadamente la muerte de Marcos, el patriarca en aquella casa porfiriana.

Sin el soporte de las becas, terminada la tormentosa relación con Josefina Hernández y perdidas las clases en la UNAM heredadas por Usigli, Ibarguengoitia se convence, en medio de ese contexto adverso de 1957, de que tiene facilidad para escribir diálogos, mas no para conversar con la gente de teatro. Los productores siguen sin interesarse por sus obras.

### **Tres piezas sin reflectores.**

Una tercia de piezas, todas fechadas en 1957, tampoco tienen las luces del escenario: *El loco amor viene*, *El tesoro perdido* y *Dos crímenes*. En una carta enviada a Usigli le menciona: “[...] terminé tres obras en un acto, que forman un programa y que me dejaron boquiabierto [...]”<sup>45</sup>

La primera de éstas gana un concurso de teatro organizado por el Ateneo Español de México en 1960. La relación triangular de los personajes –el Gigante, la Mujer y el Héroe– tiene un tono de cuento infantil. En 1961 apareció en “México en la Cultura” de *Novedades*. Se estrenó 40 años después de ser escrita, es decir, en 1997.

En cuanto a la historia de *El tesoro perdido*, ésta es la relación, acontecida en Pekín, entre un estudiante, Li Kia y una prostituta, Tou Wei, a quien asegura amar y finalmente vende. Lo mismo que la anterior, Jorge separa dicha creación de la trilogía para publicarla. La *Revista de la Universidad de México* la difunde en 1960.

---

<sup>45</sup>J.I. Citado por Vicente Leñero *Op. cit.*.p. 52.

En *Dos crímenes* el rey Periandro asesina a Melisa, su mujer; de sus dos hijos –Licofrón y un joven– no se hace uno como para considerarlo digno de ser heredero del trono. El título de esta obra, situada en Roma, es lo único en común con la novela que el guanajuatense publicará en 1979.

### **La austeridad y más obras sin estreno.**

Durante 1959 escribe *El viaje superficial* y *Pájaro en mano*; la primera es estrenada 37 años después de creada; la segunda no llega al escenario profesionalmente. La Universidad Veracruzana las saca del olvido en 1964 y junto con *Clotilde en su casa* las reúne en la publicación *Clotilde, El viaje y El pájaro*.

En *El viaje superficial* vuelve al adulterio explorado en *Clotilde en su casa*, pero ahora con más énfasis. Los personajes adúlteros abundan en una hacienda de México en 1910. Por lo que corresponde a *Pájaro en mano*, Jorge aborda el acecho de cinco sobrinos deseosos de la muerte del tío Lázaro, quien diariamente cambia el testamento. El tema lo recuperará en 1979 con su novela *Dos Crímenes*. Al hacer un balance de su situación en aquellos momentos, escribe:

Yo estaba en una de las temporadas más desesperantes de mi vida profesional. Como escritor dramático, que era lo que yo era entonces, era entre desconocido y olvidado, tenía cuatro obras sin estrenar, no tenía ingresos de ninguna especie, deudas que entonces parecían enormes, y urgencia de pagar aunque fuera réditos vencidos.<sup>46</sup>

Un escenario nada desconocido por él y que posteriormente le resultará tan desgastante que optará por dejar el teatro. No en vano, con tono quejoso, en 1957 le menciona en una misiva a Usigli que “la situación general de la profesión es nauseabunda.”<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup>J.I. *Autopsias rápidas*. p. 56.

<sup>47</sup>J.I. Citado por Vicente Leñero *Op. cit.* p. 46.



## **Novo y el salvavidas de la subvención.**

A finales de 1959 y presionado por las dificultades económicas, recurre a una tabla de salvación: el patrocinio gubernamental. Entonces vuelve a encontrarse con Salvador Novo, otrora jefe del Departamento de Teatro de Bellas Artes.

Novo no le presta dinero, pero le propone escribir una obra. Así surge *La conspiración vendida* (1960), representación escénica “subvencionada” por el gobierno de Adolfo López Mateos para festejar el “sesquicentenario” de la declaración de independencia.

Por este trabajo le pagaron cinco mil pesos, de los diez mil prometidos. Tiene su estreno 42 años después. No obstante, Ibargüengoitia recibe otro pago: en septiembre de 1960 gana, con ésta, un concurso organizado por el Departamento del Distrito Federal. Es el Premio Ciudad de México, dotado de 25 mil pesos.

De este modo empezaron los vínculos de la historia del país con la creación ibargüengoitiana. En esta reconstrucción de las denunciadas reuniones sostenidas por los insurgentes en Querétaro, conserva los nombres de los personajes históricos. A la guerra de independencia, pero sin subvención, retornará en *Los pasos de López* (1982).

En contraste, lo solemne de esa obra de encargo sorprende a su creador, quien 19 años más tarde de haberla inventado, propone montarla con “intención irónica” y opina que “nada se puede lograr de bueno con un actor disfrazado de Hidalgo y una actriz disfrazada de la Corregidora sueltos en el escenario. Son dos figuras que, pase lo que pase, tienden a parecer billetes.”<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup>J.I. *Autopsias rápidas*. p. 59.

## Los escritos para niños y la comedia musical.

Además de explorar el ámbito de los héroes nacionales, también en 1960 vuelve al teatro infantil con *La fuga de Nicanor*, estrenada ese mismo año. Contiene las peripecias del aviador Nicanor Arredondo y su amigo Pérez Oso en Tulum, encargados de capturar animales para el zoológico de Chapultepec.

No es la primera vez que se dirige a los niños como público, pues en 1956 escribe *El peluquero del rey*. De ese mismo periodo son *La farsa del valiente Nicolás y Rigoberto entre las ranas*. En la primera, Juan y su esposa Zenaida están ahorcados por las deudas, pero gracias a una leyenda contada por Don Rosalío logran salvar su patrimonio. En la segunda, un niño está desesperado, porque otros chicos se ríen de su nombre, así que por medio de la magia se convierte en rana y se hace amigo de los anfibios.

Hay varios cuentos hechos para los infantes, pero en sus historias y en sus moralejas hay un guiño para los lectores adultos. Esos breves relatos son: *El cometa Franciló*, *El niño Triclino y la Bella Dorotea*, *El ratón del supermercado y sus primos del campo*, *Paletón y el elefante musical*, *Cuento de los hermanos Pinzones*, *Los puercos de Nicolás Mangana y Cuento de la niña condecorada*.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup>Excepto *El peluquero es rey*, todas las obras destinadas a los pequeños están reunidas en *Piezas y cuentos para niños*.

De narraciones y representaciones de la infancia, Jorge tiene opiniones y recuerdos: “Los cuentos llamados infantiles siempre me han parecido detestables. Cuando era chico, una mujer, que estaba encargada de entretenerme, me contaba con bastante frecuencia el de Caperucita. Ella lo terminaba de esta manera:

—¡Son para comerte mejor!

‘Y diciendo esto, el lobo saltó de la cama, se abalanzó sobre Caperucita y, ya se la iba a comer, cuando llegó un cazador y lo mató. Colorín colorado...’

¿Cómo que llegó un cazador y lo mató? Si no había cazadores en ese cuento. ¿Cómo va a aparecer uno de ellos en el momento culminante para salvar a Caperucita? Esto, que yo percibía con mucha claridad cuando era chico, es lo que se llama ‘plumero’ en jerga guionística. Un elemento que aparece al final y arregla todo, generalmente de manera insatisfactoria.

En el fondo de mi alma yo quería que el lobo se comiera a Caperucita, que me parecía una niña estúpida, que pasaba la mitad del cuento haciendo monerías y después era incapaz de reconocer a su abuela.” (J.I. *Autopsias rápidas*. p. 20).

Otro escrito periodístico da cuenta de los vínculos teatrales con la infancia. Un diez de mayo Ibarguengoitia interpretó al lobo en *Los tres cochinitos*; de ese episodio de su vida rememora: “Tengo la impresión de que me dejé arrastrar por la actuación, hice cosas que no estaban en el libreto y los cochinitos, por más que se empeñaron, no lograron vencerme. Al terminar la representación, ni mi propia madre me felicitó.” (J.I. *Instrucciones para vivir en México*. p. 289).

De 1960 data igualmente la comedia musical *Los buenos manejos*, conocida dos décadas después de inventada, es decir, ya cuando el autor está lejos del quehacer dramático. A petición de la Compañía Nacional de Teatro, Jorge la desempolva en 1979.

Dirigida por Marta Luna, con música de Alicia Urreta se estrena en 1980. Originalmente las canciones de Tomás Segovia y la música de Joaquín Gutiérrez Heras construían esta historia de Aurora, Tecla y Dolabella, tres prostitutas en la época virreinal.

Una tentativa de obra subvencionada la explora y la desecha también en 1979: José Solé, director de la Compañía Nacional de Teatro le ofrece 80 mil pesos por la creación. Ibarguengoitia rescata de su mente ideas viejas: surge la inquietud por hacer una comedia musical acerca de Santa Anna. Nunca la escribe por cambios en los puestos del gobierno.<sup>50</sup>

### **La ruptura con Usigli.**

En diversas ocasiones Jorge declaró que negaba la paternidad de todo lo escrito hasta 1960. De manera que si se hace un corte a su trayectoria hasta esa fecha, quedan tres becas, dos premios nacionales, el reconocimiento de maestros, pero además los conflictos con empresarios y directores, y la mayoría de sus creaciones sin estrenar.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup>Un artículo sirve para recordar cómo en una fiesta hecha para los colaboradores de *Excelsior* en 1975 trata ya el tema: “Cuando estaba yo hablando con este último [Abraham López Lara] sobre un proyecto mío nunca ejecutado, una comedia musical sobre Santa Anna, dije algo así como ‘hay que reivindicar a Santa Anna’, me oyó Gastón García Cantú y me regañó:

–Eso no debe decirse ni en broma– me dijo.

Cosas como ésta y el trabajo que costaba dar con alguien que estuviera dispuesto a platicar conmigo, me hicieron perder la paciencia. Salí del ‘Ambassadeurs’ al cuarto para las once y me fui a otra fiesta.” (J.I. *Autopsias rápidas*. p. 60 y 116).

<sup>51</sup>Esa imposibilidad de ver su trabajo en el escenario, tiene una explicación –según Jorge– registrada en un escrito hecho para la *Revista de la Universidad de México*: “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 esos 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 que es demasiado positiva; que estoy escribiendo teatro estilo siglo XVI; que la obra no es buena porque es farsa; que no estoy en contacto con el pueblo, y por consiguiente no entiendo el dolor humano, etcétera.” (J.I. *El libro de oro del teatro mexicano*. p. 71).

Poco a poco, los ingredientes se combinan para que el desencanto por el teatro gane terreno en el dramaturgo. Un golpe demoledor lo recibe en 1961: entrevistado por Elena Poniatowska, Usigli enlista a los autores jóvenes que destacan. No habla de Jorge Ibargüengoitia.

"¿Por qué no me menciona a mí?", se cuestiona. "Yo también quiero estar en la constelación. Quiero ser santo y estar en el calendario. No es posible que se le haya olvidado que existo, porque el otro día estuvimos tomando copas en el Bamer", asegura en una nota aparecida el 17 de noviembre de 1961 en *Novedades*.<sup>52</sup>

Años después considera que la omisión pudo deberse no a un olvido de su maestro, sino a "un milagro de la entrevistante". Sin embargo, para entonces la "rabia" por sentirse excluido ya impregnaba ese "Sublime alarido de un ex alumno herido", aparecido en el periódico citado junto con una tragedia en verso libre llamada "No te achicopales Cacama". "Nada de lo que he escrito ha sido tan venenoso ni nada ha tenido tanto éxito", confiesa.<sup>53</sup> La ruptura con Usigli es inevitable.

## **Adiós a las tablas.**

Llega el tiempo del último escrito teatral y de su primer galardón internacional. Con el conflicto Estado-Iglesia de fondo, *El Atentado* (1962) alude al magnicidio del candidato presidencial Ignacio Borges. La obra está "basada en un acontecimiento que me fascinaba y me sigue fascinado: el asesinato del general [Álvaro] Obregón," cuenta su creador.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> J.I. Citado por Leñero Vicente. *Op. cit.* p. 79-80.

<sup>53</sup> J.I. *Autopsias rápidas*. p. 71.

<sup>54</sup> *Ibid.* p. 72.

En la última carta que Jorge le envía a Usigli y que éste no responde, Ibargüengoitia le da a saber: "Después de ocho meses de no poder terminar nada, me ha venido una época de fertilidad que me llena de optimismo y espero que me dure hasta dejarme hecho un escritor serio. Escribí dos argumentos de cine que son cómicos y que parece que nadie querrá comprar, pero no importa.

Estoy planeando una obra muy seria que trata de la muerte de Obregón, que me entusiasma mucho y salen patitas y manitas cada vez que pienso en el asunto. Sería un honor terminar de un mal modo por una obra que uno escriba." (J.I. Citado por Vicente Leñero. *Op. cit.* p. 61-62).

En 1963 es merecedora del Premio Casa de las Américas<sup>55</sup> y un año después la publica la *Revista Mexicana de Literatura*. Pero, al gobierno en turno no le agrada. Según Jorge, los funcionarios mexicanos no la prohíben, pero recomiendan a los productores no montarla, por tratar “con poco respeto a una figura histórica”. Dirigida por Felio Eliel, es estrenada hasta 1975. Fin de una época para el dramaturgo, quien asegura: “*El atentado* me dejó dos beneficios: me cerró las puertas del teatro y me abrió las de la novela.”<sup>56</sup>

Si con esa obra finaliza sus escritos para el escenario, el trabajo periodístico prolonga dos años más su contacto la actividad teatral. Los pasos de Ibarguengoitia lo conducen a ejercitar la crítica desde la butaca. Entre 1961 y 1964, realiza 31 artículos para la *Revista de la Universidad de México*, dirigida por Jaime García Terrés. Páginas que el autor valora así:

Con ellas logré lo que nunca pude lograr con mis obras de teatro; es decir, que alguien las leyera. De vez en cuando me encontraba personas que me habían leído y me felicitaban; de vez en cuando, también, me encontraba con autoridades de teatro que me conocían perfectamente y que me negaban el saludo, lo que significaba, sin lugar a dudas, que también me habían leído.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup>La obra de Ibarguengoitia comparte el primer lugar con *Milagro en el mercado viejo*, de Osvaldo Dragún. El autor mexicano reflexiona acerca de esa situación: “¿Por qué se premiaron dos obras cuando el concurso estipulaba un solo premio? Por una de tres razones:  
1. Las dos eran tan buenas que ambas merecían el premio.  
2. Eran tan malas que entre las dos no se hacía una.  
3. Cada uno de los jurados dijo: ‘Esta mula es mi macho y de aquí nadie me baja’ “. (J.I. *El libro de oro del teatro mexicano*. p. 149).

<sup>56</sup>J.I. *Instrucciones para vivir en México*. p. 14.

Más que hacer un recuento de su trayectoria dramática que va de *Susana y los jóvenes* a *El atentado*, Jorge explica por qué escribió teatro: “Francamente no sé. [Debo confesar que a esta pregunta he dado diferentes respuestas conforme pasan los años y en mi rostro se van marcando las huellas de todos los vicios. En una época, de eso hace muchos años, contestaba (emulando a mis mayores) que escribía porque tenía necesidad de expresarme, y que para mí el teatro fue siempre el único medio de comunicación posible; lo cual es una de las grandes mentiras en la historia de la literatura, pues desde que tengo 5 años conozco varios medios de comunicación mucho más eficaces que el teatro. De cualquier manera, si escogí el teatro como medio de comunicación, debí tener más cuidado con lo que decía, porque ahora encuentro que lo comunicado es a la técnica de comunicarlo tan desproporcionado, como gastar 10 mil millones en alfabetizar al pueblo mexicano para que pueda leer a la Doctora Corazón. Después adopté otra actitud. *piú coraggiosa*: dije que escribía porque me daba la gana. Este paso de la necesidad de expresión al ‘porque me da la gana’ corresponde, en la vida íntima del autor, al paso de las inhibiciones sexuales a la frustración absoluta. Pues bien, ahora digo que no sé por qué escribí catorce comedias. Aparentemente esta preplejidad la comparten muchas personas, como lo demuestra la frecuencia con que son estrenadas mis obras.]” (J.I. *El libro de oro del teatro mexicano*. p.100).

<sup>57</sup>J.I. *Autopsias rápidas*. p. 13.

Las contradicciones de esas experiencias dejan huella en las páginas de la misma publicación involucrada: “En 1961”, evoca Jorge, “me dediqué a la arquitectura: supervisé la construcción de una casa y escribí mi obra maestra, *El atentado*, que ya ha sido rechazada por tres editoriales.

Este año he presenciado uno de los fenómenos más misteriosos debidos al subdesarrollo: las mismas personas que no les interesan mis obras, me pagan por opinar; he vivido casi de mis opiniones. ¿No es extraño?” (J.I. “¿De qué viven los escritores?” en *Revista de la Universidad de México*. Diciembre de 1962. p.13).

Con esos escritos enjuicia sus frustraciones en el teatro y evidencia las contradictorias políticas culturales del gobierno. Asimismo, sirven para señalar a jóvenes dramaturgos y hablar sin reverencias de las inalcanzables vacas sagradas. La mordacidad de sus comentarios alcanzan a Rodolfo Usigli y Alfonso Reyes.<sup>58</sup>

### **Al periodismo por la puerta del artículo.**

Otras publicaciones reciben la pluma de Jorge: las extintas *Revista Mexicana de Literatura* y *S.Nob*; los suplementos “México en la Cultura” de *Novedades* y “La Cultura en

---

<sup>58</sup>Ibargüengoitia ocupa el lugar dejado en la publicación por Juan García Ponce, quien viaja a Nueva York, becado por la Fundación Rockefeller y años después evalúa el desempeño de su amigo: “Las críticas teatrales de Jorge eran verdaderas obras maestras. Redujo al teatro mexicano a su auténtica dimensión: la estupidez. Recuerdo una crítica sobre Landrú de Alfonso Reyes que escandalizó a Antonio Alatorre. (Juan García Ponce. “Jorge Ibargüengoitia” en J.I. *El atentado. Los relámpagos de agosto*. Edición crítica. p. 452).

En 1961, Jorge se suma, a través de este medio, a las críticas contra Usigli por *Corona de fuego*. En 1964 destroza la escenificación presentada a partir de dos obras de Alfonso Reyes. Esta opinión determina su salida de la revista: “El espectáculo de la Casa del Lago está formado por dos obras: *La mano del comandante Aranda* y *Landrú*. La primera es una obra extraordinaria, que podría llamarse *Cómo matar de tedio en ocho páginas*, escrita por un señor (Alfonso Reyes) que no tenía nada que decir y que estaba empeñado en escribir ocho páginas. Al final del cuento, el protagonista, que es la mano del comandante Aranda, descubre que después de todo, la mano ha sido pretexto literario ininidad de veces y debe suicidarse, que fue lo que debieron hacer las ocho cuartillas de Alfonso Reyes, desagraciadamente no lo hicieron y se las tiene uno que soplar para fin de ver *Landrú*, dichas lo mejor posible por Claudio Obregón y Marta Verduzco, que tratan de hacer parecer ingenioso un texto que es de una estupidez y una densidad verdaderamente lamentables. El público de la Casa del Lago se ríe cuando se lo mandan, que es cada vez que la mano hace un signo procaz. Esto es más lamentable todavía que la obra, porque ocho cuartillas malas cualquiera las escribe, pero que el público no tenga alientos para protestar ante un fraude, es signo nefasto del tiempo y la sociedad en que vivimos.” (J.I. *El libro de oro del teatro mexicano*. p. 170-171).

En ese mismo número aparece un texto de Carlos Monsiváis, quien defiende a Reyes y regaña a Jorge: “Creo que JI, al atender la obra de Reyes y juzgarla como el relato sobre un ‘señor mediocre y vagamente degeneradón’, cayó en la trampa de su facilidad humorística: es muy gracioso, pero apartado de un análisis coherente [...] Porque es difícil resumir las aventuras de una mano –como tema y como símbolo contemporáneos– con la riqueza idiomática, la maestría, la erudición sonriente, el humor puro, la cultura afable de Don Alfonso. No hay, ni por asomo, “estupidez y densidad”. Y aquí ni siquiera solicito credulidad para mis afirmaciones.” (Carlos Monsiváis. “Landrú o la crítica de la crítica humorística o cómo iniciar una polémica sin previo aviso” en *Revista de la Universidad de México*. Junio de 1964. p. 28-29).

Su último texto para esta publicación, Ibargüengoitia lo inicia así: “Escribo este artículo nomás para que no digan que me retiré de la crítica porque [Carlos] Monsiváis me puso como Dios al perico (ver el número de junio de esta revista) o porque me corrieron de aquí por mal crítico. No me voy ni arrepentido, ni cesante, ni, mucho menos, a leer las obras completas de Alfonso Reyes. Me voy porque ya me cansé de tener que ir al teatro (actividad que he llegado a detestar), escribir artículos de seis páginas y entregarlos el día veinte de cada mes [...] Quien creyó que todo lo que dije fue en serio, es un cándido, y quien creyó que todo fue broma, es un imbécil [...] en general puedo decir que respeto mucho más al teatro que a las obras que se montan en él y, en particular, que respeto mucho más a Landrú que a Alfonso Reyes [...]” (J.I. *El libro de oro del teatro mexicano*. p. 173-174).

México” del semanario *Siempre!* En *Vuelta* su firma aparece desde 1977; esta revista da a conocer póstumamente, en enero de 1984, el último trabajo periodístico ibargüengoitiano.<sup>59</sup>

Entre 1968 y 1976 entrega a *Excélsior* la mayoría de sus colaboraciones: 615 aparecidas en la página 7 A.<sup>60</sup> El entonces director del diario, Julio Scherer lo invita a escribir un artículo semanal. Ibarquengoitia aclara: “Mientras él hablaba yo pensaba que mi vida periodística iba a durar aproximadamente un mes. Cuatro artículos, creía yo, bastaban para poner todo lo que yo tenía que decir.”<sup>61</sup>

Desdeñoso a manejar y a tener un automóvil, Jorge es un peatón consumado. Observa a su alrededor y toma nota para que de esos fragmentos de la realidad se nutra su periodismo. Caminante por convicción, lo mismo en México que en París, Londres, Barcelona, Nueva York, El Cairo... no renuncia a mirar con ironía.

Acepta que esos años de trabajo periodístico son muy satisfactorios, pues tales textos los hace con fluidez y facilidad, incluso le es más conflictivo llevarlos a la redacción.<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup>Esas publicaciones estaban en la primera fila del quehacer cultural del país. La *Revista Mexicana de Literatura* era dirigida por Juan García Ponce; *S.Nob*, por Salvador Elizondo; “México en la Cultura” y “La Cultura en México”, por Fernando Benítez; *Vuelta*, por Octavio Paz. (Vicente Leñero. *Op. cit.* p 33 y 73).

En *Vuelta*, el texto que marca la aparición inicial de su nombre está fechado en abril de 1977, cuando se publica un fragmento de *Las muertas*. Al mes siguiente aparece su columna denominada “En primera persona”, que Jorge escribirá hasta su muerte. El texto final es difundido en enero de 1984 bajo el título de “Cómicos”; en éste recuerda películas vistas en el cine Bucareli; comenta acerca de Chaplin, Buster Keaton, Laurel y Hardy, los hermanos Marx, Joaquín Pardavé, Mario Moreno “Cantinflas”, Roberto Soto “Mantequilla”, etc. (J.I. *Autopsias rápidas*. p. 168-173).

Como parte de un libro titulado *El encargo de Amaral*, Jorge planea en 1981 incluir un relato nombrado *Clósets*, en el que contaría su experiencia como colaborador de *Vuelta*: “Debe ser muy chistoso. Si es reconocible o no importa poco. Se me ocurre que este cuento podría ser la base para un libro sobre costumbres culturales mexicanas entre los 50 a 1980.” (J.I. “Los papeles de Amaral” en *Letras libres*. Noviembre de 2003. p. 34).

<sup>60</sup>Mientras Guillermo Sheridan cuantifica 615 colaboraciones (“Nota sobre la edición y la selección” en J.I. *Autopsias rápidas*. p. 7), Ernest Rehder numera 663 textos hecho para este diario. (Ernest Rehder. *Ibarquengoitia en Excélsior, 1968-1976*. p. 1).

