

01069



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**



**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**DE LA REVOLUCIÓN A LA DICTADURA:
TRADICIONES LITERARIAS Y
PROBLEMAS EN DISCUSIÓN DE DOS ÉPOCAS,
EN UNA TRÍADA DE JORGE IBARGÜENGOITIA**

T E S I S

**PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA
EN LETRAS (LETRAS MEXICANAS)**

**QUE SUSTENTA
AIDEÉ ROCÍO SÁNCHEZ GONZÁLEZ**

MÉXICO, D.F.

2005



m345729



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.
NOMBRE: Nidee Mocio Sánchez
(apócrifa)
FECHA: 17/06/05
FIRMA: [Firma]

AGRADECIMIENTOS

Agradezco ampliamente al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, por otorgarme la beca que me permitió realizar estudios de maestría en la UNAM y llevar a buen fin la presente investigación.

También mi infinito agradecimiento a la Dra. Tatiana Bubnova por dirigir de manera seria y comprometida este trabajo.

Mi reconocimiento especial a Mario y Ana, su apoyo moral y económico, a Xochitl y Gabriela por ser parte de mi vida.

Como siempre, mil gracias al Mtro. Xavier Solé, por creer en mí.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I RELECTURA PARA UNA TRÍADA DE JORGE IBARGÜENGOITIA	
DISCUSIONES DE DOS ÉPOCAS	
El hito de Ana Rosa Domenella	6
Discusión generacional	9
CAPÍTULO II <i>LOS RELÁMPAGOS DE AGOSTO</i> : TRADICIONES LITERARIAS Y	
DISCUSIONES DE DOS ÉPOCAS COMO PARTE DE LA COMPOSICIÓN	
Parodia del género memoria en la novela	20
Diálogo generacional entre los discursos sobre la revolución mexicana	36
Precisiones sobre <i>La sombra del Caudillo</i> de Martín Luis Guzmán	60
CAPÍTULO III LOS INICIOS DE UN DICTADOR EN <i>EL ATENTADO</i>	
Propuesta de lectura para <i>El atentado</i>	70
Dialéctica de la farsa	
Composición fársica	71
Composición escénica	73
Discusión generacional en tono cómico	75
Géneros discursivos en diálogo	87
CAPÍTULO IV LIBERTAD DE LAS TRADICIONES LITERARIAS	
E INVERSIÓN DE LOS VALORES EN LA DICTADURA, EN <i>MATEN AL LEÓN</i>	
Libertad en la composición novelesca	97
Transposición de los valores en el mundo dictatorial	102
CONCLUSIÓN	118
BIBLIOHEMEROGRAFÍA	121

INTRODUCCIÓN

Al iniciar la presente investigación descubrí que analizar desde alguna perspectiva, académica o no, cualquier obra de Jorge Ibargüengoitia (Guanajuato, 1928-Madrid, 1983) implicaba tomar en cuenta los aspectos literario e histórico, en mayor o menor disposición, para cada una de ellas. Muy en especial, detecté que estos dos niveles, literario e histórico, se encuentran interrelacionados en tres de sus obras: *El atentado* (1963, farsa documental), *Los relámpagos de agosto* (1964, novela sobre el tema de la revolución mexicana) y *Maten al león* (1969, novela sobre la dictadura). Las tres mantienen, en primera instancia, una analogía temático-histórica, al desarrollar en cierta medida, y a reserva de las exigencias de cada género y subgénero, la etapa posrevolucionaria mexicana. Específicamente la década de los veinte, entre los atentados contra Álvaro Obregón y su asesinato, el gobierno de Emilio Portes Gil y el dominio en el primer poder de Plutarco Elías Calles (lo que se ha llamado el maximato). También, aunado a la relación anterior, es conocido que estas tres obras fueron publicadas en la década de los sesenta. Asimismo, que cada una está configurada desde la perspectiva cómica, irónica, paródica, fársica o cualquiera de las posibles formas de ver, según la crítica, el humorismo del autor. De esta manera, dichas obras se unen en la presente investigación por haber sido escritas en la década de los sesenta, por referirse a la misma etapa de la Historia de México y por reelaborarla desde la perspectiva cómico-paródica, sin importar el tipo de género literario con el que se les reconoce.