<sup>61</sup>J.I. *Autopsias rápidas*. p. 8.

<sup>62</sup>La salida de Marco Almazán permite el ingreso de Jorge al periódico, porque “necesitaban”, afirma, “alguien que escribiera artículos chistosos”. La relación entre Ibarquengoitia y el diario es estrecha; él la resume así: “Cada vez que pedí aumento de sueldo me lo regatearon pero me lo dieron, cuando murió mi madre, *Excélsior* pagó el entierro, cuando nos fuimos a Europa *Excélsior* pagó mi pasaje... cuando corrieron a Julio Scherer yo me salí, no había nada que hacer.”(J.I. *Autopsias rápidas*. p.121).

En 1977, a pregunta expresa acerca de su pronta reincorporación al quehacer periodístico, responde: “—Ay no —su voz es un auténtico quejido—, —estoy hartito. Me pasé diez años escribiendo dos artículos a la semana y eso es terrible porque entonces divides tu vida nada más en términos de artículos.” (Cristina Pacheco. “Jorge Ibarquengoitia: ‘No sé de qué les da risa...’”, entrevista, en *Excélsior*. Agosto 7 de 1977. p. 7). Lo cierto es que sólo deja el periodismo porque la muerte le aplasta los talones.

Películas, libros, viajes, deportes, política, sucesos nacionales e internacionales, remembranzas, anécdotas, hechos cotidianos, etc., sirven de tema para que opine.

En alguna ocasión, Scherer, con el propósito de convencerlo para que se dedique exclusivamente al periodismo, le dice a Ibarquengoitia que sus libros los puede escribir cualquiera, pero sus artículos, le resultan bien hechos. Ante esto, el guanajuatense precisa: “Por no discutir dí por aceptada la evaluación que él había hecho de mi obra, aunque en realidad no me cabe duda de que mis libros son mejores que mis artículos.”<sup>63</sup>

### **Libros de periódico.**

El mismo autor considera en 1975 que todas sus cuartillas periodísticas pueden reunirse para formar un texto de varios volúmenes que afortunadamente no debe leer. En varios casos, así fue. Cinco años después de su muerte, aparece *Autopsias rápidas* (1988), selección hecha de los artículos publicados en *Excélsior* y *Vuelta*.

También bajo la compilación de Guillermo Sheridan surgen *Instrucciones para vivir en México* (1990) –sólo con material del periódico– y *La casa de usted y otros viajes* (1991) –con escritos de ambas publicaciones.

Agrupados temáticamente por Aline Davidoff y Jesús Quintero, textos del “periódico de la vida nacional” igualmente dan cuerpo a otros tres libros en 1997: *Ideas en venta*, *Misterios de la vida diaria* y *¿Olvida usted su equipaje?*

Antes y con base en trabajos provenientes de esos años en *Excélsior*, Jorge Ibarquengoitia arma otro par de ejemplares: *Viajes en la América ignota* (1972) y *Sálvese quien pueda* (1975) –que además incluye ese fruto subvencionado: *La conspiración vendida*–. Las primeras ediciones de ambos, contienen sendas notas elaboradas por el autor.

---

<sup>63</sup>J.I. *Autopsias rápidas* p. 128.



En el primero escribe: “El material reunido en este libro, con excepción de ‘Revolución en el jardín’, ha aparecido en forma ligeramente diferente, en *Excélsior*, a cuyo director Julio Scherer García, quiero expresar mi agradecimiento por haberme permitido hacer esta recopilación.”<sup>64</sup>

De *Sálvese quien pueda* menciona: “Este libro, cuyo título evoca un desastre náutico es una labor de rescate: de una niñez de los treinta, de una obra de teatro que no fue representada, y de un conjunto de artículos –que aparecieron originalmente en *Excélsior*– que, en mi opinión, merecen ser presentados nuevamente, en la perspectiva de un libro.”<sup>65</sup>

### **Relámpagos revolucionarios.**

Introvertido, el guanajuatense reconoce su incapacidad para dialogar con empresarios, actores y directores, por eso, se alegra y no se arrepiente de haberse alejado del teatro para incursionar en la narrativa, trayectoria que será más exitosa que la dramática.

Gracias a su nuevo rol, “llega directo al lector,” destaca, “sin intermediarios, en silencio, por medio de hojas escritas que el otro lee cuando quiere, de un tirón o en ratitos y si no quiere no las lee, sin ofender a nadie –en el comercio de libros no hay nada comparable a los ronquidos en la noche de estreno.”<sup>66</sup>

El año en que la *Revista de la Universidad de México* difunde su última colaboración, se conoce que el Premio Casa de las Américas es para la primera novela ibargüengoitiana: *Los relámpagos de agosto* (1964).

La investigación hecha para *El atentado* le da material para realizar este relato alusivo a la última etapa de la revolución mexicana. El autor aclara que no es “una novela histórica, pero sí libresca”.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup>J.I. “Nota” en *Viajes en la América ignota*. 1972. p. s/n.

<sup>65</sup>J.I. “Nota preliminar” en *Sálvese quien pueda*. 1975. p. s/n.

<sup>66</sup>J.I. *Instrucciones para vivir en México*. p. 14-15.

<sup>67</sup>J.I. *Autopsias rápidas*. p. 72.

Tiene que leer miles de páginas “soporíficas” pertenecientes a revolucionarios, quienes con la publicación de sus respectivas memorias intentaban reivindicarse. Apunta: “El resultado de estas lecturas [...] fue que yo concibiera un día una novela de generales.”<sup>68</sup>

*Los relámpagos de agosto* es narrada por el protagonista, el general José Guadalupe Arroyo.<sup>69</sup> Mas, éste, en el prólogo, adjudica el armado y título del libro a otro narrador: “Jorge Iburgüengoitia, un individuo que se dice escritor mexicano”, a quien también le corresponde la autoría de la final “nota explicativa para los ignorantes en materia de Historia de México”.<sup>70</sup>

Para recibir el Premio Casa de las Américas, viaja a la Habana. Durante diez días concede 14 entrevistas y 14 veces le preguntan acerca del contenido de su novela e invariablemente le piden opine acerca de la situación política cubana. “Las entrevistas”, cuenta, “no tenían por objeto informar a los cubanos de mis procedimientos literarios, ni de mis aspiraciones, sino simplemente informar que había un escritor muy importante, que se llamaba Jorge Iburgüengoitia, que estaba admirado con la Revolución Cubana.”<sup>71</sup>

### **Clasificación narrativa y cuentos autobiográficos.**

Localizada en el Caribe, gobernada por un dictador patriótico, la República Constitucional de Arepa es el escenario de *Maten al león* (1969), su segunda novela. De ésta me ocuparé con amplitud más adelante. Baste mencionar por ahora, que de acuerdo con la clasificación hecha por el autor, tal escrito pertenece junto con *Los relámpagos de agosto*, *Las muertas* (1977) y *Los pasos de López* (1982), a ese grupo de relatos, cuyos sucesos son reales y conocidos, pero sus personajes son imaginarios.

---

<sup>68</sup>J.I. *Ibid.* p. 73.

<sup>69</sup>Para el escritor Juan Villoro, *Los relámpagos de agosto* renuevan la literatura picaresca: “Sin embargo, en Iburgüengoitia el pícaro deja de ser el ganapán harapiento, el tunante, el pordiosero que enfrenta el destino sin otras armas que su ingenio, y se sitúa en la cúpula de un país que admite a un sinnúmero de tal ralea. Como Lázaro de Tormes, el general José Guadalupe Arroyo vive de los favores de quienes están ‘arriba’, ninguna ‘negra honra’ se interpone en su mendicidad; es, necesariamente, hombre de muchos amos, pero carece de la lealtad del criado; su vida es una sucesión de interesadas servidumbres. Refractario a la moral en curso, no se somete a otro tribunal que sus intereses.” (Juan Villoro. “El diablo en el espejo” en J.I. *El atentado. Los relámpagos de agosto*. Edición crítica. p. XXXI).

<sup>70</sup>J.I. *Los relámpagos de agosto*. 2003. p. 9 y 131.

<sup>71</sup>J.I. *Viajes en la América ignota*. p. 46.

Si esos cuatro corresponden al conjunto de textos “públicos” –como los llama su creador–, el otro, en el que Jorge divide su narrativa, reúne los de tendencia “más íntima, generalmente humorística, a veces sexual”. Figuran: *La ley de Herodes* (1967), *Estas ruinas que ves* (1975) y *Dos crímenes* (1979).<sup>72</sup>

De la mano de la autobiografía están armados los 11 cuentos de *La ley de Herodes*. Además de otras etapas de su vida ya mencionadas, estos relatos aluden a sus estudios con los maristas en sus años juveniles (“Manos muertas”).

Asimismo están sus problemas económicos cuando adulto (“Mis embargos”), su deserción de ingeniería y su arribo al teatro (“La vela perpetua”<sup>73</sup>), la vida con su tía y su madre (“Cuento del canario, las pinzas y los tres muertos”), etc. Ibarquengoitia admite: “Más de lo que he contado en el periódico donde escribo [*Excélsior*] y en *La ley de Herodes*, no puedo contar.”<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> J.I. *Instrucciones para vivir en México*. p. 13.

<sup>73</sup> Con la finalidad de completar *El encargo de Amaral*, libro de cuentos, en 1981, Jorge explora la posibilidad de hacer una nueva versión de “La vela perpetua”. El proyecto no se realiza. (J.I. “Los papeles de Amaral” en *Letras libres*. Noviembre de 2003. p. 34).

<sup>74</sup> Margarita García. “Jorge Ibarquengoitia. ¡Yo no soy humorista!”, entrevista, en J.I. *El atentado. Los relámpagos de agosto*. Edición crítica. p. 407.

En otra conversación el autor reitera al referirse a su obra: “Tengo dos corrientes. Hay una parte de mí que quisiera contar mi vida y hay otra que quisiera contar cosas que nada tienen que ver con mi vida.” Aclara que si bien tiene “libros autobiográficos”, no ha escrito su autobiografía, pero le gustaría hacerlo. (Aurelio Asiain y Juan García Oteyza “Entrevista con Jorge Ibarquengoitia” en *Vuelta*. Marzo de 1985. p. 49).

De acuerdo con los manuscritos tomados de su cuaderno de apuntes, en 1981 Jorge ya se plantea, con papel y pluma en mano, la necesidad de escribir “entre cuarenta y cien páginas sobre San Roque”, texto que sería una “guía” de su personalidad: “Éste formaría parte de un libro probablemente invendible que se llamaría *Ejercicios de memoria*, que sería un buen preámbulo –el relato, no el libro– para *Isabel cantaba* y el nuevo ciclo de novelas que se presentan en el horizonte. Tres o cuatro novelas sobre ‘la capital’ con personajes basados en la realidad pero con tramas ligeramente –o más– ficticias.

Ahora que examino lo que he pensado, decido que está bien. Hacer algo *rigurosamente autobiográfico* que sea interesante de por sí, de un tamaño elástico, y no tiene ni la obligación ni la pretensión de ser vendible. Mejor dicho, que será por definición un libro invendible excepto como una guía de mi personalidad.” (J.I. “Los papeles de Amaral” en *Letras libres*. Noviembre de 2003. p. 33).

El narrador en primera persona es protagonista e incluso en algunos de los cuentos se llama Jorge. Se trata de un joven ciudadano, con pocos recursos económicos, quien se desenvuelve en un ambiente universitario y tiene pretensiones intelectuales. Pese a todos los esfuerzos realizados, parece que el éxito le está negado.<sup>75</sup>

### **El peso del cine.**

“El episodio cinematográfico”<sup>76</sup> es uno de los relatos que conforman *La ley de Herodes*. En éste, Ibarguengoitia alude a su experiencia como guionista de la industria filmica mexicana. “Hace muchos años”, relata en un artículo de 1972, “en una época en la que pasé muchos trabajos en cuestión de dinero, se me ocurrió escribir una serie de argumentos cinematográficos, para venderlos rápidamente y salir de pobre. Tenía yo la idea, no sé de dónde la saqué, que la palabra cine era sinónimo de dinero rápido y fácil.”<sup>77</sup>

Mas los vínculos con el séptimo arte están desde los escritos de su niñez, cuando se caracteriza, según él mismo, por ser un “fusilador desvergonzado”: a partir de una versión alemana de *Hotel Imperial* hace *Aventuras de Otto Agembergue*. Con base en *Corresponsal extranjero* realiza *El hombre del bombín lila*.<sup>78</sup>

La primera película que ve es *Rey de reyes*, proyectada en el cine Bucareli en tiempos de Cuaresma; asiste con las sirvientas. El cine Lux lo frecuenta con su primo y el Parisina, con su madre. Según confiesa en esta última sala aprenderá más que en los 18 años vividos en la escuela ante un profesor.<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup>Gustavo García opina que con *La ley de Herodes*, el autor guanajuatense recupera como personaje de la literatura mexicana al “pobre diablo”, el ser negado para triunfar y sumergido en líos cotidianos. Al retratar a este insignificante ser, de paso “arrastra a las instituciones a que pertenece el retratado [...] La ironía se expresa por mil caminos; uno de ellos es, ya lo vimos, la contradicción, la oposición entre fortuna y personaje; otro es la alusión, la intención clara oculta por las palabras.” (García, Gustavo. “Prólogo” a *La ley de Herodes*. 1979. p. XII).

<sup>76</sup>Este relato también es considerado por su autor para hacer una nueva versión e incluirla en *El encargo de Amaral*; este último, que daría nombre al libro, estaría formado por “unas treinta o cuarenta páginas fácilmente convertibles el guión cinematográfico.” (J.I. “Los papeles de Amaral” en *Letras libres*. Noviembre de 2003. p. 34).

<sup>77</sup>J.I. *Misterios de la vida diaria*. p. 39.

<sup>78</sup>J.I. *Autopsias rápidas*. p. 204.

<sup>79</sup>J.I. *Sálvese quien pueda*. p. 34 y 37.

“Creíamos que perdíamos el tiempo”, dice, “y sin embargo, el cine y las ideas del *ídem* son, para los de mi generación, el único nexo, la memoria común, la división de clases, y la fuente de ilustración más poderosa que tuvimos.”<sup>80</sup>

De las salas de proyección y sus distintivos sellos debidos a la imaginación de los arquitectos escribe:

El “Parisina”, por ejemplo, se distinguía por tener en vez de cielo raso una manta haciendo ondas, manchada de goteras, a través de la cual se filtraba el sonido de los pasos de las ratas, o de gatos persiguiéndolas. El “Balmori” tenía el barandal del anfiteatro forrado de terciopelo azul muy lúido, las paredes y el techo con estuco dorado y blanco, y los excusados más elegantes de México con vista a la calle de Álvaro Obregón. En el “Bucareli” había, colgando del techo, seis lámparas con pantallas hexagonales de cristal que se reflejaban en las calvas de los señores que estaban sentados en la luneta. Por cierto que había más calvos que ahora. Pero el cine más bello de todos era el “Régis” –este cine ha sido después mártir de decoradores incompetentes–, que tenía palcos con sillas y en cada uno de ellos, lámparas de pie con pantallas de chaquira.<sup>81</sup>

Desde la butaca, con sus artículos periodísticos, se burlará de las nuevas corrientes académicas que se esfuerzan por entender el cine como “séptimo arte”: “El cine en mis tiempos era parte fundamental de la vida, como el café con leche. Lo que nunca se nos hubiera ocurrido a los de mi generación es que el cine fuera ‘arte’ [...] Por mí, desde que voy a ver encuadres y lo perfecto de la edición, salgo del cine admirado, pero ya no me divierto.”<sup>82</sup>

En 1993 es filmada *Dos crímenes*, en 1975 es llevada a la pantalla *Maten al león* y en 1978 llega el turno cinematográfico de *Estas ruinas que ves*. Este último relato marca el regreso al literario ambiente de Cuévano, presente ya en los *Relámpagos de agosto* y que también aparecerá en *Las muertas*, *Dos crímenes* y *Los pasos de López*.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> *Ibid.* p. 71.

<sup>81</sup> J.I. *Autopsias rápidas*. p.132-133.

<sup>82</sup> *Ibid.* p. 134-135.

<sup>83</sup> La productora Argos trabaja en la adaptación cinematográfica de *Los relámpagos de agosto*. El retraso en su realización se debe a que por ser un producción de época es muy costosa. “Ibargüengoitia y yo fuimos muy buenos amigos, nos pasábamos todas las Navidades juntos; creo que vamos a hacer un buen homenaje”, asegura Carlos Payán, presidente del consejo de administración de Argos. (*La Jornada*. Febrero 4 de 2001. p. 6 A).

Dirigida por Julián Pastor, *Estas ruinas que ves* tiene como protagonistas a Fernando Luján (Paco Aldebarán) y Blanca Guerra (Gloria Revirado).

Contrario a lo que generalmente se cree, *Las Poquianchis* (1976), cinta de Felipe Cazals, no está basada en *Las muertas*.

## Las glorias de Cuévano.

Ganadora del Premio internacional de Novela México en 1974, su tercera novela está contada en primera persona y tiene dos narradores: por orden de aparición, el primero es el historiador Isidro Malagón, autor del *Opúsculo cuevanense* que contiene el texto que da título al libro.

El segundo y el encargado de narrar los 15 capítulos es el protagonista, el profesor Francisco Aldebarán. La historia se centra en el romance entre éste y su alumna Gloria, así como sus relaciones clandestinas con Sarita.

Al respecto, el autor refiere: “El narrador de *Estas ruinas que ves*, a diferencia del general Arroyo con el que nadie tiene por qué confundirme, tiene en común conmigo la profesión –es maestro de literatura– y el estar escribiendo un libro acerca de las hermanas Baladro –unas madrotas en cuya casa fueron encontrados varios cadáveres–.”<sup>84</sup>

Una vez más, las vivencias del escritor nutren la historia, cuya constante es el erotismo, basado en relaciones triangulares. Años después, su creador revisa el texto y cambia el capítulo final para ser “más fiel a la psicología de los personajes y a la realidad”.<sup>85</sup>

---

Bajo la dirección de Roberto Sneider y con el mismo título, *Dos crímenes* es adaptada al cine en 1993. El elenco está integrado por Damián Alcázar (Marcos González), José Carlos Ruiz (Ramón Tarragona), Leticia Huijara (“La Chamuca”), Dolores Heredia (Lucero), etc.

<sup>84</sup>J.I. *Autopsias rápidas*. p. 76.

Cfr. En una conferencia realizada en 1973 en la Casa del Lago, Jorge Ibarquengoitia establece semejanzas entre él y Guadalupe Arroyo, personaje de *Los relámpagos de agosto*. Además, sus palabras dejan entrever cierta molestia por lo vivido en su trayectoria teatral: “El supuesto narrador de *Los relámpagos de agosto* es el general de división general José Guadalupe Arroyo, que participó en la ‘revolución del 29’ y que se siente vilipendiado, injustamente relegado, mal retribuido y mal interpretado. De su narración se desprende lo siguiente: Arroyo es capaz de participar en una conjura, pero incapaz de comprender cuáles son los fines que persigue dicha conjura, quién la provoca, qué es lo que quieren sus enemigos y, lo que es peor, qué es lo que quieren sus amigos [...] Todas esas características, dijo el conferenciante [en este caso J.I. escribe de sí mismo en tercera persona], él las comparte con su personaje. Él se siente vilipendiado, injustamente relegado, mal retribuido y mal interpretado, es capaz de participar en una conjura, pero incapaz de comprenderla, capaz de planear grandes operaciones, pero incapaz de cuidar los detalles, es respetuoso con los fuertes y despiadado con los débiles, inoportuno en sus explosiones de furor y muy torpe para cortejar a la autoridad. Además, el conferenciante confesó que a él también le gustaría tomarse una botella de cognac Martell cada vez que se siente deprimido, resfriado o eufórico. El general Arroyo, concluyó el conferenciante, es una máscara de Jorge Ibarquengoitia.” (J.I. *Los narradores ante su público*. p. 130).

<sup>85</sup>J.I. *Estas ruinas que ves*. 2001. p. s/n.

En este relato el placer se convierte en una forma de trasgresión social, no obstante, Ibarquengoitia aclara: “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 –eso sería una idiotez– ‘ajustar cuentas con ella’. Traté de revivir un pasado irrecuperable y dejarlo ordenado y guardado en un libro.”<sup>86</sup>

### **La nota roja se vuelve novela.**

La tercera y cuarta novelas están unidas en su origen. Publicada en 1977, *Las muertas* tiene un primer tratamiento más de una década antes y es retomada en 1970, para cuando Jorge dispone con la beca Guggenheim.

Rememora el proceso: “A fines del 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.”<sup>87</sup>

Batalla para escribir acerca de este caso explotado por la nota roja, así que lo suspende y se dedica a *Estas ruinas que ves*, en la que ya se menciona, en forma marginal, a las hermanas Baladro (Las Poquianchis).

Narrada en tercera persona, *Las muertas* incluye las versiones de explotadas, acusados y cómplices. Es la novela más compleja de Ibarquengoitia –el manejo del tiempo y de las voces del relato resaltan del resto de su creación–. Dos participantes de la historia sirven de núcleos y paradigmas en la estructura de la novela: Serafina Baladro y Blanca, cuyos roles de victimaria y víctima se mezclan.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup>J.I. *Ideas en venta*. p. 73-74.

<sup>87</sup>J.I. *Autopsias rápidas*. p. 76.

<sup>88</sup>Acerca de esta novela Octavio Paz escribe: “Al releer pasajes de *Las muertas*, precisamente los más crueles y terribles, no podemos evitar la risa [...] La risa es una defensa contra lo intolerable. También es una respuesta a lo absurdo. Una respuesta no menos absurda. Pues lo verdaderamente cómico es que todo sea como es; la maldad es doblemente terrible porque no tiene pies ni cabeza. Si aceptamos que la realidad es dudosamente real y que, además, es absurda y, por lo tanto, risible, ¿cómo podríamos decir que Serafina es culpable o que Arcángela es criminal? Jorge Ibarquengoitia es uno de los mejores novelistas hispanoamericanos y *Las muertas* es una de sus mejores novelas.” (Octavio Paz. “Una novela de Jorge Ibarquengoitia” en *Obras completas*. Vol. IV. p. 369).

A decir del autor, “la historia de Las Poquianchis está llena de sucesos muy extraños, en cierta forma muy mexicanos y para colmo específicamente guanajuatenses.”<sup>89</sup> Opina que si bien lo grotesco está presente, se esforzó mucho por evitar la sordidez, mas no la crítica social, pues se capta “la corrupción del sistema”.

Añade: “Todo eso me incitó a buscar una explicación. La verdad es que *Las muertas* fue un libro muy difícil de escribir, pues aunque el tema me obsesionó para llegar hasta el fin tuve que vencer mi repugnancia. Yo quería contar esas cosas tremendas, horribles, de una manera aceptable, dentro de un nivel civilizado pero sin quitarle autenticidad.”<sup>90</sup>

### **Todo en familia.**

De los asesinatos en un prostíbulo, el guanajuatense pasa a los homicidios entre familia de *Dos crímenes*. Para la quinta novela se propone que sea “rápida y fácil”, al grado de contrastar con *Las muertas*. Quiere hacer un “divertimento” como los de Graham Greene, pero le cuesta más trabajo que elaborar una narración “seria”.<sup>91</sup>

Seductor y estafador, el personaje principal es llamado “El Negro”. Es blanco y a la vez responsable de los dos asesinatos cometidos en esta historia, pero las víctimas son sus parientes con quienes mantiene vínculos eróticos (Lucero) y de negocios (Ramón).

*Dos crímenes* tiene dos narradores: uno es el protagonista, el alguna vez estudiante de ingeniería Marcos González, y otro es un personaje secundario, el viejo farmacéutico Pepe Lara. El sexo y el dinero son los móviles del primero; en el segundo, son las circunstancias las que lo obligan a desempeñarse como detective.

Acerca de su realización, Jorge comenta: “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 y eso equivale a caminar por veredas llenas de piedras”.<sup>92</sup> Ese nuevo texto será *Los pasos de López*.

---

<sup>89</sup>J.I. Citado por Jaime Catañeda. *Op. cit.* p. 82.

<sup>90</sup>Ibid. p. 83.

<sup>91</sup>J.I. *La casa de usted y otros viajes*. p. 161.

<sup>92</sup>*Ídem*.



## De nuevo a la historia patria.

Si en su penúltimo relato, el escritor usa elementos biográficos, en *Los pasos de López* (1982) vuelve no a su historia personal, sino a la historia patria como referente de esta historia literaria, en la que los héroes<sup>93</sup> de la independencia nacional son desmitificados.

Acerca del perfil biográfico oficial de Miguel Hidalgo, Iburgüengoitia considera en 1970: “Los libros de texto nos pintan un cuadro soporífico. Un anciano sembrando moras, cultivando gusanos de seda, probando uvas –agrias, probablemente–, defendiendo indios de los abusos de los hacendados, con frases tales como: –¡En nombre de Dios, deteneos! ¡Tened piedad de estos pobres indios!”<sup>94</sup>

Escrita con sencillez, la última novela alterna los estilos directo e indirecto; dotada de una burla demoledora, exhibe el carácter acartonado de la historia oficial. Compuesta por 24 capítulos, es narrada por un personaje secundario, el artillero Matías Chandón.

Con esta modalidad del narrador, el autor recorre nuevamente el camino de las memorias históricas que inició con *Los relámpagos de agosto*. Sin embargo, para esta ocasión, no relaciona ningún documento histórico como punto de referencia.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup>Es necesario establecer una diferencia entre el héroe concebido como protagonista de un relato y el sujeto partícipe de los acontecimientos históricos de un país. El primero es, dentro de la diégesis, el “agente que desea, ama o busca el objeto”, es decir quien persigue a “un personaje o un valor”. (Elena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. p. 7).

Acerca del segundo, Jorge opina: “Los héroes no existen [...] El héroe es siempre el que gana. Pero los mexicanos logramos, perdiendo todas las batallas, tener una serie de panteones verdaderamente enormes [...] El estar buscando heroísmo a estas alturas del siglo XX es utópico [...] Para mí [los héroes] son un invento; un invento *pop* para dar clases”. (Margarita García. “Jorge Iburgüengoitia. ¡Yo no soy humorista!”, entrevista, en J.I. *El atentado. Los relámpagos de agosto*. Edición crítica. p. 414).

<sup>94</sup>J.I. *Instrucciones para vivir en México*. p. 40-41

<sup>95</sup>Para *Los relámpagos de agosto* Iburgüengoitia revisa varios libros “por lo general demasiado largos y muchas veces ilegibles”; entre éstos figuran: *Ocho kilómetros de campaña*, de Álvaro Obregón; *Las tragedias de Huitzilac y mi escapatoria célebre*, de Francisco J. Santamaría y *Los gobiernos de Obregón, Calles y regímenes peleles derivados del callismo*, de Juan Gualberto Amaya, a decir de Jorge el “príncipe de los memorialistas de aquella época”. (J.I. *Autopsias rápidas*. p. 72-73).

Para *Los pasos de López*, su autor no confiesa una investigación histórica. Pero según Juan José Barrietos, dicha novela surge a partir de que Jorge reelabora tres relatos: *Hidalgo: la vida del héroe* (1948), de Luis Castillo León, *Sacerdote y caudillo* (1869), de Juan A. Mateos y *Memorias sobre los primeros pasos de a independencia*, “relato de Pedro García, quien estuvo con Hidalgo desde Dolores hasta su detención en Baján” y es publicado en 1928. (Juan José Barrietos “El grito de Ajeteo: anotaciones a la novela de Iburgüengoitia sobre Hidalgo”, en *Revista de la Universidad de México*. Agosto. 1983. p. 15-23).

## Joy y el exilio en París.

*Los pasos de López* tiene contenido y forma ya cuando el autor está en París, capital en la que reside desde 1980 con su esposa, la pintora inglesa Joy Laville. La conoce en una librería de San Miguel Allende en 1965 —entonces él tiene 37 años y ella 41—. Se casan en 1973. Del inicio de esa relación cuenta ella:

Tomamos café y platicamos; me encantó su entereza y me pareció un hombre muy atractivo. Al año siguiente, en 1965, Jorge regresó, ahora para dar un curso a estudiantes extranjeros en San Miguel. Así empezamos. Al término del verano, viajaba de México a San Miguel para visitarme y los domingos volvía a su casa para estar presente en la comida familiar con su madre y su tía Emma, con quienes vivía.<sup>96</sup>

En 1973, muere la madre de Ibargüengoitia. La pareja decide irse a vivir al extranjero. Antes de vivir en la ciudad luz, habitan en Londres, Grecia y España. Según Laville, en París, su esposo goza de caminar en las tardes: “Se convirtió en lo que los franceses llaman un *flaneur* : alguien que pasea por las calles disfrutando muchísimo todo lo que ve, sin un rumbo muy fijo y disponible siempre a la sorpresa.”<sup>97</sup>

Conocer a Ibargüengoitia y volverse pintora, marcan a Joy y la ligan a México. De lo vivido en la casa de Coyoacán, ella dice:

Cada uno se hacía su desayuno. Yo, mi huevo tibio, pero Jorge, desde que abría el ojo, comenzaba a cuestionarse para inventar cada día algo nuevo. Desayunábamos juntos y luego cada uno, a su estudio. Sólo permitíamos que uno viera el trabajo del otro, si queríamos y nos invitábamos a hacerlo. A él le gustaba mi pintura, y a mí, sus textos.<sup>98</sup>

Agrega: “En aquel tiempo, además de escribir novelas, publicaba su columna en *Excélsior*, abajo de las caricaturas de Abel Quezada. Era un hombre de una enorme integridad; más de una vez trataron de sobornarlo, y nunca se dejó corromper.”<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> Silvia Cherem. *Op.cit.* p. 254-255.

<sup>97</sup> Joy Laville. “Llevaba un sol adentro” en J.I. *Instrucciones para vivir en México.* p. 11-12.

<sup>98</sup> Silvia Cherem. *Op.cit.* p. 255.

<sup>99</sup> *Ídem.*

## Sin interés por hacer reír.

En diversos momentos y escenarios, Jorge Ibargüengoitia rechaza ser un humorista. “Mi interés”, insiste, “nunca ha sido hacer reír a la gente, en lo más mínimo. No creo que la risa sea sana, ni interesante, ni que llene ninguna función literaria.”<sup>100</sup> Esa etiqueta de humorista intentan explotarla sus entrevistantes, aconsejados por los críticos, quienes han encasillado su escritura.

Para el guanajuatense esos “consejeros profesionales” son de dos tipos: uno se refiere a quienes aplauden el hecho de que en medio de la solemnidad de México haya un escritor que haga reír; el otro, abarca a éstos que le reprochan desaprovechar su talento.

Acerca del primer grupo, aclara: “En primer lugar, el país no es solemne, sino cínico, los solemnes son los personajes públicos que lo adornan. En segundo lugar, en el supuesto de que sea benéfico que la gente se ría, se puede lograr el mismo efecto con sólo hacerse cosquillas unos a otros, sin que yo tenga que molestarme escribiendo.”<sup>101</sup>

Por lo que corresponde al segundo conjunto, precisa: “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.”<sup>102</sup>

Contra lo afirmado por aquéllos, Jorge considera que cuando se quiere causar indignación y el escritor mismo está indignado, lo único que se consigue es dar risa. Además, eso de andar con indignaciones y polémicas no es una “conveniencia de oficio”, sino una peculiaridad accidental de la gente.

---

<sup>100</sup>René Delgado. “Los historiadores echan a perder la historia”, entrevista, en *Proceso*. Diciembre 26 de 1977. p.52.

<sup>101</sup>J.I. *Autopsias rápidas*. p. 124.

<sup>102</sup>*Idem*.

Coincide con la definición del humor como una concha, “una defensa que nos permite percibir ciertas cosas horribles que no podemos remediar, sin necesidad de deformarlas ni de morirnos de rabia impotente.”<sup>103</sup>

Precisa: “Esta característica del humor como sedante es la ruina del autor como agujón. Por eso creo que, si no voy a conmover a las masas ni a obrar maravillas, me conviene bajar un escalón y pensar que si no voy a cambiar al mundo, cuando menos puedo demostrar que no todo aquí es drama.”<sup>104</sup>

### **Los planes se estrellan.**

El autor asegura que vive los días en París y las noches en México. La pareja de artistas planeaba su vejez en territorio mexicano: “Bromeábamos”, dice Joy, “con que nos construiríamos una casa con rampas para sillas de ruedas. Jorge insistía en que las sillas deberían tener aditamentos especiales para guardar tequila, libros y pinceles... Todos los días nos tomábamos un tequilita juntos antes de comer. Venía y me decía: '¿Un tequilín?'”<sup>105</sup>

Según su viuda, el guanajuatense invariablemente “acompañaba su trabajo en las novelas con un cuaderno de reflexiones sobre el desarrollo de la trama y sus personajes. Disfrutaba enormemente el largo proceso de escribir y reescribir sus libros. Era un hombre fundamentalmente alegre: llevaba un sol adentro. Jorge era agudo, dulce y alegre”.<sup>106</sup>

En 1969 Jorge Ibargüengoitia imagina su vida para 1984: “Voy a escribir una novela, voy a ganar mucho dinero con ella, va a ser publicada en siete idiomas, por una editorial monstruosa, que es subsidiaria de una compañía que fabrica aparatos eléctricos. El personaje central va a ser un refrigerador.”<sup>107</sup>

---

<sup>103</sup> *Ídem.*

<sup>104</sup> J.I. *Autopsias rápidas*. p. 125.

<sup>105</sup> Silvia Cherem. *Op.cit.* p. 258.

<sup>106</sup> Joy Laville. “Llevaba un sol adentro” en J.I. *Instrucciones para vivir en México*. p. 12.

<sup>107</sup> J.I. *Ideas en venta*. p. 234.

Por desgracia, la vida se le acabó trágicamente un año antes de llegar a la fecha de sus planes: el Boeing 747 de Avianca se estrelló el 27 de noviembre de 1983 cerca del aeropuerto madrileño de Barajas.<sup>108</sup>

## 2.2. La segunda novela.

De la investigación para *El atentado*, surge también el material para las primeras dos novelas: *Los relámpagos de agosto* y *Maten al león*. Ésta última tuvo un elemento adicional en su origen: el cine. Con estas tres creaciones, a decir de Jorge Ibarguengoitia, durante nueve años explotó la misma anécdota.

El escritor rememora que en 1968 se pretende realizar una película con base en aquella obra teatral. Su autor recibe el encargo de hacer una cuidadosa adaptación, capaz de saltar las barreras de la censura puestas ya por faltar el respeto a los héroes nacionales ya por ofender a los católicos. En 1977 él arma las remembranzas de cómo surge este texto:

---

<sup>108</sup>También usuario de la ironía, Juan García Ponce rememora de el deceso: "Aquí en México un periodista me entrevistó después de su muerte para que hablase de él. Conociendo la estupidez de algunos periodistas le dicté el artículo hasta con puntuación y después en conversación privada, él, con la característica estupidez de los periodistas en busca de comentarios sensacionalistas, me dijo que de Jorge sólo habían encontrado los zapatos. ¿Qué me importaba eso a mí, si lo decisivo era que Jorge ya no existía?" (Juan García Ponce. "Jorge Ibarguengoitia" en J.I. *El atentado. Los relámpagos de agosto*. Edición crítica. p. 455).

Esa charla, que señala el escritor, destaca como declaración del entrevistado: "De Jorge sólo quedó un zapato; mejor, así no le podrán hacer homenajes nacionales." (*Unomasuno*. Diciembre 2 de 1983. p 17).

Algunos diarios mexicanos, en su primera plana del 28 de noviembre de 1983, dan la noticia del desastre aéreo. *Excélsior* informa: "Cinco escritores de AL perecen en Barajas." "Murió Jorge Ibarguengoitia". *El Día* reporta: "Fueron 194 víctimas del accidente. Siete intelectuales latinoamericanos fallecieron en el siniestro, entre ellos el mexicano Jorge Ibarguengoitia." *El Nacional* precisa: "Mueren Ibarguengoitia, Scorza, Rama, Martha Traba en el Jumbo." "La cultura latinoamericana de luto."

Días después, la periodista Margarita Michelena escribe en la página editorial de *Excélsior*: "[...] en Ibarguengoitia domina siempre la nota de la sonrisa amorosa que, al tiempo que es incisiva y crítica, se adivina incapaz de lastimar. Y si siempre se siente la muerte de un creador —los creadores se dan en muy escaso número—, más duele la desaparición de alguien que hace excepción [...] Para Jorge Ibarguengoitia, donde quiera que esté, las gracias por su brillo benévolo, por su arte de sonreír y dar la gracia de la sonrisa." (Margarita Michelena. "¿Qué pasa allí? Jorge Ibarguengoitia." en *Excélsior*. Diciembre de 1983. p. 7 A).

Años más tarde, Gabriel Zaid imagina cómo fueron los últimos momentos del autor guanajuatense: "Si tuvo tiempo, después del primer tumbo y su reflejo de fuchi, después del segundo, de la explosión, del incendio, de la confusión y gritería, seguramente tuvo una mirada irónica ante su vida, que iba ya en alas del progreso..." (Gabriel Zaid. "La mirada irónica" en *Vuelta*. Marzo de 1985. p. 47).

Un día estábamos mi mujer y yo en la azotea, tomando el sol. Del otro lado de la calle había una casa medio derruida de la que se alcanzaba a ver el corral, en donde había unas mujeres que siempre estaban lavando, un granado, un mezquite y un burro. Más lejos, cuesta abajo, se veía el caserío, la calle precipitosa, la silueta ridícula de la parroquia, el valle extenso y, al fondo, la sierra de Guanajuato. Era uno de esos momentos raros en que no se oye ni el rugido de un camión ni la música de una sinfonía. Entonces apareció el avión. Era un avión chiquito, de zumbido modesto. Lo miré fascinado. Se recortó en el cielo azul cobalto, relampagueó al reflejar el sol, dio dos vueltas sobre la ciudad y se perdió entre los montes. En ese momento, creo, fue concebida *Maten al león*.<sup>109</sup>

El encargo cinematográfico seguía en pie. Jorge decide que la acción de la historia se desarrolle en 1926<sup>110</sup> y se sitúe en un país imaginario, ubicado en el Caribe y gobernado por un mariscal de campo. Éste es, a decir del escritor, “más descarado” que el referente histórico –Álvaro Obregón– y aspira a la presidencia vitalicia. Determina que el fallido asesino del presidente llegue en avión a la isla.

Los católicos son transformados en una clase adinerada en peligro de perder su *statu quo*. Conspiran no en el convento de una abadesa, sino en el salón de música de una señora de su grupo social; hablan como “guanajuatenses españolados”. Iburgüengoitia especifica:

Al hacer estos movimientos de adaptación, decidí aprovechar una serie de elementos de la anécdota real que habían quedado excluidos en *El atentado*, como son el intento que hizo el señor Vilchis de arrojar una bomba en el coche en que Obregón iba a los toros, y la trama maravillosa de enterrarle al Presidente electo un fístol envenenado durante el baile con que se conmemoraba el aniversario de la batalla de Celaya –esta trama falló porque la presunta víctima no sacó a bailar a la señorita que estaba dispuesta a matarlo.<sup>111</sup>

Separado ya de la obra teatral, el nuevo escrito se convierte, según su creador, en una narración “más flexible, más divertida y mucho menos incisiva”. Si el guión de cine se vuelve novela fue porque para desarrollar el primero necesitaba una “prosa consistente.”<sup>112</sup>

---

<sup>109</sup> J.I. *Autopsias rápidas*. p. 81.

<sup>110</sup> Jorge menciona que la acción ocurre en 1929; quizá confunde la fecha al intentar aproximarla a su referente histórico mexicano, es decir, el asesinato de Obregón, ocurrido en 1928. Lo cierto es que en la novela, el tiempo registrado es 1926. (J.I. *Maten al león*. p. s/n y 184).

<sup>111</sup> *Ibid.* p. 74.

<sup>112</sup> *Ibid.* p. 82.

Durante la preparación, realiza algo nunca antes hecho por él y que no repitió: escribe un “orden de las escenas” del que raramente se separa. Pero los 20 días calculados para entregar el encargo cinematográfico, se convirtieron en cinco meses invertidos para escribir la novela. El autor aprecia este trabajo, pues la película planeada no se filmó.<sup>113</sup>

### El guión se torna libro.

El libro apareció en 1969 y el efecto fue igual al de una “omelette al caer en la alfombra”. Jorge rememora:

---

<sup>113</sup>En 1974 José Estrada compra los derechos cinematográficos de la novela, la adapta y dirige la película. Filmada en 1975 en Puerto Rico y los Estudios Churubusco, *Maten al león* tiene música compuesta por Joaquín Gutiérrez Heras y fotografía de Gabriel Figueroa. (Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*. Vol. XVII. p. 182).

Tres años después, es decir, en 1977 la cinta es estrenada en el cine Chapultepec –ahora inexistente; su lugar lo ocupa el edificio más grande de México: la Torre Mayor–. Dicha proyección ocurre cuando Jorge está en el extranjero. A su regreso, asiste a una función especial organizada por el cineasta. Antes de ver el filme, el autor relee el relato. Algunos términos empleados le provocaron inquietud, pero le parece “una historia contada con eficacia y economía”. (J.I. *Autopsias rápidas*. p. 83).

Al tomar en cuenta las complejidades de la producción cinematográfica en contraste con las comodidades que brinda la escritura, opina que por tales motivos “cuando se apagan las luces en la sala de proyección, el autor de una novela que sirve de argumento a una película no se siente ni rebosante de expectación ni temeroso de que alguien haya pisoteado su obra.” (*Ibid.* 84).

Valora la realización de Estrada así: “La fotografía es buena, las locaciones son por lo general acertadas, el vestuario es adecuado, la música de Gutiérrez Heras es magnífica...

Y sin embargo, pensaba yo al estar viendo la película, me pesa. Siento como si quisiera levantarla en mis brazos y darle respiración artificial [...] En conclusión, estoy hablando de una película que tiene defectos, pero también virtudes. Casi salió bien: Tiene, eso sí, el grandísimo defecto de estar al lado opuesto de las trancas de las ‘grandes’ películas mexicanas contemporáneas. No contiene una denuncia contra Porfirio Díaz [*Longitud de guerra*], ni pone de manifiesto las crueldades que se cometieron en algún pueblo de Chile [*Actas de Marusia*], ni presenta tampoco la malicia de algún sacerdote sádico que se parece a Díaz Ordaz [*Canoa*].

El que crea que el cine es el camino fácil para los escritores se equivoca. Ahora, más que nunca, me alegro de haber escrito *Maten al león* como novela y no como guión. Los que hicieron la película con tantos trabajos vieron el resultado de sus esfuerzos exhibirse quince días en el cine Chapultepec y después desaparecer en la noche de la provincia y de los tiempos. Yo tengo el libro a mi lado, que quedó bien y que, afortunadamente, se sigue vendiendo igual que si no hubiera habido película.” (J.I. *Autopsias rápidas*. p. 85-86).

En *Llegó Margó*, su primera obra teatral, Jorge incluye un diálogo entre dos personajes, que de no ser porque fue escrito más de dos décadas antes, bien podría ajustarse a la proyección de *Maten al león* en 1977:

“Armando

¿Ya vio la película de Chapultepec?

Memo

Sí, se me hizo una sangronada.

Armando

*Secándose las narices* ¿Sí? Cortés. A mí me pareció muy divertido, digo, así dentro de una cosa cómica, ¿no?

Memo

A mí no. Me cayó muy mal.” (J.I. “Llegó margó” en *Teatro II*. p. 30-31).

Unos marxistas que eran amigos míos opinaron que era antirrevolucionario, un ingeniero me dijo, “nunca imaginé que usted fuera capaz de escribir algo tan enreversado (?)”, una mujer española me mandó decir con otra que se dedica a llevar malas noticias que había yo copiado a Valle-Inclán, un crítico que elogió tibiamente la obra expresó el “temor” de que al escribirla yo hubiera tenido la ambición impura de venderla al cine, otro crítico opinó que se trataba de una farsa inspirada en los regímenes de Haití y República Dominicana y que por consiguiente era de mal gusto, puesto que la situación de esos países no era “cuestión de la que uno pudiera reírse.”<sup>114</sup>

Ante estos señalamientos, él responde:

Ni es valle-inclanesco, ni es enrevesado, ni entiendo cómo alguien pudo interpretarlo como una burla a Trujillo. ¿Qué es antirrevolucionaria? Es posible. En él se describe un acto “heroico” que queda sin efecto y se afirma que los ricos y los poderosos acaban tarde o temprano por aliarse. Es un fenómeno que me ha tocado presenciar. No veo la falsedad ni la razón para no usarlo como tema de novela.<sup>115</sup>

Acerca del criticado “cinematografismo” del texto, en otra ocasión contesta:

[...] *Maten al león* no es una novela escrita con ganas de que la adapten al cine, sino que es un guión cinematográfico que escribí de la única manera en que puedo escribir un guión cinematográfico: con estructura de prosa, no de cine. Es decir, no es una película contada, sino una novela en la que la acción está presentada a través de elementos dramáticos y visuales. No veo qué tenga de malo eso. Se me puede reprochar que la novela esté mal escrita, que los personajes no sean interesantes, que la acción no tenga pies ni cabeza. Nadie me ha reprochado eso.<sup>116</sup>

### 2.2.1. El momento histórico de la escritura.

El dictador latinoamericano es un viejo lastre en la realidad de la región y un personaje del mundo literario. Para Jorge Ibarguengoitia “el tema del dictador, en un continente cuyos habitantes, todos, inclusive, las mujeres, son dictadores de acuerdo con sus modestas y respectivas posibilidades, tiene que ser fascinante para los novelistas.”<sup>117</sup>

El guanajuatense añade: “Novelas sobre dictadores que gobiernan países latinoamericanos imaginarios ya hay varias –yo he escrito una de ellas,– y va a haber más. El tema no sólo es fascinante, sino inagotable. Además, creo que es saludable que existan estas novelas, quién quita y algún día, alguna de ellas caiga en manos de un tirano”.<sup>118</sup>

---

<sup>114</sup> J.I. *Autopsias rápidas*. p. 82.

<sup>115</sup> *Ibid.* p. 83.

<sup>116</sup> J.I. *Ideas en venta*. p. 67-68.

<sup>117</sup> J.I. *Ibid.* p. 84.

<sup>118</sup> *Idem.*



Entre los escritores que se han ocupado de ese ser dictatorial están: Ramón del Valle-Inclán con *Tirano Banderas* (1926), Miguel Ángel Asturias con *El señor presidente* (1946), Juan Rulfo con *Pedro Páramo* (1955), Alejo Carpentier con *El recurso del método* (1974), Gabriel García Márquez con *El otoño del patriarca* (1975), Mario Vargas Llosa con *La fiesta del chivo* (2000), etc.<sup>119</sup>

Durante el siglo XX la sombra de la dictadura está sobre América Latina y su expansión se incrementa en medio de la guerra fría. En varios países un dictador sucede a otro; pronto los golpes de Estado son comunes en la región.

Tres dictadores sirven de paradigma en el Caribe: Fulgencio Batista en Cuba (1936-1944 y 1952-1959), Rafael Leonidas Trujillo en República Dominicana (1930-1961) y François Duvalier en Haití (1957-1971).

### 2.2.2. Cuba.

Líder del golpe de Estado de 1933 contra la dictadura de Gerardo Machado, el ex sargento Fulgencio Batista Zaldívar se vale de la demagogia y la represión para mantener su régimen. Nada más llegar al poder se repliega en favor de los intereses de Estados Unidos con el fin de ganarse su apoyo. No está demás recordar que desde 1899 hasta la revolución de 1959, Cuba ocupa un rol de semicolonias estadounidense.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup>Durante una conversación, entre García Flores y Jorge, algunos de estos autores salen a relucir: “—¿Qué tal si ahora platicamos de *Maten al león*? Es una obra que se adelanta cinco años a *El otoño del patriarca* y cuatro a *El recurso del método*. (Como no reacciona de inmediato le digo: ‘¿Repito la pregunta?’). — No, no, no. Es que usted está haciendo una sugerencia, como diciendo que ahí, pinchemente, me han copiado Carpentier y García Márquez.