A partir de estas deducciones considero importante explicar esta tríada (que el autor no concibió precisamente como tal), por un lado, desde la perspectiva cómico-paródica en la literatura, concretamente deduciendo que *El atentado* es una farsa, *Los relámpagos de agosto* una parodia de la narrativa de la Revolución mexicana y *Maten al león* la inversión de los valores en la dictadura latinoamericana, que producen un efecto cómico. Por otro, en dichas obras es indispensable explicar el aspecto histórico, al situar el análisis en el plano de las discusiones de dos épocas en interacción: en la que se ubica la tríada (década de los veinte) y en la de los años de su escritura (década de los sesenta). Hasta el momento, esta relación es evidente para la crítica, pero aún no ha sido explorada por ella.

CAPÍTULO I
RELECTURA PARA UNA TRÍADA
DE JORGE IBARGÜENGOITIA
DISCUSIONES DE DOS ÉPOCAS

El hito de Ana Rosa Domenella

Las reseñas a cada obra de Iburgüengoitia –principalmente de los sesenta y setenta–, hasta los ensayos, tesis académicas, libros, artículos y prólogos –de las siguientes décadas a la fecha–, han sido numerosos y constantes, sin olvidar las abundantes entrevistas al autor y sus declaraciones en ensayos. Las primeras reseñas esbozan brevemente el tema o argumento de cada obra, reiteran su carácter cómico y recomiendan su lectura o la censuran duramente, en tanto sus rasgos estilísticos, sin realizar, claro está, una valoración más profunda.

Sin embargo, es necesario mencionar, muy en especial, el indudable valor que en su momento y hasta la fecha han tenido los razonamientos de Ana Rosa Domenella al examen acucioso de la poética narrativa del guanajuatense. Puede decirse que estas aportaciones se volvieron piedra de toque de la crítica literaria sobre este tema, por dos razones. Primero, porque las primeras reseñas y ensayos, hasta 1983 (año de la disertación doctoral de Domenella), tenían una base impresionista, sin mayores contribuciones. Segundo, porque logró entrevistar al autor. En ese mismo año, 1983, Iburgüengoitia muere y Domenella aparece en el campo de los estudios literarios con un planteamiento serio y académico, a partir del cual se ha generado, entre los ochenta y noventa, otro tipo de observaciones sobre el mismo aspecto.¹

¹ Tal es el caso del artículo de Jorge Ruiz Esparza, en el que parte de distintas afirmaciones de Domenella, y a su vez emite juicios y conclusiones a *La ley de Herodes* del mismo Iburgüengoitia. Jorge Ruiz Esparza, "Los motivos de Jorge", en Alfredo Pavón (edición, prólogo, notas), *Cuento de nunca acabar. La ficción en México*, Universidad Autónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Puebla, 1991, (Serie Destino Arbitrario 6). Así como algunas ideas que Dolores Bravo retoma de la misma autora para su ensayo. María Dolores Bravo Arriaga, "*Los relámpagos de agosto* o de una nueva forma de nombrar",

En su libro, *La transgresión por la ironía*, la autora argentina centra su análisis inicialmente en *Los relámpagos de agosto* y en *La ley de Herodes*, para englobar por último su razonamiento a la poética narrativa del autor mexicano. En mi caso, sólo dialogaré con las ideas que permiten entender su planteamiento crítico en los tres casos que me interesan: *El atentado*, *Los relámpagos de agosto* y *Maten al león*. La tesis que enmarca su investigación se constituye en los términos siguientes:

El lector de la obra de Ibargüengoitia intuye que hay algo más, subyacente en esa escritura aparentemente despreocupada y lúcida. Si bien puede quedarse en un primer nivel del texto y reírse [...] también puede profundizar en su lectura y notar que la obra de Ibargüengoitia responde a una peculiar visión crítica del mundo. Visión que elige un “tono menor”, antitrágico y mordaz, que sirve para desenmascarar las solemnes mentiras históricas y los falsos patetismos sentimentales [...] más que la fugacidad del chiste o la risueña simpatía del humor, elige el camino reticente, intelectual y cómplice de la ironía.

El autor representa, en este aspecto, una modalidad atípica dentro de la narrativa mexicana contemporánea. Es por esta razón que me ha interesado trabajar su obra, con el fin de analizar los recursos de los que se vale esa escritura y, a partir de éstos, establecer sus interrelaciones con el contexto histórico y socio-cultural en que se produce.

Me importa, pues, analizar detalladamente sus dos primeras obras [narrativas] para determinar la *visión de mundo dominante* (digo dominante y, por lo tanto, supongo que es plural y no unívoca) y establecer, posteriormente, las constantes y las rupturas respecto de su producción y la inscripción ideológica extratextual.