—¡No!, porque antes Valle-Inclán escribió *Tirano Banderas*

— Tampoco estoy copiando a Valle-Inclán. Mire, en un continente en donde abundan los tiranos, en donde casi cada señor en su casa se porta como tal, es muy lógico que a la gente se le ocurra escribir libros sobre los tiranos; que los escritores tomen de vez en cuando como tema de una novela la vida de un dictador. No hay nada que me parezca más peligroso; bueno, no peligroso, no tanto pero es un sangronada estar diciendo lo que dijo este guatemalteco, el viejito premio Nobel, Miguel Ángel Asturias, que los *Cien años de soledad* era un plagio de las *Ilusiones perdidas* de Balzac. (Margarita García. “Jorge Ibarguengoitia. ¡Yo no soy humorista!”, entrevista, en J.I. *El atentado. Los relámpagos de agosto*. Edición crítica. p. 413).

Por encima de *El señor presidente*, Jorge coloca a *Tirano Banderas*.( J.I. *Ideas en venta*. p. 84).

<sup>120</sup>Julio Le Riverend. “Cuba: del semicolonialismo al socialismo” en *América Latina: historia de medio siglo*. Vol. II. p. 39-86.

Tras la caída de Machado, el gobierno queda formalmente en manos de Carlos Mendieta y enseguida de Miguel Mariano Gómez. Sin embargo, el verdadero hombre fuerte de la isla es Batista, quien en 1936 emprende un programa de escuelas cívicas rurales y basa el desarrollo en un plan trienal.

La nacionalización petrolera en México, la invasión a Etiopía por Italia, la guerra civil en España y el rechazo al nazismo por parte Estados Unidos causan resonancia en territorio cubano y sirven para que sectores diversos de la sociedad se organicen y confronten en favor de una causa u otra.

Como aclara Julio Le Riverend<sup>121</sup>, el régimen de Batista no siempre puede recurrir a las armas para someter a los inconformes, por lo tanto posibilita válvulas de escape: celebrar una Asamblea Constituyente para la redacción de una nueva carta magna, legalizar al Partido Comunista, permitir la fundación de la Confederación de Trabajadores de Cuba y la realización de elecciones.

Incapaz de mantener el equilibrio entre los sectores de izquierda y derecha, Batista pierde los comicios de 1944 frente a Ramón Grau San Martín. Sin embargo, vuelve al centro del escenario en 1952 por medio de un exitoso golpe de Estado contra el gobierno de éste.

Regresa con mano dura: disuelve el Parlamento, depone a las autoridades municipales que no se someten a su voluntad, aumenta la presencia de la fuerza armada y recurre al uso de la policía secreta. Represivo y corrupto, el régimen de Batista alimenta el descontento social que fructifica en la revolución.

Un primer intento encabezado por Fidel Castro para derrocar a Batista falla en 1953. Los rebeldes son encarcelados, pero la presión de la sociedad obliga al dictador a liberarlos en 1955. Éstos se reorganizan y son perseguidos otra vez, por ello deben exiliarse. Sigue una ola de persecución, tortura y crímenes.

---

<sup>121</sup> Julio Le Riverend. "Cuba: del semicolonialismo al socialismo" en *América Latina: historia de medio siglo*. Vol. II. p. 39-86.

Desde México, un nuevo ataque es planeado por Castro, quien en 1956 a bordo del Granma retorna a Cuba. El avance de los revolucionarios es constante. James Petras explica que frente a esta situación Estados Unidos le retira su apoyo a Batista y procura su renuncia voluntaria no en favor de los rebeldes –con quienes Washington no simpatiza-, sino de un gobierno de transición.<sup>122</sup>

Un último intento desesperado por mantener el poder es la convocatoria a elecciones en 1958. Para entonces, los grupos de Fidel Castro se alistan con la finalidad de tomar la Habana. Fulgencio Batista huye con su séquito el 1 de enero de 1959 y se refugia en República Dominicana bajo el amparo del generalísimo Rafael Leonidas Trujillo.<sup>123</sup>

### **2.2.3. República Dominicana.**

El dictador Rafael Leonidas Trujillo Molina hace de República Dominicana su Estado privado. El seguimiento histórico de Charles O. Porter y Robert J. Alexander permite conocer cómo, según exige el contexto, su régimen establece relaciones con dictaduras de la región, con gobiernos fascistas europeos, enarbola la defensa de la democracia, simpatiza con la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas, se declara anticomunista, cuenta con el apoyo de Estados Unidos y rechaza las presiones de Washington. Su pragmatismo sólo tiene una meta: perpetuarse en el poder.<sup>124</sup>

Su régimen está marcado por el terror y la corrupción. Su megalomanía provoca la proliferación de estatuas y monumentos y lo lleva a llamar con su nombre a calles, plazas, edificios, pueblos e incluso, la capital deja de conocerse como Santo Domingo para convertirse en Ciudad Trujillo.

Llega al escenario político bajo la ocupación militar estadounidense, sucedida tras la primera guerra mundial. Entonces es creada la Guardia Nacional, fuerza armada que responde a los intereses de los invasores y cuya supuesta finalidad es preservar el orden y la legalidad en el país. Leonidas Trujillo escala peldaños y pronto queda al frente de ésta.

---

<sup>122</sup>James Petras. *América Latina. pobreza de la democracia y democracia de la pobreza*. p. 89-92.

<sup>123</sup>Charles O. Porter y Robert J. Alexander. *The struggle for democracy in Latin America*. p. 125-141.

<sup>124</sup>*Ibid.* p. 142-159.

En 1930 una revuelta popular sacude al gobierno del presidente Horacio Vázquez. La Guardia Nacional no hace nada para impedir la caída del mandatario. A partir de ese momento, Rafael Leonidas se erige como el hombre fuerte.

Simula la convocatoria a elecciones en las que él mismo se enfrenta a Federico Velázquez, cuyos simpatizantes son encarcelados, torturados, asesinados o exiliados. Antes de las votaciones no hay duda de que el generalísimo ganará.

Sólo esa vez tiene contrincante en las urnas; hacia adelante, los triunfos serán declarados unánimes. Prohíbe la oposición. Legalmente sólo existe el Partido Dominicano, presidido por él mismo. Revisa y reforma la constitución e impone que las vacantes del Congreso sean cubiertas a partir de una terna y de ésta, el generalísimo escoge al nuevo legislador.

En el recuento de O. Porter y J. Alexander aparece la policía secreta como un arma efectiva del trujillismo. Con capacidad de acción incluso más allá de las fronteras dominicanas, este instrumento de terror sirve para matar a varios enemigos del régimen en el extranjero.

Simultáneamente, al interior, la dictadura somete con violencia a la población. Los dominicanos son obligados a la obediencia; pobre de aquél que se declare adversario o peor aún, indiferente, porque su destino es la cárcel, la tortura, la muerte o el exilio.

Conocedor de que la ambición y la traición castrense han sido puntos débiles para otros dictadores latinoamericanos, Trujillo purga constantemente al ejército para asegurar que ningún militar pueda reunir fuerza amenazante alguna contra su dictadura.

En cuanto a los trabajadores, éstos no tienen derechos; está prohibido crear cualquier organización sin permiso del tirano. La avaricia trujillista es saciada con los plantíos de azúcar, principal fuente de ingresos del país. En las manos dictatoriales están las mejores tierras; ahí los jornaleros son explotados sin tregua alguna. También los dos periódicos son de su propiedad, mientras que la televisión y la radio pertenecen a su hermano.

Permite el regreso de exiliados en Cuba para crear el Partido Comunista Dominicano. Varios sectores sociales ingresan a las filas, mas el gusto les dura poco. La policia secreta reprime un mitin y tras la violencia, el dictador disuelve esa agrupación política. Algunos líderes logran huir, otros son arrestados y desaparecidos.

Alguna vez considerado el mejor amigo de Estados Unidos, Trujillo goza del respaldo militar estadounidense para entrenar y mantener a la Guardia Nacional. El vínculo es de tal magnitud que Rafael, primogénito del dictador, recibe cursos en la armada estadounidense.

Tras el derrocamiento de Batista en Cuba, crece la oposición en el exilio contra el dominicano y ocurren fallidos intentos para derrocarlo. En junio de 1959, una invasión encabezada por Enrique Jiménez, alguna vez oficial de la armada de Fidel Castro, toma ciertos poblados, pero la represión dictatorial es más fuerte y aplasta a los rebeldes.

En 1960 se relaciona al trujillismo con un atentado para matar al presidente de Venezuela Rómulo Betancourt. República Dominicana y Estados Unidos se confrontan. James Petras esclarece que para entonces Washington presiona económica y diplomáticamente al generalísimo con la finalidad de sacarlo del poder y evitar se repita el caso de Cuba. Sin perder de vista la importancia de planear con quién sustituirlo, en 1961 el gobierno estadounidense respalda al grupo de disidentes, quienes matan a Rafael Leonidas Trujillo Molina.<sup>125</sup>

#### **2.2.4. Haití.**

Unidos por su perfil dictatorial, en 1958 Leonidas Trujillo y el haitiano Francois Duvalier firman un convenio. Por medio de éste el régimen dominicano es autorizado para intervenir en Haití en caso de que la seguridad del vecino país se encuentre en riesgo.<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup>James Petras. *Op. cit.* p. 92-96.

<sup>126</sup>Charles O. Porter y Robert J. Alexander. *Op. cit.* p. 160-179.

Gérard Pierre-Charles puntualiza cómo bajo la dirección del general Antonio Kebreau, un golpe de Estado termina con el gobierno de Daniel Fignolé en 1957. Reprimidos los partidos, ahogadas las libertades bajo la bota marcial, el líder golpista monta un simulacro electoral. De ese fraude surge victorioso el médico Francois Duvalier. Inicia la era de Papa Doc.<sup>127</sup>

Las Cámaras de Senadores y de Diputados son llenadas con duvalieristas. Los adversarios políticos son eliminados u orillados al exilio. En el ejército hay cacerías de brujas y entre las cabezas que ruedan está la del propio Kebreau.

Debilitada la milicia tradicional, el dictador haitiano fabrica su propio brazo armado: los Tontons Macoutes. Un régimen latinoamericano fundado una vez más en el terror y con el respaldo de Estados Unidos.

Un fracasado esfuerzo por derribar a Duvalier sucede en 1958. La reacción es aplastante. Sometido el foco de insurrección, la dictadura se endurece más. Eliminar a la oposición es una prioridad, más aún ante el triunfo de la revolución cubana encabezada por Fidel Castro.

Para Estados Unidos el escenario en Latinoamérica es claro: evitar a cualquier precio la repetición del caso de Cuba. Sólo durante el periodo del presidente John F. Kennedy, las relaciones estadounidenses con Haití se complican e incluso se suspenden en 1963.

Asesinado Trujillo, asume la presidencia de República Dominicana Juan Bosh, cuyo gobierno se declara abiertamente oponente a Duvalier y apoya desde territorio dominicano las conspiraciones contra la dictadura haitiana. Esto tensa las relaciones entre los vecinos.

Sin embargo, tras sólo siete meses después de llegar al cargo, Bosh es derrocado por un golpe militar. Con la ayuda de Estados Unidos arriba al poder Joaquín Balaguer, ex colaborador del generalísimo Rafael Leonidas. Así, Duvalier vuelve a tener segura su frontera.

---

<sup>127</sup>Gérard Pierre-Charles. "Haití (1930-1975): la crisis ininterrumpida" en *América Latina: historia de medio siglo*. Vol. II. p.174-222.

En 1964 Papa Doc se autonombra presidente vitalicio. Para entonces la maquinaria represiva absorbe casi la mitad de los recursos del erario y al mismo tiempo el grupo allegado a aquél hace de la corrupción su forma de vida.

País más pobre de Latinoamérica, Haití tiene una historia oscilante entre el caos y la dictadura. Con Francois Duvalier el país se hunde más en la miseria y la población es violentada física y psicológicamente. Se vive un éxodo masivo de haitianos.

Papa Doc cumple su ambición del poder vitalicio: muere en 1971 y deja un legado de crímenes y pobreza. Ese mismo día se sabe que el duvalierismo es hereditario: de 19 años, Jean Claude Duvalier, hijo del dictador, asume el poder e inicia la era de Baby Doc.

“Es preferible ser vago y tenue y quizá incomprensible  
para algún lector pendejo que demasiado obvio.” \*

Jorge Ibarquengoitia.

---

\*J.I. “Los papeles de Amaral” en *Letras libres*. Noviembre de 2003. p. 34.



### 3. EL NARRADOR DE *MATEN AL LEÓN*.

#### 3.1. El narrador ironista y sus víctimas.

A decir de Jorge Iburgüengoitia, la acción de esa novela “está presentada dramáticamente, es decir, por un observador objetivo que ignora lo que los personajes piensan y sabe, en cambio, lo que hacen y dicen. La narración está hecha en presente de indicativo.”<sup>1</sup>

Si se acepta como cierto lo expresado por el autor, se puede entender que el narrador de *Maten al león* tiene una focalización externa<sup>2</sup>, es decir, le es imposible ingresar a la conciencia de los personajes, por lo tanto, el narratario deberá deducir el perfil de éstos a partir de sus diálogos y acciones.

Sin embargo, el relato no está narrado en primera persona, la más limitada para contar algo acerca de una conciencia ajena. En este texto de Iburgüengoitia, el narrador se vale de la tercera persona<sup>3</sup> y como quedará mostrado en este capítulo, no son pocos los momentos en los que éste sí conoce los pensamientos de los personajes y los cuenta.

Por esto, el narrador de *Maten al león* se aproxima más a un ser omnisciente –con focalización cero o no focalización según Gérard Genette<sup>4</sup>–, pues su voluntad es el único límite que tiene para conocer los pensamientos y sentimientos de todos los participantes del relato y comunicarlos en la narración.

El narrador distingue su perspectiva<sup>5</sup> a partir de qué cuenta y cómo lo relata, no por eso renuncia a la posibilidad de utilizar las de los personajes. Igualmente, su voz está diferenciada de la de aquéllos, aunque de manera excepcional opta por la ambigüedad.

---

<sup>1</sup>J.I. *Autopsias rápidas*. p. 75.

<sup>2</sup>*Vid. Supra*. p. 29

<sup>3</sup>*Vid. Supra*. p. 17.

<sup>4</sup>*Vid. Supra*. p. 28.

<sup>5</sup>*Vid. Supra*. p. 27.

En cuanto a las formas de narración, quien relata en esta obra alterna entre el modo directo<sup>6</sup>, esto es, cita textualmente lo dicho por los personajes, y el indirecto, por medio del que cede la voz a éstos. Al escoger el qué y el cómo, hay una intención: la burla. Ninguno de los grupos antagónicos de su relato está a salvo de ésta. Todos son víctimas potenciales del narrador ironista.<sup>7</sup>

Ahora resulta necesario hacer una síntesis de la historia relatada por el narrador de *Maten al león*:<sup>8</sup> la República Constitucional de Arepa es gobernada por el Mariscal Manuel Belauzarán y Rojas, quien concluye su cuarto periodo presidencial, límite establecido por la ley. Pretende que Agustín Cardona, su vicepresidente, lo suceda en el cargo.

En plena campaña electoral, el Doctor Saldaña, candidato del opositor Partido Moderado, es asesinado. Los moderados buscan un sustituto; proponen como nuevo abanderado a Pepe Cussirat, quien vive en el extranjero, acepta y llega en avión a la isla. Es recibido por una multitud, entre la que se haya la poetisa Pepita Jiménez, su antigua novia.

Controlado el Legislativo por los belauzaranistas, se modifica la constitución, esto permite la presencia indefinida del dictador. Los pobres piden su reelección; aquél hace a un lado las ambiciones de Cardona y acepta seguir en el poder.

---

<sup>6</sup>Vid. *Supra*. p. 30.

<sup>7</sup>Vid. *Supra*. p. 21.

<sup>8</sup>A propósito de esta historia, Iburgüengoitia escribe: "Inventé una isla redonda, que se llama Arepa, un mariscal de campo que la gobierna, es Héroe Niño de la guerra de Independencia, y en vez de dar el grito cada año desde el balcón del palacio se echa al mar con un machete y, seguido de los indios de Paso de Cabras, nada hasta el fuerte de Pedernal, en donde muchos años antes tuvo su victoria decisiva contra el ejército español. En vez de que le gusten las corridas de toros, como al modelo [Álvaro Obregón], es adicto a las peleas de gallos, y en un momento de rabia, al ver que su gallo ha perdido, le arranca la cabeza de un mordisco. Es un gobernante popular y demagógico, que amenaza constantemente quitarles a los ricos lo que tienen para dárselo a los pobres. La clase alta, por supuesto, lo aborrece y forma un partido político 'Moderado' que trata de defender el *statu quo*. Inventé también a Pepe Cussirat, 'el primer arepano civilizado' que llega a la isla con la intención de matar a su Presidente, en el primer avión que se ha visto en ese lugar. La acción se desarrolla en 1929 [...] La isla de Arepa es un lugar no sólo imaginario sino imposible: la sociedad que la habita supone una riqueza que no podría existir en una isla de ese tamaño, el mariscal de campo es un tirano democrático, es decir, está en el polo opuesto de los dictadores del Caribe de que yo tengo noticia; los personajes de la clase media hablan como guanajuatenses; el pueblo, en cambio, anda en la calle bailando la conga." (J.I. *Autopsias rápidas*. p. 74-75).

Para sobornar a su recién llegado adversario político, Belauzarán le propone el cargo de comandante en jefe de la Fuerza Aérea. Cussirat pide tiempo para pensar; pronto decide: contra aquél no se puede competir electoralmente, antes bien hay que matarlo.

El descubrimiento de Pepe se da tras presenciar la celebración de la Toma de Pedernal, fiesta nacional por la consumación de la independencia de Arepa; batalla ésa en la que Belauzarán participó y anualmente reconstruye para deleite de sus seguidores.

Cussirat notifica a Ángela Berriozábal, destacada integrante del Partido Moderado, su plan para acabar con el dictador: poner una bomba en el palacio. La misión fracasa. De ese primer intento errado son acusados, por ende, fusilados, los tres congresistas del Partido Moderado: Bonilla, Casimiro Paletón y el señor de la Cadena.

Carlitos Berriozábal, Miguel Barrientos y Bartolomé González son designados por Belauzarán para ocupar los escaños vacantes de los ejecutados. A cambio, ellos se comprometen a gestionar para que el Partido Moderado acepte a aquél como candidato, pues Cussirat renunció a participar en la contienda electoral.

Ángela acepta la propuesta de Carlitos, su marido: abrir su casa a una fiesta en la que se presente de manera oficial al Mariscal como integrante de los moderados. Ella ofrece a Cussirat aprovechar la ocasión para el magnicidio.

Reunidos para conspirar, Ángela, Pepe, Pepita, Paco Ridruejo, Malagón, Gustavo Anzures y Barrientos convienen matar al dictador, mientras baila con la poetisa, quien le encajará un alfiler venenoso.

La fiesta en casa de los Berriozábal es amenizada por la orquesta del maestro Quiroz. Vals, polca, fox trot y bolero se suceden uno a otro y con cada uno se escapa una oportunidad para asesinar al ya líder de los progresistas y los moderados.

Pepe baila con Pepita para acercarla a Belauzarán. La mujer fracasa en su misión, él la ofende y ella se suicida. Todo eso sucede mientras Secundida Regalado y Tintín, hijo de los Berriozábal, hacen el amor en la alcoba de sus padres.

El grupo inicial de los conspiradores se desintegra y sólo se mantienen en la tarea Ángela, Pepe y Paco. Conocedores de la ruta seguida por el dictador rumbo a la gallera, deciden asesinarlo en ese camino.

Por ese malogrado plan, mueren Ridruejo y Martín Garatuza, chofer de Cussirat; además Belauzarán identifica a Pepe como partícipe del atentado. El sobreviviente es escondido por el violinista de la orquesta, Salvador Pereira.

Con la protección de Ángela y la ayuda de Pereira, Pepe Cussirat logra escapar de la isla. Beleauzarán es nombrado presidente vitalicio y para festejarlo, los moderados ofrecen una cena. En esa celebración, Pereira mata a balazos al dictador. Cardona asume el poder.

### 3.1.1. Narrar sin compromiso.

Es muy importante no olvidar que ningún grupo está exento de la ironía del narrador. Todos los arepanos se vuelven sus víctimas<sup>9</sup>, pues no pacta con alguno de éstos. Exhibe por igual sus fallas, duda de sus méritos, señala sus defectos y se burla de sus aspiraciones.

Al narrar no idealiza a bando alguno. La de *Maten al león* no es una historia en la que los “buenos” triunfan sobre los “malos”. El maniqueísmo es inexistente, porque todos los involucrados están sacudidos por vicios y virtudes, y ante este escenario el narrador no calla para favorecer con su silencio a unos, en detrimento de otros.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup>Vid. *Supra*. p. 25.

<sup>10</sup>La resistencia frente al mundo maniqueo, el narrador se la debe a Jorge Ibarguengoitia. Contrario al común denominador de su tiempo –impregnado de la guerra fría–, el autor no se adhiere a las “causas revolucionarias” ni en contra de los “rojos”. Sus textos no están comprometidos para quedar bien con alguno de los bandos. A propósito de la inclusión de su nombre en *La historia personal del boom*, de José Donoso, el guanajuatense comenta en un artículo para *Excélsior*: “Una de las características que más me desconciertan de los acontecimientos latinoamericanos es la tendencia a convertirse en mitología antes de llegar a ser historia.” Valora: “Yo no creo que ni el ‘boom’ sea movimiento, ni que lo haya inspirado la revolución cubana, ni que lo hayan inventado los escritores, ni que lo haya desintegrado el caso Heberto Padilla. Que lo haya propiciado una mafia, sí lo creo.

Yo veo el ‘boom’ como un fenómeno más complicado, más superficial y más sano. El hecho fundamental está en que desde hace cincuenta años en diferentes partes de Hispanoamérica hay algunos, no muchos, buenos escritores. Ahora bien, la revolución cubana es otra de las causas del ‘boom’, pero no la fe que haya inspirado en los escritores, sino porque es el único acontecimiento latinoamericano del siglo que ha tenido resonancia internacional permanente. Provocó admiración, resentimiento, ira, risa, preocupación. En resumidas cuentas, un aumento del interés por las cosas no sólo cubanas, sino latinoamericanas en general.” (J.I. *Ideas en venta*. p 78-79).

De hecho, el que éste se enmascare en la tercera persona, crea esa sensación de distancia hacia los hechos y los personajes. Alejamiento no es objetividad, pues la carga subjetiva del narrador está al elegir qué elementos de la historia relata y cómo lo hace.

Por medio del “diccionario enciclopédico pero abreviado” se sabe que la isla está habitada por blancos, negros e indios guarupas; la mitad de la población se concentra en la capital, Puerto Alegre. Esa mezcla social y cromática, el narrador ironista la observa y la cuenta:

Un público espeso llena la gallera. El sudor rancio de doscientos hombres y su aliento alcohólico se confunde con el humo de los cigarros puros que están fumando. Los rostros son de todos colores; desde el negro azabache de los negros y el verde hepático de los indios guarupas hasta el rojo bermellón de los gallegos. El griterío es ensordecedor.<sup>11</sup>

Esa noche el gallo de Belauzarán gana y convierte a su adversario “en un chorro de sangre y un montón de plumas”<sup>12</sup>; el tirano da unos billetes al gallero derrotado. El narrador no duda en valorar la reacción de los espectadores:

Al ver el gesto magnánimo, la turba aguardientosa, llena de sentimentalismo rampón, con lágrimas en los ojos, grita:  
—¡Viva el Mariscal Belauzarán!<sup>13</sup>

---

En otra colaboración para el periódico atiende el caso de Gabriel García Márquez y señala esa relación entre escritura y compromiso ideológico: “En un continente tan vacío de éxito como es Iberoamérica, los pocos afortunados adquieren proporciones ciclópeas y al mismo tiempo unas ‘responsabilidades’ muy raras con la comunidad. Se le reprocha que, estando tan bien colocado internacionalmente no haga más por los presos políticos; si accede a hablar en público en Colombia, no falta uno que le pregunte: ‘es usted amigo o enemigo del régimen’; si él contesta, como ocurrió: ‘soy enemigo del régimen y amigo personal del presidente’, no falta quien comente: ‘si este tipo sigue haciendo declaraciones imbéciles va acabar hundiéndose.’ ” (*Ibid.* 82).

Ibargüengoitia no cierra los ojos frente a los errores de ambos modelos contrapuestos —capitalismo y socialismo—, no idealiza a ninguno de los dos ni exagera el papel jugado por México en el orden internacional: “Tampoco creo que la solución marxista sea política, yo no soy marxista. Las aplicaciones de Marx que tenemos a la vista son un fracaso total. Yo creo que la libertad es fundamental, que si alguien quiere expresar sus opiniones debe poder hacerlo, y eso hasta ahora sólo es posible en los países capitalistas. Y éstos son horribles porque explotan al hombre, pero en todos lados explotan al hombre. De manera que los países capitalistas tienen una ventaja sobre los no capitalistas.

Mis opiniones políticas son muy concretas y muy limitadas. Yo creo que México es un país socialista con mala conciencia. Es decir, que está jugando al socialismo siendo un país capitalista, como tiene que ser, porque vive junto a los Estados Unidos y si México se vendiera, como se vendió Cuba, a la Unión Soviética, no le darían un clavo porque la Unión Soviética no puede mantener a México. Y punto. Nos iría muy mal.” (Aurelio Asiain y Juan García Oteyza “Entrevista con Jorge Ibargüengoitia” en *Vuelta*. Marzo de 1985. p. 48).

<sup>11</sup> J.I. *Maten al León*. p. 19.

<sup>12</sup> *Ídem*.

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 20.

En el velorio, tras montar, junto con Bonilla y Paletón, una “guardia pomposa y soporífica” al candidato victimado, Belauzarán y Cardona salen del sitio. El narrador insiste en el perfil del grupo gobernante. Parece recurrir a la fórmula del refrán “Dime con quién andas y te diré quién eres”: “El Studebaker presidencial, con dos asesinos en el asiento delantero, y Cardona en un rincón del de atrás, está parado afuera de la casa de Saldaña.”<sup>14</sup>

El narrador marca las diferencias sociales entre los grupos simpatizantes de ambos partidos. Mas no lo hace para arengar en favor de una revolución contra el Mariscal, sino para mostrar que, irónicamente, los sectores inferiores de la sociedad son el respaldo de la dictadura. La pequeñez de esos seguidores es igual a la dimensión del tirano:

El día siguiente será histórico para la República Arepana. Los hacendados, los comerciantes, los profesionales, los artesanos, y los criados de casa buena, entierran al Doctor Saldaña, y con él, sus esperanzas de moderación. Los campesinos, los pescadores, los cargadores, los vendedores de fritangas, y los pordioseros, llegan a Palacio, con gran griterío y bailando la conga, y piden, cantando, que Belauzarán acepte, por quinta vez, y en contra de lo previsto en la Constitución, la candidatura a la presidencia.<sup>15</sup>

Es la “muchedumbre de desocupados”, “la plebe”, “el populacho organizado”, “la turba gritona” que hace “un llamado a la dictadura” al rimo de “congas y bodoloques, atabales y rungas”.<sup>16</sup> Su fiesta se cruza con el cortejo fúnebre; pero no hay confrontación, el narrador relata la escena y se da el gusto de hacer una comparación burlesca con un pasaje bíblico:

Al final vence la superstición. Los pobres se quitan los sombreros de palma, el cochero fustiga a los caballos y los hace avanzar, los pobres se separan y abren paso a la carroza, los ricos aprietan filas y echan a andar, convencidos de que van a pegárseles las liendres, los automóviles elegantes se ponen en marcha, con pedorrera espectacular.

El Doctor Saldaña, cabeza de sus huestes de medio pelo, cruza, como Moisés, un pestilente y dividido Mar Rojo para llegar al cementerio

Cuando el cortejo ha pasado, la turba se cubre, los tamborileros tocan, la gente grita y avanza dando brinquitos y cantando:

*Que te digo que no paro  
Belauzarán*<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 18.

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 21.

<sup>16</sup> *Ibid.* p. 23-26.

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 25-26.

Ante la mirada del narrador, la insignificancia de Arepa abarca más allá de lo político y lo geográfico. De eso da cuenta al relatar la redada en el prostíbulo, hecha para capturar a los asesinos del Doctor Saldaña: “La toma de la casa de doña Faustina, la de San Cristóbal número 3, el burdel más caro de Puerto Alegre, formará, en adelante, parte de la mitología arepana.”<sup>18</sup>

Pese a que la viuda del candidato asesinado no duda en gritar que el criminal es el presidente, en Arepa, con total normalidad y gracias a la tortura, se fabrican culpables. “Los acusados del asesinato del Doctor Saldaña forman un grupo lamentable; son dos putas, un maricón y dos rateros.”<sup>19</sup> En las investigaciones, el narrador encuentra un diagnóstico irónico: como móvil del crimen se establece el robo, pero el muerto lleva consigo sus objetos de valor, es decir, cartera y reloj.

Con este caso, el narrador está muy lejos de mostrar a los marginados como únicos afectados por la injusticia arepana. Al contrario, el suceso sirve para ejemplificar cómo la violencia del gobierno se puede ejercer con impunidad contra pobres y opositores políticos.

Una agresión no castigada es la efímera relación entre Tintín Berriozábal –“el alumno más guapo y holgazán de toda la escuela”<sup>20</sup>– y Secundina. Oportunidad excelente para exhibir cómo la victimaria intenta invertir los papeles y convertirse en víctima, mas el narrador la desenmascara y se suma a la indiscreción del personaje que realiza el hallazgo:

A consecuencia del incidente entre Tintín y Secundina, ésta, la más tonta de las hermanitas Regalado, fue sometida a un examen médico que practicó el Doctor Malagón, quien, por más que buscó, no encontró adentro de la primera nada que se pareciera a un virgo y, después de dar el dictamen a la madre, se lo fue a contar a todo el mundo.

–Esta muchacha tiene años de ejercer –decía Malagón, de sobremesa, en el Casino.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 13.

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 15.

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 22.

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 149.

Enseguida el narrador cuenta cómo en Arepa, los potenciales problemas sociales se solucionan con un pragmatismo inmediato, y en este caso, si las familias de los involucrados se distancian, en aras de salvar sus respectivos y dañados prestigios, el resto de la sociedad pronto toma partido:

[...] En un principio, parecía que la sociedad portoalegrense iba a dividirse en dos: los que veían a los Berriozábal y los que veían a los Regalado; pero como los Berriozábal tenían más chiste y más dinero que los Regalado, estos últimos acabaron aislándose, sin visitar ni ser visitados por nadie, al grado que Secundina tuvo que casarse, años después, con el vendedor de aceitunas, quien según el consenso general de la sociedad arepana, era “un patán”.<sup>22</sup>

Son los isleños acaudalados y con espíritus artísticos quienes se reúnen en la casa de los Berriozábal. Contra ellos el narrador también dirige sus palabras y con éstas los diseca: “En ese salón se juntan, las tardes de los miércoles, los espíritus más finos de Puerto Alegre, a tocar mal buena música y a escuchar los varoniles versos de don Casimiro Paletón y los delicadamente apasionados de Pepita Jiménez, poetisa aficionada.”<sup>23</sup>

Durante la cena en la que planean matar al tirano, ese mismo conjunto de arepanos presuntuosos hace gala de su torpeza y motiva una situación irónica que no pasa desapercibida por el narrador:

Ángela, con gran desparpajo, como si se hubiera pasado la vida en la corte, va caminando por el salón, conduciendo a Belauzarán, 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.<sup>24</sup>

Otro de los recintos de encuentro para los moderados es el Casino de Arepa, “del que son socios todos los que se respetan, son respetados, y tienen dinero para pagar las cuotas.”<sup>25</sup> Así, el narrador precisa que el sustento de ese partido es el poder económico y no la plataforma política ni el prestigio social:

El Casino, que fue fundado con el objeto de que los señores de la isla tuvieran donde pasar el tiempo jugando tute y leyendo periódicos atrasados, se convirtió, gracias a las presiones ejercidas por el progresismo rampante, en el centro de reunión y la base de operaciones del Partido Moderado.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 150.

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 33.

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 132.

<sup>25</sup> *Ibid.* p. 37

<sup>26</sup> *Ídem.*



La llegada de Cussirat a la isla provoca que los desiguales estratos de la sociedad convivan en un mismo sitio: el llano de la Ventosa. El narrador ironista no pierde detalle; revisa a las “familias pobres endomingadas” y pasa lista a los dueños del poder económico y político. Como de costumbre, Pereira luce en la últimas filas del escenario:

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

El centro el llano de la Ventosa es desierto, y las orillas verbena. Pereira camina entre las fritangas, niños llorones, madres malhumoradas, y hombres gargajientos, hasta llegar al tamarindo, apartado desde la víspera, a cuya sombra se han instalado los Berriozábal, con su coche, sus invitados y la mesita de las viandas.<sup>27</sup>

Ahora bien, en dos ocasiones el narrador usa la analepsis<sup>28</sup> y mira hacia atrás en el tiempo: uno para aludir al proceso independentista de Arepa –con énfasis en la simbólica batalla del Pedernal–; el otro para conocer a los antepasados de los Berriozábal. En este último caso, el narrador escarba en el árbol genealógico de la familia para lanzar por la borda esos aires libertadores y democráticos con los que se adorna:

La finca de la Quebrada está cerca de Puerto Alegre, entre barrancas verdes. Más que negocios, es para los Berriozábal reliquia de los orígenes de la fortuna de la familia. Allí fue donde don Tomás Berriozábal, que a principios del XIX dejó la trata de negros, por considerarla incosteable y peligrosa, sentó cabeza, y se dedicó a cultivar café, con tan buenos resultados, que sus descendientes olvidaron la etapa negreril de su historia, y lo han recordado, por más de un siglo, como cafetalero.<sup>29</sup>

Y si cuando los grupos antagónicos se ven frente a frente, unos rumbo al panteón para enterrar a su mártir político, otros para pedir la permanencia del tirano, no se desata la lucha armada, ésta tampoco estalla en la ceremonia del Pedernal:

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

---

<sup>27</sup> *Ibid.* p. 50.

<sup>28</sup> *Vid. Supra.* p. 27.

<sup>29</sup> J.I. *Maten al león.* p. 154.

Muchos son los que siguen en la travesía y, cada año, alguien se ahoga. La esperanza proverbial de los ricos de Arepa es “que el Gordo se ahogue nadando hacia el Pedernal”. Deseo que no se ha cumplido en los veintiocho años que van transcurridos desde la independencia.<sup>30</sup>

### 3.2. Focalización.

Los siguientes dos apartados servirán para precisar cómo el narrador de *Maten al león* cuenta los acontecimientos del relato, es decir, de qué modo arma su discurso. Una aclaración importante: las siguientes citas, como las anteriores, corresponden a quien narra, salvo en los casos que se indica lo contrario.

Por medio de la focalización se conoce la relación entre el narrador y el relato. Se determina cómo temporal, espacial, cognitiva, perceptual, afectiva, estilística e ideológicamente reconstruye la diégesis.

En el caso de *Maten al león*, el narrador anónimo cuenta la historia de manera cronológica. Aunque posiblemente los sucesos por él relatados pertenecen al pasado y por lo tanto, conoce la totalidad de los mismos, opta por dar la impresión de que suceden en el preciso momento de la narración –debido a eso el relato está en presente–, por ende, finge no saber qué sucederá.

Integrada por 29 capítulos, la novela tiene en su página inicial un texto, sin título, que usa el narrador para ubicar temporal y espacialmente los hechos. Es 1926. Localizada en el Mar Caribe, Arepa es el territorio donde sucede la acción y para más datos, quien relata recurre a un “diccionario, enciclopédico pero abreviado.”<sup>31</sup>

En el mencionado párrafo inaugural, el narrador disfraza su perspectiva de una fuente bibliográfica. Gracias a ésta, se sabe que la isla inició su independencia en 1810 y la obtuvo 88 años después, es decir, “en 1898, cuando los españoles se retiraron por causas ajenas a su voluntad.”<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 70-71.

<sup>31</sup> *Ibid.* p. s/n.

<sup>32</sup> *Ídem.*

Aparentemente estas palabras provienen del libro consultado. Sin embargo, esa frase encierra la perspectiva del narrador, misma que, acerca de ese evento, queda registrada abiertamente en páginas posteriores, al relatar la situación de los peninsulares refugiados en su bastión final:

Once meses resistieron los españoles en aquel último reducto. En realidad, no les costó trabajo, porque nadie los atacó durante ese tiempo, ni resistieron porque tuvieran ganas, sino porque nadie pasó a recogerlos [...] A los once meses de sitio (relativo, porque lo españoles viajaban todas las tardes a la tierra firme con el objeto de abastecerse de víveres), Belauzarán, el más joven de los caudillos insurgentes, decidió dar un golpe que había de acabar, para siempre, con la dominación española de Arepa.<sup>33</sup>

Con tal recuento, el narrador se burla de esa lucha heroica, duradera por más de ocho décadas. Ya inspirado, le coloca una frase célebre al “más joven de los caudillos insurgentes”; se trata de una expresión de ésas con las que se adornan a los héroes de bronce esculpidos desde el gobierno: “¡Voy por la gloria! ¡El que quiera, que me siga!”<sup>34</sup>

Inmediatamente, cuenta, cómo, un 24 de mayo, con machete apretado entre los dientes, Belauzarán es secundado por mil hombres, quienes lo siguieron en pos de la victoria. Irónicamente, no fueron pocos los que sólo consiguieron ahogarse. Sin embargo,

muchos también, salvaron los cien metros que tiene de ancho el canal que separa al islote de tierra firme, y cayeron como un rayo sobre los ciento cuarenta y tres españoles, que estaban desapercibidos, haciendo una fiesta, en honor de María Auxiliadora, y memoria del prodigioso triunfo de las naves españolas en Lepanto.<sup>35</sup>

Al indicar la diferencia numérica entre los dos ejércitos, el narrador aplasta las intenciones de gloria heroica arepana.

---

<sup>33</sup> *Ibid.* p. 69.

<sup>34</sup> *Ibid.* p. 70.

<sup>35</sup> *Ídem.*

## El león.

El “diccionario, enciclopédico pero abreviado” se refiere a Manuel Belauzarán como “Héroe Niño de las Guerras de Independencia”. Cuando el narrador decide presentar a este personaje, recupera el sobrenombre de “Héroe Niño” y enseguida lo describe: “[...] guapo que fue, pero avejentado por los años, las preocupaciones del estadista, las mujeres y los litros de coñac Martell consumidos en 20 años de poder.”<sup>36</sup>

Sería fácil llamarlo dictador, pero la ironía del narrador elige “estadista”, es decir lo dota de cualidades opuestas a las poseídas. Al señalar éste las causas de los estragos en la figura del caudillo –tras dos décadas–, se entiende el porqué de esa frase en el párrafo inicial de la novela, pues indica que aquél “llega al término feliz de su cuarto periodo en el poder.”<sup>37</sup> Ambición por permanecer en la silla, además de su gusto por la bebida, las apuestas y el placer marcan su gorda existencia.

El narrador lo llama el “Gordo Belauzarán” y en varias ocasiones se mofa de su complexión: al describir el encuentro entre éste y Cussirat, lo ve “agarrándose las solapas de un traje gris, impecable, que le da a su cuerpo el contorno de un torpedo.”<sup>38</sup> La burla se desata ante quien usa ropa sin error alguno, a no ser que en su silueta se corrompe.

Para describir el espacio de tal encuentro, el narrador aparentemente encomienda esa tarea a los ojos de Cussirat; sin embargo, no es la percepción del personaje la predominante, sino las valoraciones afectivas del ironista:

Mientras Belauzarán habla, don Carlitos pone atención lela, y Cussirat, medio ausente, recorre el cuarto con la mirada. Ve a la luz de la lámpara con colgijes de cuentas, el gran escritorio, propio de un Pantagruel del cerebro, en donde no se ha hecho más que firmar edictos, leyes inicuas y sentencias de muerte; colgado de la pared, al dueño, con la Bandera Nacional al pecho y, sobre una repisa, el busto del mismo, encuerado, hercúleo y rejuvenecido, en mármol italiano.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> *Ibid.* p. 11.

<sup>37</sup> *Ibid.* s/n.

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 19 y 59.

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 60.

Este procedimiento lo repetirá con Cussirat al momento en que éste intenta reunirse por segunda vez con el tirano. El narrador, escondido tras la mirada de aquél, descalifica el espacio y lo representado por esos objetos:

Garatuza va al coche, abre la puerta, Cussirat desciende, entra en Palacio, y conducido por el ujier segundo, cruza el vestíbulo, el patio principal y, por el corredor de los espejos, llega a la escalera veneciana, la sube, y en el primer piso, a la derecha, entra en la sala de espera, que es alta, larga, estrecha y mal iluminada, cuyas paredes están adornadas con retratos al óleo de héroes de la independencia que pasaron de la gloria a la tumba sin llegar al poder [...]<sup>40</sup>

En la primera entrevista, el narrador alude burlescamente al “tirano”, quien “está en un sillón alto, en donde la panza no le estorba a las piernas”. Sentados en un “sofá chaparro”, figuran Cussirat y don Carlitos<sup>41</sup>. En tal escenario es donde Belauzarán intenta comprar a su adversario con el cargo de comandante de la Fuerza Aérea.

Ni con su hospitalidad fingida ni con su estrategia de mirar hacia abajo a sus invitados, Belauzarán logra doblegar a Cussirat. Éste, al salir del despacho presidencial, confiesa a Carlitos su resolución a la reciente propuesta: “un pedo monumental”, acompañado de una “seña soez”.<sup>42</sup>

Con estas últimas palabras, el narrador deja el espacio para la complicidad del narratario, quien puede imaginar la grosería que prefiera. Al Mariscal le sale el tiro por la culata. Él ve y oye la contestación, “contempla apretando la mandíbula y alzando una ceja [...] Lo que comienza como un paseo filosófico, se convierte en una embestida feroz, cuando Belauzarán se da cuenta cabal de la afrenta de que ha sido objeto”.<sup>43</sup>

Ese retardo para entender, seguido de la violencia como respuesta, son usados por el narrador para reírse de la inteligencia de su personaje y de paso, una vez más de su físico, pues tras el insulto sólo le queda desplazarse como “un elefante enloquecido”.<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> *Ibid.* p. 78.

<sup>41</sup> *Ibid.* p. 60. Este momento, en el que el “tirano” procura estar por encima de sus visitantes para provocar un impacto psicológico, bien puede evocar una secuencia de *El gran dictador*, cinta de Charles Chaplin. Se trata precisamente de esa en la que Hynkel –personaje que parodia a Hitler– se esfuerza, irrisoriamente, para aparecer encima de Mussolini, su homólogo dictatorial.

<sup>42</sup> *Ibid.* p. 63.

<sup>43</sup> *Ibid.* p. 63-64. Estos gestos recuerdan a más de un rostro de actores mexicanos.

<sup>44</sup> *Ibid.* p. 64.

De la concentración del poder presidencial, el narrador cuenta que Belauzarán ordena al juez, fusilar a los fabricados criminales del Doctor Saldaña, candidato del opositor Partido Moderado, a quien él mismo dispuso matar. Él manda investigar un secreto conocido a voces: se sabe quién es el asesino intelectual.<sup>45</sup>

El Mariscal es candidato y presidente del Partido Progresista. En el Congreso predominan sus incondicionales y en cuanto tiene oportunidad es capaz de nombrar a los opositores. Crea la Presidencia Vitalicia y horas antes de que lo nombren abanderado de los moderados no duda en sentirse monarca.<sup>46</sup> El león no es rey de la selva, sino de la isla.

De la vida privada del tirano, el narrador sólo hace dos menciones y le bastan para demolerla burlonamente: se sabe que está casado con Gregorita, quien “tiene bigotes, un ojo de vidrio y nunca aparece en público”<sup>47</sup>; es padre de Rufina y Tadifa, “famosas porque nunca han abierto la boca más que para reírse de una sandez.”<sup>48</sup>

Con esa descripción de la esposa bien se puede pensar en alguna imagen grotesca salida de la pintura de Francisco de Goya y Lucientes. Quizá por eso no sea casual el nombre de Gregorita. Con esa madre y ese padre es imposible esperar mucho de las hijas, a quienes el narrador deja en manos del narratario para que tal vez las imagine esperpénticas.

La otra indicación es la amante que tiene camino a la gallera; la galantería de Belauzarán y Rojas fue “aprendida en burdel”<sup>49</sup>, precisa quien relata. Pero su verdadera pasión son los gallos, a los que les “dice tonterías, como una solterona a sus canarios.”<sup>50</sup>

---

<sup>45</sup> *Ibid.* p. 11 y 19.

<sup>46</sup> *Ibid.* p. 86, 104 y 129.

<sup>47</sup> *Ibid.* p. 102.

<sup>48</sup> *Ídem.*

<sup>49</sup> *Ibid.* p. 133.

<sup>50</sup> *Ibid.* p. 16.

Esta última actitud llena de delicadeza, la contrastará el ironista con la derrota del Mariscal en el ruedo cuando ve a su animal muerto, mientras el rival se gana los ambicionados billetes. Acto seguido él, “con la cara roja, casi apoplética, se levanta de su barrera, entra en el ruedo, coge al gallo muerto y, de un mordisco en el pescuezo, le arranca la cabeza.”<sup>51</sup>

La violenta reacción de Belauzarán se produce la misma noche después de escapar por tercera vez, de un atentado. Tras salvar la vida, ordena enviar un pésame al gobierno de Japón por la muerte del embajador, organiza la persecución de los agresores y exige que en la gallera no empiecen hasta el arribo del tirano. Al dimensionar todas las acciones en el mismo nivel, el narrador ironista vuelve trivial y risible todo lo decidido por el Mariscal.

### **Primer atentado y tres moderados.**

Detrás de los tres fallidos intentos de magnicidio está Pepe Cussirat. Con el fin de definirlo contundentemente, el narrador vuelve a las fuentes escritas y cita las palabras de un reportero de *El Mundo* para quien aquél es el “primer arepano civilizado.”<sup>52</sup> A lo largo del relato, este perfil de “civilizado” queda muy atrás gracias al narrador, quien se encarga de mostrarlo como el héroe frustrado, quien usa la violencia para adueñarse del poder.

Ingeniero, de 35 años, desde hace 15, vive en el extranjero y vuelve a su país un 23 de mayo, es decir, un día antes de la celebración patria del Pedernal. Por regresar a Arepa a bordo de su avión, Cussirat marca ese día como “memorable en la historia arepana.”<sup>53</sup> Al aproximar estos dos eventos y tratarlos con un significado equiparable, el narrador hace un guiño para dar a entender que cualquier suceso marca la existencia de esta insulsa isla.

---

<sup>51</sup> *Ibid.* p. 167.

<sup>52</sup> *Ibid.* p. 39.

<sup>53</sup> *Ibid.* p. 40 y 47.

A su llegada al país, este personaje es descrito así por el ironista: “[...] alto, bien parecido, despeinado, distinguido, con chamarra de cuero y pantalones y botas de montar, echa a caminar, con don Carlitos del brazo; la turba se abre a su paso y lo mira con respeto, como al sacerdote de un nuevo culto.”<sup>54</sup>

Preocupado de su imagen, es el *sportaman*, quien además de la aviación y de la actividad ecuestre, goza de la cacería y del golf; domina tres idiomas y usa una redcilla para aplastar su cabello. Está convencido de su misión: liberar a su patria del tirano.<sup>55</sup> Esa aparente simpatía del narrador pronto se desmorona; en realidad la estrategia es colocar a Cussirat en el pedestal para dejarlo caer y hacerlo añicos.

Su postulación como candidato moderado se la debe a Paco Ridruejo, amigo suyo de la infancia, quien pertenece también a los “tarambanas de la última camada”.<sup>56</sup> De suerte que ser tuerto en una isla de ciegos es su mayor mérito para enfrentarse en la urnas.