La visión de mundo dominante se extiende, entonces, como un puente entre las ideologías operantes en el texto y las del contexto histórico y sociocultural [...]²

La propuesta inicial de la autora se centra en que el lector puede reírse con las obras de Ibargüengoitia y a la par captar la visión crítica del mundo que las enmarca. Dicha visión –para Domenella– se dirige hacia el campo de lo cómico (opuesto a lo trágico), específicamente a la ironía literaria. Para esclarecer esta visión de mundo, la autora analiza los recursos estilísticos y establece sus interrelaciones con el contexto histórico y socio-cultural que los produce: este diálogo entre lo inter y extratextual, necesariamente, tiene que ver con las ideologías operantes. Entonces –según Domenella– para desentrañar los sentidos del texto (o conjunto de ellos) es indispensable atender tanto a la visión crítica del mundo (cómica), como al contexto, así como la interacción de textos (de otros autores o del mismo autor), para encontrar las constantes y rupturas en las obras de Ibargüengoitia.

en *Ensayos heterodoxos I*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1991. Así también, el trabajo de María Teresa Ruiz García que, con pocos aportes de su parte, retoma ideas fundamentales de la autora argentina. *Los relámpagos de agosto de Jorge Ibargüengoitia: la ruptura con la novela de la Revolución mexicana*, tesina de licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 1989.

² Ana Rosa Domenella, *La transgresión por la ironía*, División de Ciencias Sociales y Humanidades, México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1989, (Cuadernos Universitarios 45), pp. 13-14.

Para *Los relámpagos de agosto*, la autora analiza detalladamente los niveles de personajes, tiempo, espacio, narrador y metanarrador, en relación con el referente histórico. Específicamente con el gobierno de Calles, los atentados de los cristeros contra Obregón y su muerte, y el levantamiento escobarista de 1929. Asimismo, dichas relaciones abarcan el estudio de la intertextualidad con la tradición memorialista de ese tiempo, especialmente con las obras de Juan Gualberto Amaya y Álvaro Obregón. y la literatura picaresca, enmarcados en el matiz irónico. entendido como la visión crítica del mundo. Al abrir su razonamiento a las demás obras, Domenella entiende que *El atentado* y *Maten al león* se desarrollan en ese mismo periodo histórico. Mejor aún, deduce que las tres obras se relacionan porque reelaboran los hechos posrevolucionarios bajo la mirada de la ironía:

El otro momento histórico que aparece en la obra de Ibargüengoitia son los movimientos golpistas que sucedieron después de la Revolución mexicana y antes de la definitiva institucionalización de la misma en gobierno: en particular, el levantamiento “escobarista” de 1929 y el asesinato de Álvaro Obregón.

El asesinato de Álvaro Obregón sirve para crear la citada obra teatral *El atentado* y como ingrediente de una novela sobre un tema reiterativo en muchos países latinoamericanos: el de la dictadura y el magnicidio (*Maten al león*).

Tanto los militares golpistas de *Los relámpagos de agosto*, como la figura del dictador y sus opositores oficiosos en *Maten el león* son víctimas de la mirada superior del ironista que los desenmascara en su ambición y torpeza.³

La autora concluye que la red actancial de los textos narrativos de Ibargüengoitia se organiza en torno a una voz rectora, dada por el sujeto de la enunciación. Dicho sujeto tiene una visión crítica y desacralizante de los acontecimientos posrevolucionarios. Y a pesar de las rupturas señaladas en el análisis, la constante es esta visión irónica del mundo, con la que Ibargüengoitia “destruye todo tipo de absolutos y sentimentalismos”⁴ y cuestiona con eficacia “ciertos mecanismos del poder y de la ideología dominante”.⁵ De esta manera la poética del autor mexicano es válida y revitalizadora –según Domenella– porque enseña al lector a mirar el pasado y los problemas presentes con una nueva mirada crítica, y porque le enseña, sin duda, a liberarse de las trivialidades rutinarias. Inicialmente, me parece acertada la propuesta de Domenella para las obras que estudia, específicamente para *Los relámpagos de agosto*.

³ *Ibid.*, p. 174.

⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁵ *Ibid.*, p. 178.

Ahora bien, en el presente estudio, el asunto para esta tríada se mantiene, al pensar que Ibargüengoitia propone a *El atentado* como farsa documental, a *Los relámpagos de agosto* como una parodia de la narrativa de la Revolución mexicana, y a *Maten al león* como sátira de la dictadura latinoamericana (en mi caso la entiendo como la inversión o transposición de los valores en la dictadura); esto es, que cada obra se fundamenta en lo cómico-serio y cáustico. No obstante, por mi parte, en un esfuerzo por ampliar el campo de estudio de la poética de este autor, en la presente investigación se sustenta que cada obra mantiene su significación, por un lado, con la intervención de distintas tradiciones literarias, y por el otro, con los problemas debatidos en dos épocas (los años veinte y los sesenta): dentro de la tríada existe una actitud dialógica, que permite que evolucione y se abra a la significación.