Al contar el anuncio de la candidatura, el narrador valora esa decisión y enseguida cita un par de documentos –estrategia ya usada con el “diccionario enciclopédico”–<sup>57</sup>, mas en realidad éstos son una prolongación de la perspectiva de quien narra:

En parte por el entusiasmo que siempre provoca una idea en los medios en donde no las ha habido nunca, y en parte por la falta de otra solución, los moderados aprobaron aquella noche invitar a Cussirat a ser su candidato. En el acta se asentó, y se dijo en la carta que le enviaron, que habían llegado a esta decisión, “en consideración a sus altas virtudes cívicas, a la austeridad de su posición política, reflejada en el exilio voluntario que se ha impuesto, y de sus méritos personales”.<sup>58</sup>

Para dar muestra de la inteligencia de este personaje, el narrador cuenta que al confesar a la señora Berriozábal su plan de matar a Belauzarán, “Cussirat suelta la mano de Ángela, gira cuarenta y cinco grados, y se queda absorto en el vuelo de una abeja.”<sup>59</sup>

---

<sup>54</sup> *Ibid.* p. 53.

<sup>55</sup> *Ibid.* p. 40.

<sup>56</sup> *Ibid.* p. 65.

<sup>57</sup> *Vid. Supra.* p. 89

<sup>58</sup> J.I. *Maten al león.* p. 41.

<sup>59</sup> *Ibid.* p. 76.



Con ella mantendrá una relación de coqueteos desde que regresa a Arepa. Aquella cita sirve para anunciar el primer atentado, entonces “Cussirat deja que ella le dé la espalda y meta las narices entre las flores, antes de contestar. Mirando las nalgas de su anfitriona, y metiendo las manos en las bolsas de sus pantalones impecables [...]”<sup>60</sup> Así, el narrador exhibe al ser con aspiraciones heroicas, conductas seductoras e ideas limitadas.

La acción, que desata la bomba puesta por Cussirat en el baño presidencial, es contada así por el narrador ironista:

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

Con las reacciones propias de un militar que ha pasado parte de su vida en campaña, Belauzarán brinca, es presa del pánico, huye hacia su despacho, y de un clavado se mete debajo del escritorio [...] Toca el timbre que está junto al excusado.

En el cuarto de la ropa blanca, suena el timbre furiosamente y se enciende, en el tablero, el foquito que dice “WC presidencial”.

Sebastián, negro y holgazán, con filipina, despierta alarmado, da un brinco, toma un rollo de papel higiénico y sale corriendo para auxiliar al patrón.<sup>61</sup>

Una vez más se mofa de la silueta del tirano. Al comparar el estallido con una “revelación divina” junto al excusado, el narrador se burla de las potenciales creencias religiosas del personaje. Inmediatamente hace lo propio con su trayectoria militar que sólo le sirve para huir. A manera de remate, permite ver en esa señal de alarma en palacio, además de una alerta ante un ataque, una advertencia frente a la falta de municiones o en este caso, de provisiones.

La bomba, armada por el propio Cussirat, crea una ironía situacional: únicamente funciona para mojar al tirano, para que aquél niegue la autoría del atentado y para que otros sean fusilados por su culpa. Como ejemplo de sus “virtudes cívicas”, el responsable, intelectual y material, es capaz de jugar tranquilamente tute, mientras Ángela da el anuncio: los tres inocentes congresistas del Partido Moderado confesaron y serán fusilados.

---

<sup>60</sup> *Ibid.* p. 75.

<sup>61</sup> *Ibid.* p. 87-88.

La tercia de legisladores pasados por las armas la componen: “[...] Bonilla, el hombre más honrado de Puerto Alegre, y uno de los más ricos, don Casimiro Paletón, poeta cívico y director del Instituto Krauss, y el señor de la Cadena, que no tiene más méritos que los de llamarse así y haber sido diputado.”<sup>62</sup>

Tras esta presentación, el narrador no duda en someterlos a otra dosis de su ironía. Por eso, cuenta que a Bonilla, los moderados lo descartaron como candidato, pues la honradez no constituye una virtud cívica.<sup>63</sup> Con la ambigüedad de sus palabras, el ironista pone en duda el origen de la fortuna del personaje.

Autor de la *Oda a la democracia*, don Casimiro Paletón promete titular a su obra *Oda a Cussirat*. El narrador no titubea en recordar, para burlarse, que cuando ocurrió la batalla del Pedernal, éste era un “joven poetastro” y entonces “cantó esa gesta con un poema de mil sonoros versos (uno por cada uno de los participantes), en el que calificó a Belauzarán, que tenía veinticuatro años, de ‘Héroe niño’, de lo que nunca se arrepintió bastante.”<sup>64</sup>

Del señor de la Cadena, sólo se agrega que invariablemente aparece junto a sus colegas y con ellos llega al paredón. El día del atentado, arriban a palacio “como tres buitres vestidos de negro, solemnes”<sup>65</sup> para negociar con el tirano. Irónicamente, quienes entran con medios políticos para dialogar, salen acusados de poner el explosivo y pagan por eso.

Por supuesto, el narrador ironista, al aludir a la ejecución, se aleja de cualquier solemnidad; el eco de su burla bien puede quedar como un dato digno de anexar a las respectivas biografías de los fusilados: “El tiro de gracia estuvo a cargo del teniente Ibarra, personaje oscuro, que no volverá a aparecer en esta historia, ni en ninguna otra, porque murió esa misma noche de congestión alcohólica.”<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> *Ibid.* p. 14.

<sup>63</sup> *Ibid.* p. 38.

<sup>64</sup> *Ibid.* p. 70.

<sup>65</sup> *Ibid.* p. 83.

<sup>66</sup> *Ibid.* p. 100.

La narración incluye las abiertas consecuencias del atentado; revela las contradicciones entre lo expresado públicamente por los moderados y lo dicho en secreto acerca de los tres ejecutados:

El entierro fue sencillo, pero emotivo. Todos los asistentes estuvieron de acuerdo en que Bonilla, Paletón y el señor de la Cadena habían muerto por una causa justa, “librar a Arepa del tirano”, y después se fueron a sus casas, a refunfuñar en privado, en contra de los nuevos mártires, quienes, con su torpeza, no habían logrado más que acabar con la oposición en la Cámara, provocar la ira de Belauzarán, y poner a sus partidarios en un aprieto.<sup>67</sup>

## Segundo atentado y una poetisa.

Pese al fracaso, el *sportman* no duda de sí mismo: si hay un elegido para matar a Belauzarán, ése se llama Pepe Cussirat. Por eso cuando Ángela le reconoce como el único consciente de la necesidad de acabar con el tirano, él “se hunde en una meditación fingida”.<sup>68</sup> Con estas palabras el narrador echa por tierra todos sus aires de grandeza, pues deja entrever que está más preocupado por las apariencias que por la palidez de sus ideas.

A regañadientes, Cussirat acepta a más involucrados en la conspiración. Por lo tanto, en la cena en que se reúnen los asesinos, el narrador ironista relata: “Entonces, Cussirat, como quien se lanza de cabeza en un pozo, explicó el objeto de la reunión.”<sup>69</sup> De este modo advierte al narratario acerca del porvenir: otro fracaso.

Enseguida el ironista agrega: “Después de la cena, solemnes como si acabaran de oír el Sermón de la Montaña, los conjurados oyen la última advertencia de Cussirat [...]”<sup>70</sup> Con esta oración comparativa, se mofa de sus pretensiones mesiánicas. Esta alusión bíblica no es la única referencia literaria de la reunión: el magnicidio se cometerá con base en una novela –de “Mauricio Balzán”–, leída por Pepita Jiménez. Además, es de hacerse notar que el nombre de ella misma es un homónimo de la protagonista creada por Juan Valera.<sup>71</sup>

---

<sup>67</sup> *Ibid.* p. 101.

<sup>68</sup> *Ibid.* p. 114.

<sup>69</sup> *Ibid.* p. 121.

<sup>70</sup> *Ídem.*

<sup>71</sup> En *Pepita Jiménez*, de Juan Valera, la protagonista es una joven que pese a su corta edad ya es viuda y es pretendida por un hombre mayor, pero ella está enamorada de un seminarista. En contraste, la aparecida en *Maten al león* es una solterona, quien no pierde la fe en que un día Cussirat la lleve al altar.

Contra la alguna vez novia de Cussirat, el narrador ironista tampoco contiene sus palabras: Pepita es la “poetisa aficionada” que al presenciar el regreso de su amado está “desfalleciente” e “insegura”. Para esa ocasión, el narrador también disimula su perspectiva tras la de su personaje: “Cussirat se detiene, desconcertado por un instante. Mira los grandes ojos, sin encanto, que lo miran, resentidos, la piel de un blanco enfermizo, la boca fruncida, para aparecer más pequeña, pero entreabierta [...]”<sup>72</sup>

Todas esas valoraciones burlonas, no son del “primer arepano civilizado”, sino del narrador y eso queda comprobado en las menciones hechas en páginas siguientes. La señorita Jiménez no se salva de ser víctima de la ironía ni después de muerta. Con sus 35 primaveras, es la mujer que desde hace 15 años espera a su novio, de quien no recibe cartas desde hace 12 inviernos. Sin embargo, confía en que su regreso al país implique hablarle a ella de matrimonio.

“Lánguida y demacrada”, ensaya el homenaje preparado para los fusilados. Ni la poesía, esencia de su existencia, está bien realizada ante la mirada irónica del narrador: “Pepita Jiménez, ojerosa, con el pelo lamido, tristonera y pálida, pero con los labios pintados color cereza, vestida de ala de mosca, parada sobre unos zapatos demasiado largos en el centro del escenario, mueve los brazos desnudos y, haciendo tintinear pulseras, recita, con voz quejumbrosa, los últimos versos de un poema de Paletón.”<sup>73</sup>

Autonombrada para ejecutar el crimen, la poetisa luce un “vestido prestado” para matar a Belauzarán. De lo sucedido antes del baile, el narrador cuenta:

Pepita está desencajada, con ojeras reales debajo de las pintadas; entre la palidez y los polvos de arroz, su cara está blanca como una pared, con una herida en medio, que es la boca, y se mueve [...] Pepita, de pronto, cobra vida, como un títere. Mueve la nalga, el pescuezo y los brazos, y con voz estridente, dice:

—¡Quiero bailar, quiero bailar! ¡Quiero bailar un tango con Manuel Belauzarán, que éste es el día más feliz de mi vida!<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup>J.I. *Maten al león*. p. 54.

<sup>73</sup>*Ibid.* p. 116.

<sup>74</sup>*Ibid.* p. 128.

En la plena fiesta el narrador no cesa su burla contra quien pretende hacer de ésa su noche más gloriosa: “Los jóvenes bailan, los viejos se van a la mesa de los vinos, las viejas a las sillas, y Pepita Jiménez, que no es ninguna de las tres cosas, se apoya primero en el quicio de una puerta, y después, se deja caer en una silla forrada de brocado.”<sup>75</sup>

Como en una comedia de enredos, las confusiones se suceden y las oportunidades se pierden entre una pieza musical y otra, pues el tirano no baila con quien debe matarlo. La incredulidad ante esta conspiración, el narrador la expresa por medio de Cussirat; es la voz de éste, pero la perspectiva es de aquél:

–Todo este plan está mal concebido. Nos dejamos llevar por una tonta que leyó una novela ¿Por qué tiene que ser bailando? [...]”<sup>76</sup>

Pero aun sin bailar, la intención magnicida de ella no escapa de ser objeto de la ironía del narrador:

Pepita se pone de pie, con las manos todavía sobre el pecho y, después de echarle a Cussirat una mirada de entrega total, empieza a caminar entre las parejas que llenan la pista, como borrego que va al matadero. No ha caminado tres metros, cuando la orquesta empieza a tocar un vals. Pepita se queda parada, entre las parejas turbulentas, como se quedaría alguien que fuera cruzando un río, brincando de piedra en piedra, y a medio camino lo sorprendiera una avenida. Cussirat la rescata, viniendo hasta ella, tomándola del talle, y haciéndola dar vueltas.<sup>77</sup>

El narrador no pierde la oportunidad para exhibir a quien a su desilusión amorosa intenta sumar su martirio patriótico y combinar todo armoniosamente con su pasión musical, porque Pepita, con “voz heroica”, asume su misión; ella “siente la música”, por ende, “mueve los pies con ritmo único que nada tiene que ver con el de su compañero”.<sup>78</sup>

Fascinada porque Cussirat la presentó como su novia, baila con él y por zapatear olvida que su tarea es matar a Belauzarán. Él la aproxima hasta la “espalda paquidérmica” del tirano y ella autoriza la huida de la presa. El Ingeniero “lívido de rabia” le grita: “¡Imbécil!”<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup> *Ibid.* p. 133.

<sup>76</sup> *Ibid.* p. 139.

<sup>77</sup> *Ibid.* p. 140-141.

<sup>78</sup> *Ibid.* p. 135.

<sup>79</sup> *Ibid.* p. 141.

Ironías del destino: quien es incapaz de soportar la ofensa de su amado, se suicida en la alcoba de los anfitriones con el veneno destinado, originalmente, para su víctima. Ni su cadáver es respetado por el narrador ironista, pues relata que “el cuerpo despatarrado de Pepita Jiménez [...] yace sobre la cama augusta de la dueña de la casa.”<sup>80</sup> Menciona, como lápida burlona, los infructuosos esfuerzos de los conspiradores, quienes no convencen a los arepanos de que la poetisa murió de un paro cardíaco:

Con el tiempo, Pepita estaba destinada a pasar a la mitología social de Arepa como la primera suicida.

–No escribas versos –advierten las madres a sus hijas versificadoras–, ya ves lo que le pasó a Pepita Jiménez.

Y cuentan una y otra vez la historia de aquella mujer que pasó treinta y cinco años escribiendo versos, ignorada por los hombres y acabó suicidándose por una decepción amorosa.<sup>81</sup>

El fracaso del segundo atentado, el narrador lo remata de manera ejemplar con una situación irónica, ocurrida cuando se despiden Ángela y Belauzarán:

Ángela sonrío. Por un momento, la vanidad de anfitriona ahoga en ella la humanidad y el celo patriótico, y olvida, no sólo que arriba hay una muerta, sino que la recepción fue, desde un principio, planeada para quitarle la vida a quien, ileso, está frente a ella, dándole las gracias.<sup>82</sup>

### **Tercer atentado y rica angelical.**

Ángela es el otro vértice de ese triángulo amoroso. Tanto Cussirat como el narrador, se inclinan más por ella que por la poetisa; sin embargo, el segundo no la exenta de ser víctima de su perspectiva irónica. Al presentarla en el velorio del asesinado Doctor Saldaña, el ironista menciona: “[...] Ángela Berriozábal, guapa, desafiante, bien vestida, diez centímetros más alta que don Carlitos, el mequetrefe de su marido, que está a su lado.”<sup>83</sup> Así, parece interrogar cómo alguien como ella fue capaz de casarse con ese tipo.

---

<sup>80</sup> *Ibid.* p. 146.

<sup>81</sup> *Ibid.* p. 149.

<sup>82</sup> *Ibid.* p. 146-147.

<sup>83</sup> *Ibid.* p. 17.

Enseguida, incluye una situación irónica: Ángela le grita “¡Asesino!” a Belauzarán; él responde: “Buenas noches, doña Ángela”.<sup>84</sup> Ella lo mira de frente, no contesta y le da la espalda; el tirano entonces pide a Carlitos lo despida de su mujer, quien según él, al parecer no lo vio.

De ese momento se desprende un comentario hecho por el tirano a sus pistoleros y al vicepresidente; mas en realidad, tras la voz del personaje se esconde la perspectiva del ironista:

–Pero todo salió bien. Decidí cubrirte la retirada. Le hice frente, y la puse en fuga. Esa mujer tiene más huevos que su marido... Por no hablar de los presentes.”<sup>85</sup>

Ella es la mecenas de Arepa, su “debilidad son las artes”, por lo que en torno a su figura se desenvuelve lo más selecto de ese grupo arepano. El narrador no desaprovecha la oportunidad para hacer de tales aires artísticos un blanco de su ironía:

Ángela, aporreando el enorme piano Bossendorffer que su marido compró en un remate, el Doctor Malagón, moviendo la melena canosa, medio levantándose de la silla para tocar más alto, desafinando y haciendo florituras en el violín, Pereira, tocando su parte con gran timidez, el viejo Quiroz, fúnebre, a la viola, y Lady Phipps, con el cello entre las piernas abiertas, enseñando los calzones y levantando el mentón fornido, tocan, encarnizadamente, un quinteto del gran Lecumberri [...] La pieza acaba en un acorde sublime y desafinado.<sup>86</sup>

El espíritu caritativo de la Berriozábal es desmoronado por el narrador. Sirvan de ejemplo, dos situaciones irónicas. La primera sucede en medio del día de campo realizado por el regreso de Cussirat a Arepa.

[...] Un negrito, moquiento y andrajoso, metiéndose un dedo en las narices, mira la ceremonia a pocos metros de distancia. Ángela lo ve, se conmueve profundamente y llena de sentimientos maternales y humanos, toma un sandwich del altero, y se lo da al niño, que lo estudia con desconfianza antes de morderlo. Ángela se vuelve hacia los demás y se disculpa, diciendo:

–Yo, estas cosas, no las puedo resistir.

Ellos la miran con simpatía. Nadie ve que el negrito muerde el sandwich, no le gusta, y lo tira al suelo.<sup>87</sup>

---

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> *Ibid.* p. 18.

<sup>86</sup> *Ibid.* p. 42.

<sup>87</sup> *Ibid.* p. 51.

La segunda acontece instantes después de que Cussirat le confiesa a ella su plan para colocar la bomba. Lo ocurrido aparece como una advertencia del fracaso que está por venir:

De pronto, Ángela se detiene, deja el brazo de Cussirat, y se inclina para recoger del suelo una mariposita que acaba de salir de la pupa, no puede volar y camina torpemente por el sendero. La levanta y le dice:

–Quítate de la vereda, que alguien puede pisarte.

Pone la mariposa sobre la hoja de un acanto, mientras Cussirat la observa, conmovido. Después, ambos siguen su camino.

La mariposa, en el acanto, da unos pasos, resbala, y cae en la vereda.<sup>88</sup>

Tras la voz de Ángela Berriozábal, el narrador ironista se esconde para burlarse de las pretensiones heroicas de Cussirat. De alabanzas disfraza a la ironía. De ahí que, al planear el segundo atentado, la perspectiva de aquél gobierna en las palabras de ella:

–¡No seas soberbio! ¡No seas egoísta! ¿Qué va a pasar si fracasas? ¿Quién va a continuar tu obra? ¡Déjanos colaborar contigo! ¡Permítenos ayudarte y protegerte! ¡No nos niegues un poco de tu gloria!<sup>89</sup>

Ángela no duda de que la tercera es la vencida y organiza otro atentado junto con Cussirat, Paco Ridruejo y Martín Garatuza; el nombre de este último evoca al protagonista homónimo de la novela de Vicente Riva Palacio<sup>90</sup>. Tres coches son emboscados por los agresores. En el primero viaja Harushi Tato<sup>91</sup>, embajador de Japón; en el segundo, los pistoleros y en el tercero, Belauzarán.

Los agresores lanzan las bombas al auto equivocado; Cussirat mata al diplomático. Al salvarse el que debe morir, la ironía se consume una vez más. El narrador reconstruye esas acciones no sin dejar de mofarse:

Harushi Tato tiene tiempo de verla, un instante, rebotar frente a él, antes de que lo ciegue el relámpago y se le salgan las tripas.

La bomba que arroja Paco Ridruejo corre con mejor suerte, después de un mal principio. No entra en el coche de los pistoleros, como estaba planeado, sino que rebota en el cofre, cae al suelo, deja pasar por encima el coche del Embajador, y explota un momento después, debajo del coche de Belauzarán.<sup>92</sup>

---

<sup>88</sup> *Ibid.* p. 77.

<sup>89</sup> *Ibid.* p. 115.

<sup>90</sup> El protagonista de *Martín Garatuza*, novela escrita por de Vicente Riva Palacio, es un pícaro cuya vida transcurre en la Nueva España sin tener un oficio fijo; a diferencia del inventado por Ibarra, éste no tiene un amo, sino que sus acciones dependen de sí mismo.

<sup>91</sup> En una primera mención está escrito Harushi (J.I. *Maten al león*. p.158), en la segunda, Harushi (*Ibid.* p.159).

<sup>92</sup> *Ibid.* p. 159.



Enseguida e irónicamente, quien es objeto de la caza solicita auxilio a su potencial asesino. Por supuesto, éste no lo ayuda:

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

—¡Ingeniero, ayúdenos!

Se queda helado, al ver que Cussirat, en vez de ayudarlo, saca una pistola, apunta hacia su barriga, aprieta las mandíbulas y dispara seis veces.

Durante unos segundos, ambos se miran con incredulidad. Belauzarán, al petimetre disparándole, y Cussirat, al Mariscal no caerse. El saco de Belauzarán se llena de agujeros, por donde salen, en vez de sangre, pequeñas nubecitas de polvo, como si alguien estuviera sacudiendo una alfombra [...] <sup>93</sup>

### **El pequeño magnicida y el nuevo dictador.**

Quien mata al tirano es un ser casi transparente: Salvador Pereira. Alejado de los reflectores, “joven pobre, pero aseado”<sup>94</sup>, está siempre opacado por los protagonismos de quienes le rodean; es “maestro de dibujo por necesidad, y violinista aficionado”.<sup>95</sup>

De esa manera lo presenta el narrador; de hecho es el tercer personaje en surgir dentro de la historia, precedido sólo por el Doctor Saldaña y Nicolás Botumele, el negro que encuentra el cadáver del candidato asesinado. Con ese orden de aparición, el narrador hace un guiño, pues este personaje, con existencia desdibujada, protagonizará la meta incumplida por los pretenciosos conspiradores: matar al león.

Cuando toca, Pereira hace que “su violín se queje con precisión.”<sup>96</sup> Se viste con ropa alguna vez perteneciente a don Carlitos y que le es regalada por Ángela. Juega ajedrez con Galvazo, “Terror de la Jefatura” y experto en torturas. Con Esperanza, su esposa, Salvador vive en casa de Soledad, su suegra. A pesar de su soledad, él será la esperanza de Cussirat y el salvador efímero de la isla.

---

<sup>93</sup> *Ibid.* p. 161.

<sup>94</sup> *Ibid.* p. 10.

<sup>95</sup> *Ibid.* p. 22.

<sup>96</sup> *Ibid.* p.131.

Precisamente, de esta relación marital, el narrador deja registrados varios momentos con una carga erótica e irónica. Esperanza, “desgreñada y fúnebre”, sufre de un dolor de hígado y debe coser ajeno. Mientras su marido ensaya con su violín, ella se prepara para las lágrimas y el placer:

Esperanza se cubre la boca con un pañuelo, y solloza. Se levanta de pronto, como quien, incapaz de contenerse, no quiere dar el espectáculo, y va hacia la puerta diciendo, entre sollozos, mocos y el pañuelo que tiene sobre la boca:

—¡Es que somos tan pobres!

Sale dando un portazo y, en la intimidad de su alcoba, se echa de panza en la cama de latón donde han cohabitado, tranquilamente, tres generaciones de mujeres amargadas por el fracaso social de sus respectivos maridos.

Pereira abre la puerta y, parado en el umbral, ve, desolado, cómo se estremecen las nalgas de su mujer con los sollozos. Entra en el cuarto, cierra la puerta, deja el violín sobre una silla y, con cara de tragedia, monta de un brinco sobre Esperanza y le muerde la nuca. Ella, llorosa, dice: “no, no, no”, pero permite que le aprieten las tetas.<sup>97</sup>

Más adelante, cuando Ángela le obsequia unos zapatos de su esposo, Pereira vuelve triunfal a su hogar. El narrador no desaprovecha el momento para unir nuevamente la ironía con el erotismo:

Esa noche, Pereira entra en la casa oscura de su suegra, llevando en el brazo el estuche del violín, el portafolio con la música, el traje a rayas y los zapatos de dos colores. Con precipitación, en la oscuridad, se quita la ropa y los zapatos. Queda en calzones. Lleno de alegría, se pone los zapatos de dos colores. 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! —le dice.

Y ella le contesta:

—Ten cuidado, que me duele el hígado.<sup>98</sup>

Considerado un imbécil por Cussirat, a quien tanto admira, Salvador es, irónicamente, el personaje sin aspiraciones protagónicas; es el que salva al presuntuoso Ingeniero, prófugo de Belauzarán. Por eso el narrador afirma: “Esa noche Pereira fue como una madre para Cussirat.”<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> *Ibid.* p. 31-32.

<sup>98</sup> *Ibid.* p. 45-46.

<sup>99</sup> *Ibid.* p. 166.

Disuelto el complot en su contra y sin adversarios en las urnas, Belauzarán se prepara para perpetuarse en el poder. Tal escenario es resumido con maestría por el ironista: “En 1926, Arepa tuvo las elecciones más tranquilas de sus historia. Nadie votó, y el vencedor fue el candidato único.”<sup>100</sup> El contrasentido gobierna la isla.

Por ayudarlo a escapar, Pepe le regala a Salvador la pistola. La soledad siempre acompaña a Pereira; él será el asesino solitario. En medio de la fiesta ofrecida por los moderados a Belauzarán –y a la que asisten “ricos con pretensiones de distinción y políticos patanes”<sup>101</sup>–, éste pide toquen “Estrellita”. Ésa es la oportunidad para que el violinista sea solista y en agradecimiento, enseguida se convierte en magnicida. Su foto, tomada al momento de ser fusilado, será una excelente postal, de venta en Arepa:

Quiso el destino que Quiroz, el primer violín, no la supiera. Pereira, previo permiso del director, pasó al frente de la orquesta, a tocar el primer solo de su vida, que había de ser también el último. Dicen que nunca tocó tan bien. 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, con el violín y el arco en la izquierda, llega y junto a Belauzarán, recibe, haciendo una venia y con dos dedos de la izquierda, el billete, al tiempo que pone la derecha en el pecho, saca la pistola, la coloca, casi verticalmente, sobre la cabeza de Belauzarán, y cuidadosamente, como quien exprime un gotero y cuenta las gotas que salen, dispara los seis tiros que tiene adentro en el señor que acaba de darle la propina.

Belauzarán se fue de bruces sobre su plato, y manchó el mantel.<sup>102</sup>

Irónicamente, la muerte de Belauzarán no significa el fin del régimen dictatorial. El nuevo tirano es Agustín Cardona, quien daba por muertas sus aspiraciones, toda vez que el otro anunció su reelección. Sin embargo, el triunfo del Mariscal se convierte en la derrota del mismo y con su asesinato se abrió el camino para quien se había resignado a perder.

“Agrio”, “terco”, carente de sentido del humor, Agustín posee “los mismos bigotes pendientes que el Mariscal, pero es flaco, bilioso, y no muy inteligente.”<sup>103</sup> A lo largo de la novela, el narrador le dedica a Cardona breves momentos, como si se tratara de un aviso para el narratario: la perpetuidad de la dictadura está garantizada.

---

<sup>100</sup> *Ibid.* p. 184.

<sup>101</sup> *Ibid.* p. 186.

<sup>102</sup> *Ibid.* p. 186-187.

<sup>103</sup> *Ibid.* p. 11, 16, 19-20.

## En los pensamientos de los personajes.

El narrador no ignora los pensamientos de los personajes, por ende, los comunica. De esta forma, el narratario conoce a los participantes de la historia no únicamente por sus acciones y palabras, sino también por lo que piensan.

Para entrar en la conciencia de los personajes, el narrador elige instantes que resultan importantes para el desarrollo de esta novela ibargüengoitiana. Enseguida se mencionan algunos, a manera de ejemplo.

Cuando se encuentran por primera vez Belauzarán y Cussirat, el narrador avanza a través del conocimiento del “primer arepano civilizado” y de los comentarios mentales del tirano. De paso, hace de don Carlitos, nuevamente, una víctima de su ironía:

Belauzarán estrecha la mano de Cussirat con la sencillez propia de los que están en el candelero. El otro le corresponde de la misma manera, porque sabe que Belauzarán usará charreteras, pero nació en un petate.

–Nos conocemos de oídos –explica Belauzarán a don Carlitos, sonriéndole a Cussirat, para darle a entender que los dos son celebridades.

–Mucho gusto –dice Cussirat.

Don Carlitos, que quiere subrayar lo apoteótico de la presentación que acaba de hacer exclama:

–¡Ustedes dos me hacen sentirme un pobre diablo!

Belauzarán mira a don Carlitos, condescendiente, dándole, en mente, la razón [...] <sup>104</sup>

Tras la renuncia de Cussirat a la candidatura, los moderados exploran posibilidades. Atemorizado por la probable pérdida de su hacienda de la Cumbancha, don Carlitos no duda en proponer que Belauzarán sea el nuevo candidato del partido.

Sin embargo, tal sugerencia es rechazada. Entonces el narrador cede la palabra y revela las verdaderas inquietudes del personaje que replica a don Carlitos:

–No podemos ponernos en sus manos y dejar que nos corte el pescuezo –dice Redondo, no pensando en el pescuezo, sino en el ingreso que le producen los almacenes que llevan su nombre. <sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> *Ibid.* p. 59.

<sup>105</sup> *Ibid.* p. 73-74.

Vacantes los tres escaños en la Cámara de Diputados, Belauzarán se los ofrece a una tercia de arepanos, de quienes sabe no los rechazarán. A punto de anunciar el favor planeado por el tirano a cambio –la creación de la Presidencia Vitalicia–, el narrador entra en la mente de uno de los invitados para subrayar que los pensamientos de esos futuros representantes del pueblo, están muy alejados de todo lo que no signifique la defensa de sus intereses:

–Perfecto. Una vez aprobada la Ley de Ratificación del Patrimonio, ustedes tendrán que hacerme un favor. ¿Están dispuestos a hacerme un favor?  
–¡El que usted nos pida! –dice don Carlitos.  
–Siempre y cuando esté dentro de nuestras posibilidades –advierte Barrientos.  
–Y no vaya en perjuicio de nadie –agrega González, pensando en sus pesos.<sup>106</sup>

En esa misma reunión, conviene presentar al Mariscal ante el Partido Moderado para nombrarlo su candidato. Con toda la intención de quedar bien, el mismo Carlitos ofrece su casa como sede de la fiesta. Para concluir ese capítulo, el narrador escucha su pensamiento y así advierte del futuro conflicto:

En el momento de regreso, Barrientos le pregunta a don Carlitos:  
–¿Y tu mujer, que no baja de asesino al gordo, va a recibirlo en su casa?  
Don Carlitos, que ha estado pensando en lo mismo, no contesta. Se seca la frente con un pañuelo.<sup>107</sup>

Siguen los esfuerzos de aquél por convencer a su esposa, Ángela. Cuando ella por fin acepta, una vez más el narrador da una señal de saber lo que se aproxima: la elaboración de un nuevo atentado en casa de los anfitriones.

Y esta advertencia es el cierre del correspondiente capítulo: “Ella lo mira en silencio, como si estuviera divirtiéndose con su alegría. Él, agradecido e inocente, sigue besando las manos de su mujer, sin sospechar siquiera las negras ideas que le flotan a ella en el cerebro.”<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> *Ibid.* p. 105.

<sup>107</sup> *Ibid.* p. 106.

<sup>108</sup> *Ibid.* p. 111-112.

La conjura avanza y en ésta participa Miguel Barrientos. Su oportunismo es ejemplar: se mueve en dos aguas, según convenga; conspira con los inconformes y a la vez, negocia con el tirano. Tras el anuncio del segundo atentado, Cussirat advierte a los presentes que si están en desacuerdo salgan del grupo. Entonces, el narrador corre el telón para ver los pensamientos ocultos en el tinglado de Miguel:

Barrientos, a quien el plan y la cena han sentado como una piedra, está a punto de hacerlo, pero lo detiene la idea de que si la conjuración se sale con la suya y matan al Mariscal, el levantarse de la mesa en ese momento va a constituir un delito imperdonable. Por un instante piensa en la posibilidad de explicarles a los allí presentes el nuevo arreglo al que se ha llegado con Belauzarán, pero como sabe que no se puede razonar con idealistas (y cuando menos Ángela y Cussirat lo son), decide callarse.<sup>109</sup>

Instantes después, fijada la fecha y el lugar para el magnicidio –13 de julio en casa de Ángela–, el narrador deja que fluya nuevamente una idea, breve, pero fulminante, de aquel personaje:

Barrientos, por su parte piensa: “¡Mierda! ¡Lo que iba a ser nuestro triunfo va a ser el precipicio!”<sup>110</sup>

Para cuando Cussirat está prófugo, Barrientos no duda en refugiarse en la Embajada Inglesa. Gracias a su posición de Director del Banco de Arepa, carga consigo una carta de crédito por una fortuna para salvar el pellejo. Superado el riesgo de ser inculpado, se reincorpora a la normalidad. El narrador no duda en exhibir y calificar nuevamente tan contradictoria conducta:

Ángela, que sabía dónde estaba Barrientos gracias a Lady Phipps, sacó sus joyas del tocador, y con ellas en la bolsa de mano, fue a sacarlo de la Embajada Inglesa. Barrientos, al saber de la muerte silenciosa de Paco Ridruejo, salió de su asilo político y regresó a la vida cotidiana, reinagurando sus actividades con un trato leonino: treinta mil pesos pagó por joyas que valían cien mil, más la promesa solemne de Ángela, de que, pasara lo que pasara, ni ella ni Cussirat ni Malagón iban a decir jamás, que él, Barrientos, había asistido a la malhalada cena.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> *Ibid.* p. 121-122.

<sup>110</sup> *Ibid.* p. 123.

<sup>111</sup> *Ibid.* p. 177.

Quien también suda frío ante la posibilidad de ser acusado de participar en la conspiración es Gustavo Anzures. Su inclusión sólo en el segundo atentado pretende presentarla como el mejor de los argumentos para probar su inocencia. Mentalmente se esfuerza por deslindarse tajantemente de los “pecadores”, por no decir pendejos, que fracasaron por tercera vez:

Cuando Anzures supo que Paco Ridruejo estaba herido y en poder de la policía, se fue a su hacienda. –Le van a soltar lengua –pensó–, y vamos a pagar justos por pecadores.<sup>112</sup>

Uno de los que se convierte en Diputado no por el voto ciudadano, sino gracias al tirano, es Bartolome González. De él, el narrador aclara burlescamente: “Don Bartolomé es de los González de los Rolls, a quienes se llama así, para diferenciarlos de los otros González, que no tienen Rolls.”<sup>113</sup>

El pensamiento de este sujeto también es usado por el narrador con el fin de desnudar su falaz pretensión patriótica, usada sólo como máscara para ocultar sus intereses monetarios:

En ese momento, con un ojo en el plato, y el otro en las nalgas de dos muchachitas que van pasando, salen del comedor Belauzarán, entre Barrientos, don Bartolomé González, y don Carlitos, vueltos todos sonrisas y dengues, como corresponde a aliados nuevos. –... creo que sería de beneficio para la Nación –va diciendo González, que nunca, antes, había pensado en la Nación.<sup>114</sup>

Asimismo, Cussirat se vale de la simulación en lo correspondiente a su vínculo con Pepita. Mas el narrador no admite pasar el funeral, sin antes aclarar que los esfuerzos de Pepe también en ese terreno son fallidos, pues hay quien sabe de su maltrato hacia la poetisa, conducta que además de exhibirlo, lo descalifica.

Para la ocasión, el narrador se permite ingresar en la mente de Conchita Parmesano, esa arepana cuya “gracia glotona”<sup>115</sup> la acompaña siempre a los eventos organizados por Ángela. Su expresión, más tendiente al melodrama, roza en la cursilería y por medio de ésta, la burla cobra fuerza:

---

<sup>112</sup> *Ibid.* p. 171.

<sup>113</sup> *Ibid.* p. 40.

<sup>114</sup> *Ibid.* p. 144.

<sup>115</sup> *Ibid.* p. 50.

Pepe Cussirat, de luto riguroso, con la mirada baja y una mano en el frente, hizo el papel de novio inconsolable. Las señoritas de Arepa, mirándolo, con ganas de echarle el guante ahora que está libre, cuchichearon:

–¡Ay, se ve tan guapo de negro!

Las casadas comentaron:

–Se ve que la sintió muchísimo.

Cochita Parmesano pensó para sus adentros:

–¡Si supieran éstas que la mató con su indiferencia!<sup>116</sup>

Ahora bien, en el entendido de que Salvador y familia pertenecen a los pobres de Arepa, el ironista da cuenta de esa desigualdad social, por medio del razonamiento de la mujer más vieja de aquel hogar: “En la cocina, doña Soledad, dueña de la casa y suegra de Pereira, suda, se acongoja pensando en el abismo que hay entre tener cocinera y no tenerla, y vigila los frijoles negros que hierven en una olla de barro.”<sup>117</sup>

A pesar de todos los acontecimientos que sacuden al territorio isleño, nada de ese orden social cambia con el asesinato de Belauzarán y más todavía, no hay señal alguna para suponer una transformación a partir de la llegada de Cardona al poder.

### 3.3. La voz.

Tras percibir el entorno es necesario nombrarlo. La voz es el medio por el que se comunica la percepción, se narra la historia. En *Maten al león* hay un solo narrador; únicamente ese ser anónimo es el encargado de la narración. Para reconstruir sucesos de Arepa, éste combina sus propias palabras con las de los personajes. Pero ya sea con su propia voz o con la ajena, la ironía no deja de estar presente. Hay un tercer recurso del que el narrador se vale, aunque de manera excepcional: no precisar a quién pertenece la voz.

Pese a ser caribeños, las palabras de los personajes no incluyen expresiones que sean sólo comprensibles para sus compatriotas, en su hablar no hay una entonación distintiva, pues al incorporar la voz de éstos a la novela, el narrador tampoco se da a la tarea de reproducir por escrito un sonido peculiar de los arepanos. Su prioridad es atrapar la ironía. Como ejemplos, algunos momentos del relato:

---

<sup>116</sup> *Ibid.* p. 148.

<sup>117</sup> *Ibid.* p. 30.



En la primera oración de la novela está la voz del narrador, quien inmediatamente cita el “diccionario, enciclopédico pero abreviado”. Ya se explicó cómo aquél se repliega, en apariencia, para no construir con sus palabras la definición de la isla. Esa página inicial, por ser armada con una falsa bibliografía, tiene un tono introductorio.

Para abrir su primer capítulo, el narrador compara a su personaje secundario con el célebre combatiente inglés muerto en las guerras napoleónicas. La comparación esconde su burla:

Nicolás Botumele, negro y viejo, patrón de cayuco, va a la pesca como Nelson a Trafalgar: parado en la popa, con una mano en la frente y el muñón de la otra en el remo que le sirve de timón; la mirada del ojo sano perdida en el mar lechoso de la mañana.<sup>118</sup>

Ése es quien encuentra el cadáver del doctor Saldaña, mismo que en la camilla es un “bulto” cubierto por una “manta mugrienta”. El narrador no rinde ningún culto al político asesinado; es más, los términos por él elegidos alejan al victimado de cualquier idealización. Ser un muerto cualquiera, lo aleja de la inmortalidad ambicionada, construida al querer convertirse en el vencedor del tirano:

El Coronel Jiménez, en consideración a las virtudes cívicas del finado, hace pasar a la viuda y a sus acompañantes a su despacho, los invita a sentarse, y le pone enfrente a la viuda un recibo por un cadáver acuchillado, abierto, destripado, vuelto a rellenar, y remendado [...]<sup>119</sup>

Más adelante, en el velorio, el ironista describe al occiso con la misma actitud desacralizadora: “El cuerpo del Doctor Saldaña, empolvado, con anillo de topacio metido a fuerzas en la mano tiesa, vestido con un jaquet descosido por detrás, reposa entre las abullonaduras de un ataúd ostentoso.”<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> *Ibid.* p. 9.

<sup>119</sup> *Ibid.* p. 14.

<sup>120</sup> *Ibid.* p. 16.

Para poner en la balanza el legado del moderado caído y su efímero recuerdo, el narrador arma a su modo, es decir, irónicamente, el sentir de sus compañeros de partido. La condición patriótica de mártir que rodea al personaje no lo salva del olvido:

En la noche del día que enterraron al Doctor Saldaña, hubo una junta tormentosa en el Salón de Actos. Nadie se acordó de lamentar al difunto, y todos, de recriminar a los tres diputados a mala idea que tuvieron, de salirse de la Cámara para ir al entierro, dejando el campo libre a los progresistas.<sup>121</sup>

Previamente, con la finalidad de registrar otra ironía, el narrador permite hablar al Coronel, cuyas palabras dan cuenta de la estrategia aplicada en las inexistentes investigaciones –que sólo esconden el robo– para dar con los inventados responsables del crimen. La policía es delincuente.

–Sólo faltan aquí el sombrero, el reloj y la cartera del Doctor –explica Jiménez–, que serán usados para instrumentos de juicio.<sup>122</sup>

Este será un recurso utilizado repetidamente por el narrador ironista: los personajes, de viva voz, dan muestra de sus contradicciones. Porque las frases esgrimidas como argumentos insuperables para defenderse, en realidad, únicamente sirven para que ellos mismos, sin darse cuenta, se condenen.

Asesinado el opositor, Belauzarán da como un hecho la victoria de su vicepresidente. El narrador evidencia entonces a la ironía como un rasgo poseído en común con el tirano. También utiliza la coyuntura para demostrar que sin la complicidad, el comentario irónico se disuelve. Cardona es como un hijo torpe, impedido para comprender cuándo es objeto de burla; mientras que el Mariscal, con sus mordaces frases, se tropieza consigo mismo:

–Esto es basura. Se acabaron las preocupaciones –se vuelve a Cardona, y le dice con severidad paternal–. Ahora sí, Agustín, si no ganas estas elecciones, sin contrincante, es que no sirves para político, ni para nada.

–Manuel, yo hago lo posible –dice muy serio Cardona, que nunca le ha encontrado el chiste a las ironías del Mariscal.

–Pues yo también. Ya te quité al enemigo. Y con un poco de suerte, hasta acabamos con su partido, porque si las cosas salen como las tenemos pensadas, los moderados van a quedar más desprestigiados que mi santa madre.<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> *Ibid.* p. 37-38.

<sup>122</sup> *Ibid.* p. 14.

<sup>123</sup> *Ibid.* p. 11-12

Como muestra de su poder, el dictador encuentra en su potencial sucesor una víctima de sus frases irónicas. El narrador los oye, los observa e incluye el diálogo que los personajes sostienen antes de llegar al velorio:

Agustín Cardona, vestido de luto riguroso entra en la gallera.

–Estoy listo, Manuel –dice.

Belauzarán se vuelve, se cruza de brazos, estudia a Cardona de pies a cabeza, y suelta la carcajada.

–Pareces la imagen del dolor. Nadie diría que tú arreglaste el trabajito.

Cardona, que no tiene sentido del humor, se ofende.

–Tú me lo ordenaste, Manuel –dice muy cargado de razones.<sup>124</sup>

El encuentro de Belauzarán y Ángela, con el cadáver de Saldaña de fondo, provoca una situación irónica ya comentada<sup>125</sup>. Tras ser calificado por ella como asesino, el tirano pronto le adjudicará la acusación a la víctima que pretende sucederlo en la silla dictatorial:

–¡Corres como conejo!

–¿Qué querías que hiciera, Manuel?

–¡Que te quedaras, Agustín! A ti se referían cuando dijeron “asesino”.<sup>126</sup>

Cuando “el populacho organizado”, pide a gritos y con bailes la continuación de la tiranía, el Mariscal, una vez más, se burla del vicepresidente, quien se queda como novia de pueblo. El narrador contempla la escena, da cuenta del sentir del derrotado y deja que hable el burlón ganador:

En el salón de las Audiencias, entre los diputados y los ministros, está Cardona, agrio como siempre, con los hombros caídos como nunca. Belauzarán entra en el salón, cruza hasta Cardona y lo abraza. Le dice, con voz engolada de emoción:

–Perdóname, Agustín, pero no puedo negarles nada. Otra vez será.<sup>127</sup>

Durante una partida de dominó, el Mariscal y sus colaboradores están “sentados en los sillones que la Emperatriz de China envió de regalo al Rey Cristóbal, de Haití, y llegaron por equivocación a Arepa”<sup>128</sup>. Con chistes amenizan la velada. La intervención de Belauzarán no es para ser chistoso, sino irónico, pues su finalidad no es hacer reír a sus acompañantes, antes bien, la meta es mover sus palabras en la ambigüedad propia de la ironía:

---

<sup>124</sup> *Ibid.* p. 16.

<sup>125</sup> *Vid. Supra.* p. 102.

<sup>126</sup> J.I. *Maten al león.* p. 18.

<sup>127</sup> *Ibid.* p. 27.

<sup>128</sup> *Ibid.* p. 80.

–¿Ya oíste el chiste de la mona que no quería pan con queso?

Belauzarán le da una chupada al habano mientras los lambiscones se callan, esperando su respuesta.

–No, oí otro mejor. El del señorito que no sabía si ser vicealmirante, o presidente.

–¡Cuéntalo! –le pide Borunda. Ansioso de oír un chiste de boca de Belauzarán, para después repetirlo, diciendo: “Éste me lo contó Manuel”.

–Es un secreto –dice Belauzarán, y le da otra chupada al puro.

Los otros lo miran en silencio, sin saber si metieron la pata.<sup>129</sup>

Igual ruta sigue la interrogante que el Mariscal expresa a sus subalternos, tras escapar del tercer y fallido atentado. Para preparar el terreno y producir un efecto más contundente, el narrador interviene primero:

Belauzarán, creyendo que está herido de muerte, se quita el saco y la camisa, agujerados, y el chaleco a prueba de balas y se mira la barriga intacta. Los que lo rodean, le dicen, al verlo tan alarmado:

–No tienes nada, Manuel.

Belauzarán los mira con desprecio:

–¿Ustedes creen que los balazos no duelen?<sup>130</sup>

Del mismo modo como el narrador incorpora las ironías del tirano, también logra que este personaje sea víctima de su propia voz. Con toda la intención burlona, en el primer atentado, le cede la palabra. Así, después de la explosión en el excusado y el arribo del criado con el papel higiénico –situación irónica<sup>131</sup>, el narrador le suma la ironía verbal por medio de una exclamación del Mariscal:

–¡Traición! ¡Un plomero!<sup>132</sup>

No es la única ocasión en la que Manuel Belauzarán es traicionado por su propia voz. Ocurre también cuando se planea realizar el segundo atentado, es decir, en la fiesta. Tras la presentación entre Pepita y el Mariscal, Ángela cuestiona al tirano, como quien pone una trampa a un roedor, y aquél la hace funcionar con sus propias oraciones; el narrador interviene brevemente para marcar la inocencia con la que, irónicamente, el león se convierte en ratón:

–¿A usted no le interesa la poesía, Mariscal?

Belauzarán, franco, contesta:

–Rara vez tengo tiempo de leerla. Pero me han dicho que es muy interesante.<sup>133</sup>

---

<sup>129</sup> *Ídem.*

<sup>130</sup> *Ibid.* p. 162.

<sup>131</sup> *Vid. Supra.* p. 96.

<sup>132</sup> J.I. *Maten al león.* p. 88.

<sup>133</sup> *Ibid.* p. 135.

Más adelante, cuando por fin parece que coincidirán la poetisa y el potencial asesinado, el vicepresidente, sin saberlo ni mucho menos proponérselo, salva la vida de su superior. Al intentar exculparse, el tirano –capaz de negarse a darle el poder a Cardona, pero imposibilitado a compartir una mujer–, se ahorca con sus palabras. Todo el diálogo es acompañado de comentarios del narrador:

Pero antes de que se pueda retirar, llega Cardona, y con caravana tiesa y voz agria, le dice a Pepita:

–¿Me concede esta pieza?

Pepita se desconcierta, y responde:

–Estoy bailando con el Mariscal.

Belauzarán, escurriendo galantería, le dice a Pepita:

–Me acusan de déspota, pero no de egoísta. No sería justo privar al pobre de Cardona del placer de bailar con usted –y luego, dirigiéndose a Ángela, le dice–: Señora, ¿me hace usted el favor de consolarme? –y le ofrece el brazo.<sup>134</sup>

Es durante la maquinación de ese segundo atentado cuando el narrador logra una combinación de voces, unidas por la ironía. Una vez más, aquél es quien lanza la primera piedra al parafrasear a Ángela; inmediatamente hace que la narración fluya y sin perder el tono burlón pasa del modo indirecto al directo:

Ángela explica: el trece de julio, en su casa, fiesta para Belauzarán y muerte del mismo. Todos están invitados.

–¿El trece de julio? –pregunta Anzures–. Queda poco tiempo.

–¡Pamplinas! –dice Malagón–. Si hay tiempo para preparar un baile, lo hay para preparar un asesinato.

–No diga esa palabra, Doctor –dice Ángela–, éste será magnicidio.<sup>135</sup>

Esa misma exigencia, para seleccionar las palabras adecuadas, es la expresada por Don Carlitos a su mujer. Los intereses de la pareja están en direcciones opuestas: él hace todo lo posible por negociar con Belauzarán, mantenerlo en el poder y conservar sus bienes; en forma irónica, ella, planea, sin tregua, derrocar a la dictadura.

–En el Casino dicen que es un hecho. Nos quedamos con Belauzarán otros cinco años. A menos de que se nos ocurra una idea genial.

–¡Qué vergüenza! –dice Ángela.

Don Carlitos adopta un tono severo.

–Vergüenza o no vergüenza, voy a pedirte que no vuelvas a decirle asesino. Tenemos que ser diplomáticos y defender nuestras propiedades.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> *Ibid.* p. 138.

<sup>135</sup> *Ibid.* p. 122.

<sup>136</sup> *Ibid.* p. 34-35.

Sigue la voz del narrador, quien brevemente relata sendas acciones de los Berriozábal: él come nísperos y escupe huesos, ella escoge y corta flores. A continuación, se hace a un lado y entonces Carlitos insiste a su esposa a no ser obvia:

–Bueno, ¿a qué hora se come aquí?

–En este momento. El ramo está listo. Comeremos y llegarás a tu cita con el bandolero.

Don Carlitos se vuelve suplicante:

–Ángela, por favor: sensatez.

–No te preocupes. No volveré a decir lo que pienso.<sup>137</sup>

Quien manifiesta sus pensamientos, pero resulta ininteligible es el Doctor Malagón; el narrador se divierte y autoriza oír la voz de aquél, pues sabe que la ironía encuentra su espacio en ese efecto contrario. Las aclaraciones del personaje en realidad impiden la entrada a su mundo musical y mental:

Malagón, con sus ademanes de catalán apasionado, le dice a Pereira, salivando:

–No me siguió usted. El segundo movimiento no se toca así. Cuando yo hago taraliraliralí, usted debería hacer tiraliraliralá, y no tarilalarilalalí, como hizo, porque entonces yo no puedo hacer taralalitaralalá, que es lo que viene después. ¿Me explico?

–Sí, Doctor, procuraré hacerlo mejor la próxima vez.<sup>138</sup>

Concedor de que “el pez por su boca muere”, el narrador permite al mismo Malagón excusarse de participar en el tercer atentado. Sus razones permiten averiguar el perfil temperamental del personaje y quedan como un botón de muestra: las conspiraciones no son para cambiar, antes bien para dejar todo igual.

Malagón le confesó a Cussirat:

–Yo, con los riesgos que corrí, me doy por satisfecho.<sup>139</sup>

En un principio, los moderados participan impetuosamente para combatir al tirano, y hay algunos, como Barrientos y González, quienes le apuestan a dos cartas a la vez. Este último, no se convierte en conspirador, pero es de los que con una mano defiende la candidatura de Cussirat y con la otra, acepta apoyar la Presidencia Vitalicia de Belauzarán. Por eso, no titubea en proclamar en el Casino:

---

<sup>137</sup> *Ibid.* p. 35.

<sup>138</sup> *Ibid.* p. 43.

<sup>139</sup> *Ibid.* p. 152.

–Además de no ser uno de nosotros –dice don Bartolomé González, como argumento irrefutable–, Cussirat es de los nuestros.<sup>140</sup>

Para concluir ese capítulo, el narrador ironista junta las palabras de este político con las suyas, que sirven no para apoyar, sino para contradecir:

–Si llega en avión, ganamos las elecciones.  
Porque en Arepa nadie había visto un avión.<sup>141</sup>

En el fondo de esa frase final está la duda. Con ese cuestionamiento oculto el narrador sacude las certezas triunfales de los moderados, pues las dictaduras no se derrumban ante la presencia de un avión.

Delatar esa falta de talento también es una posibilidad en la voz de los propios compañeros de partido. Por eso el ironista admite que sea una boca autorizada –por la experiencia en el fracaso– la encargada de señalar las deficiencias de los otros. Es el turno del Ingeniero contra Pepita:

–Esta mujer no sirve.  
Ángela lo mira con reproche.  
–Es muy valiosa y te quiere muchísimo –le dice.  
–Que son dos virtudes que nada tienen que ver con la habilidad de asesinar presidentes.  
Definitivamente, esta mujer, fuera.<sup>142</sup>

En esa dinámica de menospreciar a los opositores, el narrador consiente que la voz de una condena quede en la ambigüedad, es decir, no especifica a quién corresponden esas palabras, como si el juicio estuviera compartido por todos los personajes involucrados.

Con excepción de esta vez, en todo el relato las voces siempre son identificables. Por el contexto en el que ocurre, se puede afirmar: no se trata de un error, sino de una decisión del narrador, quien prefiere hacer de esa frase más que una expresión individual, un sentir colectivo. Así, el fusilamiento de los tres moderados es menor ante el fracaso del primer atentado para matar al león.

---

<sup>140</sup> *Ibid.* p. 40.

<sup>141</sup> *Ibid.* p. 41.

<sup>142</sup> *Ibid.* p. 117.

–En el fondo, se lo merecen, por hacer las cosas tan mal. Si la bomba hubiera explotado, estarían velando al Gordo, y nosotros de fiesta.<sup>143</sup>

Las prioridades personales están colocadas por encima del interés de la patria. Alcanzan a todos, incluso al más pequeño de sus hijos: Pereira. Al violinista y maestro de dibujo no le importa terminar con la dictadura, sino conservar el empleo.

Pereira está demudado.

–¿A don Casimiro lo fusilan? ¡Van a cerrar el Instituto! ¿De qué voy a vivir?<sup>144</sup>

Irónicamente, quien menos interesado está en derrocar al Mariscal, es quien lo asesina. El narrador conserva una conversación entre Salvador y Cussirat para contraponer el entendimiento de ambos personajes. Comprueba así que para liquidar a un tirano no se necesitan tantos planes ni demasiadas luces.

–¿Qué opina usted de la situación política?

Pereira lo mira extrañado.

–Nada, Ingeniero.

Cussirat se detiene y mira al otro de hito a hito.

Pereira se intranquiliza.

–¿Qué quiere usted decir? –pregunta.

–Quiero decir que qué piensa usted de los fusilamientos.

Pereira se tarda un momento en contestar.

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

Cussirat sigue mirándolo un momento, después sonrío y dice:

–Es una opinión interesante, hasta luego.<sup>145</sup>

No menos irónico resulta que el líder del grupo de moderados, el alguna vez candidato para presidente, no sabe cuáles son los problemas del país. Carente de ideas e ideales, Cussirat únicamente quiere sacar de palacio al Mariscal, mas ignora para qué. Sin embargo, frente a la muerte, abandona todas las simulaciones y debe confesarse y arrepentirse con Pereira, su salvador. El narrador opta porque ellos, directamente, recapitulen:

---

<sup>143</sup> *Ibid.* p. 93.

<sup>144</sup> *Ibid.* p. 98.

<sup>145</sup> *Ibid.* p. 118-119.



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

–A mí nunca me había importado –dice Pereira, que ha seguido, con atención, el razonamiento.

–Usted es sabio –dice Cussirat–. Lo peor del caso –prosigue–, es que no me atrevería a hacer otro intento. Porque el peor susto que me llevé aquella noche, fue cuando le disparé seis tiros a Belauzarán y no se cayó. Ahora comprendo que ha de tener coraza, pero aquella noche me pareció brujería. Con ese hombre no vuelvo a meterme. Ya ni siquiera me acuerdo por qué me quise meter con él en un principio. Así que ya no tengo malas intenciones. Desgraciadamente es demasiado tarde. Si me quedo en Arepa, es morirme, y si me voy, me matan... y, lo peor del caso, es que no quiero morirme. Soy un cobarde.<sup>146</sup>

La historia de *Maten al león*, contada por el narrador ironista, es como la geografía de Arepa: circular. Inicia con un crimen político y termina con otro<sup>147</sup>. Cussirat aparece con espectacularidad y es recibido con honores, pero al final debe salir escondido. Pasa una condición estelar a la sombra.<sup>148</sup>

Finalmente, el león es victimado por quien no busca ser héroe; a los ojos de todos, Salvador no es más que un ratón. Al pasar de su pequeñez a su condición de magnicida –recordado con fotografía y todo como prócer nacional–, Pereira encarna al *eiron*<sup>149</sup>, pues su insignificancia inicial es modificada radicalmente al concluir el relato.

Pese a lo acontecido, el legado dictatorial de Manuel Belauzarán lo prolonga su vicepresidente Agustín Cardona. Al parecer todo puede continuar así; quizá lo único necesario para Arepa es cambiar un dictador por otro, con la finalidad de que todo siga igual. Eso ocurre en la historia contada por el narrador ironista: el círculo arepano se rompe un instante, pero en forma inmediata se vuelve a cerrar.

---

<sup>146</sup> *Ibid.* p. 177-178.

<sup>147</sup> Entendida la diferencia entre autor y narrador, no está de más recuperar que, en uno de sus trabajos periodísticos, Jorge alude a los criminales en la política y la literatura mexicanas. Si bien *Maten al león* no se ubica en México, ya quedó explicado que su origen se vincula al asesinato de Álvaro Obregón. Escribe: “¿Qué es un crimen político? Aquí conviene dar una definición arbitraria: crimen político es el asesinato de una figura política por motivos políticos. De esta manera eliminamos todos los fusilamientos –muchos de los cuales podrían parecer criminales– y los asesinatos de personajes políticos cometidos por motivos pasionales –aunque por el momento no recuerdo ningún ejemplo de personaje político mexicano que haya muerto de un autovudazo.

Por otra parte, los motivos políticos no tienen que ser necesariamente ideológicos. Pueden ser razonamientos tan elementales como el ‘quítate tú para que me ponga yo’. Pueden tener, a veces, visos religiosos como el caso de [José León] Toral, para ser, al fin y al cabo, motivos políticos.” (J.I. *Autopsias rápidas*. 29).

<sup>148</sup> *Vid. Supra.* p. 23.

<sup>149</sup> *Idem.*

## CONCLUSIONES

Jorge Ibarguengoitia elige a la tercera persona como la máscara usada por el narrador ironista de *Maten al león*, mismo que es un ser omnisciente, por lo tanto su focalización es de grado cero. Al no comprometerse con ninguno de los involucrados en la historia ni con las acciones relatadas, tiene mayor libertad para hacer de todos, sin excepción, un blanco para su ironía.

Quien narra en la novela es un ser anónimo, cuya mirada irónica queda registrada al reconstruir las situaciones acontecidas en Arepa, al descubrir y describir a los personajes, así como al citar sus voces, observar y reproducir cómo, ellos mismos, con sus propias palabras, se convierten en sus verdugos.

La ironía atraviesa todo el relato, porque es la perspectiva del narrador la que predomina en la novela. El narrador da voz a los personajes, mas no para narrar, sino para expresar sus sentimientos y decisiones, mientras que los pensamientos son revisados a detalle por el ironista con el fin de evidenciar las contradicciones entre el decir y el hacer.

Por ser extradiegético, el narrador simula la objetividad, aunque la carga subjetiva está en la elección de qué narra y cómo lo hace. La suya, no es una ironía que predominantemente se basa en construir oraciones con una oposición de los significados –uno lateral y otro oculto–. Las más de las veces no escribe así sus enunciados, porque la prioridad es otra: la burla.

Sin embargo, para cumplir su objetivo, es decir, relatar con ironía, el narrador necesita de la complicidad del narratario –de igual modo que el autor requiere de un lector sagaz–, dispuesto a no esperar los comentarios explícitos, las advertencias claras,

Su escritura no posee marcas gráficas –paréntesis, cambio de tipografía, subrayado, etc.– para señalar los pasajes irónicos. Es por tanto, tarea del narratario detectar esos momentos y no dejarlos ir sin ser cómplice de quien cuenta los sucesos.

Aunque armada de forma cronológica y relatada en presente, la historia del relato es conocida en su totalidad por el narrador y él da señales sutiles de esto al aludir a próximos acontecimientos. Si en ocasiones vuelve al pasado, es para contrastarlo con la realidad en curso. Es por esto que el narratario debe estar muy atento para recordar y captar el discreto encanto de la ironía.

Maestro en el manejo del discurso irónico, Jorge Ibarguengoitia deja, en *Maten al león*, que el narrador ironista sea quien exhibe las torpezas políticas ocurridas en ese inventado país caribeño, muestre las ridículas pretensiones heroicas y dé cuenta de la lucha por el poder.

La dictadura de Arepa enfrenta a un narrador consciente de que la solemnidad es por esencia débil. Al saber de esa fragilidad, hace de lo solemne, su víctima, y sin contenerse en lo más mínimo, se burla.

Ahora bien, un estudio de la narrativa dentro de la carrera de ciencias de la comunicación no es ajeno a los intereses de la misma ni al perfil de un egresado. Narrar resulta prioritario, pues antes de la fascinación frente a las innovaciones tecnológicas estuvo la palabra como elemento esencial para poner en común conocimientos y experiencias.

Desde la antigüedad los hombres se reunían alrededor del fuego para relatar historias y para escuchar otras tantas. Siglos han pasado y la vigencia del relato es innegable. Luego entonces, un comunicólogo necesita aprender a ser un narrador.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, José Rogelio. *Enciclopedia de México*. Sabeca. Estados Unidos de Norteamérica. 2000. Vol. V. 2054 pp.
- Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural del relato" en Roland Barthes. *et. al. Análisis estructural del relato*. Coyoacán. México. 2002. 215 pp.
- Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*. 2ª ed. UNAM. México. 1984. 197 pp.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa. México. 1985. 508 pp.
- Castañeda Iturbide, Jaime. *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia*. Gobierno del estado de Guanajuato. México. 1988. 114 pp. (Col. Nuestra cultura).
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y el cine*. Taurus. Madrid. 1990. 298 pp.
- Cherem, Silvia. *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos*. Fondo de Cultura Económica. México. 2004. 379 pp.
- De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*. UAM Iztapalapa. México. 1992. 221 pp.
- Domínguez Michael, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica. México. 1996. Vol. II. 1707. pp. (Col. Letras mexicanas).
- Dubois, Jean. *et. al. Diccionario de lingüística*. Traducción Inés Ortega y Antonio Domínguez. Alianza. España. 1994. 637 pp.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Traducción Enrique Pezzoni. Siglo XXI. México. 1984. 407 pp.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano. (1974-1976)*. Universidad de Guadalajara. Gobierno de Jalisco. Secretaría de Cultura. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Instituto Mexicano de Cinematografía. México. Vol. XVII. 337 pp.
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. MAPA. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Instituto Mexicano de Cinematografía. Canal 22. Universidad de Guadalajara. México. 1998. 466 pp.
- Genette, Gérard. "Fronteras del relato" en Roland Barthes. *et. al. Análisis estructural del relato*. Coyoacán. México. 2002. 215 pp.
- González Casanova, Pablo (coordinador). *América Latina: historia de medio siglo. Centroamérica, México y El Caribe*. Siglo XXI. México. 1998. Vol. I y II.

González de León, Verónica Sylvia. *La narrativa de Jorge Ibarguengoitia*. Tesis para obtener el título de doctorado en filosofía. Universidad de Austin, Texas. 1982. 339 pp.

Ibarguengoitia, Jorge:

–*El atentado. Los relámpagos de agosto*. Edición crítica. Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega (coords). Fondo de Cultura Económica. Francia. 2002. 559 pp.

–*Autopsias rápidas*. (selección de artículos publicados en Excélsior y Vuelta, compilados por Guillermo Sheridan). Vuelta. México. 1990. 290 pp.

–*La casa de usted y otros viajes*. (selección de artículos publicados en Excélsior y Vuelta, compilados por Guillermo Sheridan). Joaquín Mortiz. México. 1999. 238 pp.

–*Estas ruinas que ves*. Joaquín Mortiz. México. 1975. / 2ª ed. Joaquín Mortiz. 2001. 181 pp.

–*Dos crímenes*. Planeta. Conaculta. España. 1999. 211 pp. (Col. Narrativa actual mexicana).

–*Ideas en venta*. (selección de artículos publicados en Excélsior, compilados por Aline Davidoff). Joaquín Mortiz. México. 1999. 359 pp.

–*Instrucciones para vivir en México*. (selección de artículos publicados en Excélsior, compilados por Guillermo Sheridan). Joaquín Mortiz. México. 1999. 295 pp.

–*La ley de Herodes y otros cuentos*. Joaquín Mortiz. México. 2000. 117 pp. / Promexa. México. 1979. 261 pp.

–*El libro de oro del teatro mexicano*. (selección de artículos publicados en la Revista de la Universidad, compilados por Luis Mario Moncada). El Milagro. Instituto Mexicano del Seguro Social. 1999. 182 pp.

–*Maten al león*. Joaquín Mortiz. México. 2000. 187 pp.

–*Misterios de la vida diaria*. (selección de artículos publicados en Excélsior, compilados por Jesús Quintero). Joaquín Mortiz. México. 1997. 274 pp.

–*Las muertas*. Joaquín Mortiz. México. 2000. 153 pp.

–*Los narradores ante su público*. Joaquín Mortiz. México. 1987. Vol. II. 217 pp. (Col. Confrontaciones).

–*Los pasos de López*. Joaquín Motriz. México. 2003. 171 pp.

–*Los relámpagos de agosto*. Planeta de Agostini. Conaculta. México. 2003. 132 pp.

–*¿Olvida usted su equipaje?* (selección de artículos publicados en Excélsior, compilados por Aline Davidoff y Jesús Quintero). Joaquín Mortiz. México. 1997. 237 pp.

- Piezas y cuentos para niños*. Joaquín Mortiz. México. 1997. 143 pp.
- Sálvese quien pueda*. Novaro. México. 1975. 206. pp. / Joaquín Mortiz. México. 2003. 162 pp.
- Teatro I*. Joaquín Mortiz. México. 1998. 306 pp.
- Teatro II*. Joaquín Mortiz. México. 1997. 301 pp.
- *Teatro III*. Joaquín Mortiz. México. 2003. 357 pp.
- Viajes en la América ignota*. Joaquín Mortiz. México. 1972. 222 pp. / 2ª ed. Joaquín Mortiz. México. 1999. 200 pp.
- Jankelevich, Wladimir. *La ironía*. Taurus. Madrid. 1986. 162 pp.
- Leñero, Vicente. *Los pasos de Jorge*. Joaquín Mortiz. México. 1989. 89 pp.
- Medina, José Ramón. *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*. Ayacucho. Monte Ávila Editores. CONAC. Venezuela. 1995. 5189 pp.
- Paredes, Alberto. *Las voces el relato*. Secretaría de Educación Pública – Instituto Nacional de Bellas Artes. Universidad Veracruzana. México. 1987. 100. pp.
- Pellicer, Juan. *El placer de la ironía. Leyendo a García Ponce*. UNAM. México. 1999. Col. (El estudio). pp. 307.
- Petras, James. *América Latina: pobreza de la democracia y democracia de la pobreza*. Homo Sapiens Ediciones. Argentina. 1998. 169 pp.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de técnica narrativa*. UNAM. Siglo XXI. México. 1988. 191 pp.
- Porter, Charles y Alexander, Robert. *The struggle for democracy in Latin America*. Macmillan Company. Nueva York. 1961. 215 pp.
- Ocampo, Aurora (Dir). *Diccionario de escritores mexicanos del siglo XX. Desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la revolución hasta nuestros días*. México. Instituto de Investigaciones Filológicas – Centro de Estudios Literarios. 1997. Vol. IV. 486 pp.
- Paz, Octavio. *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano. Obras completas*. Fondo de Cultura Económica. México. 1993. Vol. IV. 425 pp.
- Puig, Luisa. *La estructura del relato y los conceptos de actante y función*. 2ª ed. Limusa. México. 1991. 114 pp.
- Rehder, Ernest. *Ibargüengoitia en Excélsior, 1968-1976*. Peter Lang. Nueva York. 1993. 142 pp.

Reyes Fragoso, Arturo. *Dos artistas en pantalón corto. Ibargüengoitia y Felguérez, scouts*. Praxis. México. 2003. 68 pp.

Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine*. Paidós Comunicación. Barcelona. 2000. 238 pp.

## HEMEROGRAFÍA

Asiain, Aurelio y García Oteyza, Juan. "Entrevista con Jorge Ibargüengoitia" en *Vuelta*. México. Marzo de 1985. Año IX. Vol. 9. Número 100. p. 48-50.

Barrientos, Juan José. "El grito de Ajetreo: anotaciones a la novela de Ibargüengoitia sobre Hidalgo", en *Revista de la Universidad de México*. Nueva época. México. Agosto de 1983. Vol. XXXIX. Número 28. p. 15-23.

Caballero, Jorge. "Comenzó el rodaje de la cinta *La habitación azul*, en Zempoala, Hidalgo" en *La Jornada*. Febrero 4 de 2001. p. 6 A.

Camargo, Pedro. "Murió Jorge Ibargüengoitia. Cinco escritores de AL perecen en Barajas" en *Excélsior*. Noviembre 28 de 1983. p 1 A.

"La cultura latinoamericana de luto" en *El Nacional*. Noviembre 28 de 1983. p 1 A.

De Ita, Fernando. "De Jorge sólo quedó un zapato; mejor, así no le podrán hacer homenajes nacionales" en *Unomásuno*. Diciembre 2 de 1983. p 17.

De la Colina, José. "Retrato Exprés: Jorge Ibargüengoitia" en *Vuelta*. Marzo de 1985. Año IX. Vol. 9. Número 100. p. 44.

Delgado, René. "Los historiadores echan a perder la historia", entrevista, en *Proceso*. Año 2. Número 60. México. Diciembre 26 de 1977. p. 52-53.

Felguérez, Manuel. "El reencuentro" en *Vuelta*. México. Marzo de 1985. Año IX. Vol. 9. Número 100. p. 45-47.

"Fueron 194 víctimas del accidente. Siete intelectuales latinoamericanos fallecieron en el siniestro, entre ellos el mexicano Jorge Ibargüengoitia." *El Día*. Noviembre 28 de 1983. p. 1 A.

Ibargüengoitia, Jorge. "¿De qué viven los escritores?" en *Revista de la Universidad de México*. Diciembre de 1962. Vol. XVIII. Número 4. p.12-13.

Ibargüengoitia, Jorge. "Los papeles de Amara" en *Letras libres*. México. Noviembre 2003. Año V. Número 56. p. 30-34.

Ibargüengoitia, Jorge. "Mi bisabuelo contra los franceses" en *Vuelta*. México. Marzo de 1985. Año IX. Vol. 9. Número 100.

Ibargüengoitia, Jorge. "Otras voces, otros teatros. La vida en México en tiempos de Novo". *Excélsior*. Enero 18 de 1974. p. 7 A.

Michelena, Margarita. "¿Qué pasa allí? Jorge Ibargüengoitia" en *Excélsior*. Diciembre de 1983. p. 7 A.

Monsiváis, Carlos. "Landrú o la crítica de la crítica humorística o cómo iniciar una polémica sin previo aviso" en *Revista de la Universidad de México*. Junio de 1964. Vol. XVIII. Número 10. p 28- 29.

Pacheco, Cristina. "Jorge Ibargüengoitia: 'No sé de qué les da risa...' ", entrevista, en *Excélsior*. Agosto 7 de 1977. p. 7-8.

Zaid, Gabriel. "La mirada irónica" en *Vuelta*. Marzo de 1985. Año IX. Vol. 9. Número 100. p. 47.

## FILMOGRAFÍA

*Estas ruinas que ves*, de Julián Pastor. 1978

*Dos crímenes*, de Roberto Sneider. 1993.

*El gran dictador*, de Charles Chaplin. 1940.

*Maten al león*, de José Estrada. 1975.

*Vida y milagros de Jorge Ibargüengoitia*, de Rodrigo Castaño Valencia. 2003.