Discusión generacional

Durante las administraciones de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) y Adolfo López Mateos (1958-1964), el gobierno preparaba los festejos por el 50 aniversario de la Revolución mexicana. Con motivo de este acontecimiento, Lázaro Cárdenas dirige una carta al actual presidente, López Mateos, para reiterar la importancia de los preceptos revolucionarios en esa época:

[...] su honrosa invitación para que los expresidentes lo acompañemos en la ceremonia conmemorativa de la revolución iniciada en 1910, la interpreto como expresión pública de solidaridad de las administraciones de ella emanadas y como un compromiso para cumplir nuestros deberes al lado de los gobiernos legítimos, así como para defender sus instituciones republicanas, los postulados de justicia social, la integridad de nuestro territorio y la soberanía e independencia nacionales.

Con la renovación pacífica de los poderes, ha sido factible encauzar las fuerzas que lanzaron al pueblo a la revolución contra la dictadura vitalicia, que mantenía en la miseria, la ignorancia y la opresión a las mayorías populares e impedía el proceso integral de la patria.

La iniciación de su gobierno, señor presidente, se caracteriza por su triunfo democrático y por avances del programa constructivo de la revolución. Mas, con responsable sinceridad, reconozco que en el aspecto electoral, aún no hemos hecho plena realidad el lema del mártir Madero, sobre "sufragio efectivo" [...] considero también mi deber hacer llegar a usted el anhelo de numerosos correligionarios porque desaparezca de la legislación penal el delito de disolución social [...] ya que no necesita mantenerse para la defensa de la sociedad, puesto que ésta se logra más eficazmente con la magnanimidad [...]⁶

Con ésta, Cárdenas enfoca la atención del ejecutivo a los aspectos legislativo y electoral –"gobiernos legítimos", "renovación pacífica de los poderes", "contra la dictadura vitalicia", "triunfo

⁶ Ilán Semo, "El ocaso de los mitos (1958-1968)", en Enrique Semo, *México, un pueblo en la historia*, t. 6: El ocaso de los mitos (1958-1968), México, Alianza Editorial Mexicana, 1990, (El Libro de Bolsillo), pp. 171-172.

democrático”, “sufragio efectivo”–. en los que no se había logrado un avance. después de cinco décadas, al tener vigencia el artículo 145 del código penal. por el delito de disolución social. con el cual se intimidaba cualquier brote de descontento o rebeldía, contrario al orden establecido. Entiéndase, entonces, que mientras los políticos y senadores hablaban de gobierno democrático y magnanimidad, las leyes no cumplían con las expectativas ciudadanas de esa época.

De aquí que se comprenda que Ibargüengoitia y sus contemporáneos. nacidos entre las décadas de los veinte y los treinta, crecieron en un ambiente posrevolucionario, en el que los principios de esa primera etapa de la Revolución mexicana aún seguían vigentes, para los años sesenta. Es más. la revuelta de 1910 sólo duró una década, pero el proceso de reacomodo que sufrió la nación siguió varios años después. Esa otra forma de pensar México, mediante las propuestas de reformas en distintos ámbitos (político, legislativo, educativo. etc.). de diversos revolucionarios con sus planes y preceptos (entre ellos “Tierra, justicia y libertad”. del Plan de Ayala, y “Sufragio efectivo. No reelección”, del Plan de San Luis), se alargó durante varias décadas más. y tuvo su punto álgido entre los años sesenta y setenta. Podría decirse entonces que durante el siglo XX (y no en una década) se da el proceso de reacomodo de la nación. originado por la Revolución mexicana.

En este sentido, Ibargüengoitia eligió como referente de la tríada que ahora me ocupa, ciertos conflictos específicos de una etapa de la Historia de México. A partir de aquí, quisiera reconstruir el mundo de referencia de la tríada (década de los veinte) y el mundo de acción del autor (década de los sesenta), en los aspectos social, político y religioso. Planteados éstos como un enfrentamiento de problemas en proceso de debate, en un primer momento. y que continúan como conflictos a solucionar. en un segundo momento. Esta exposición es la que denomino problemas en discusión de dos épocas. enmarcadas en un proceso dinámico. Al referirme a problemas pienso en tópicos o temas no solucionados o en proceso de solución. para cada momento histórico. Discutidos, a su vez, por la Historia oficial (versión de personalidades en el poder) y la extraoficial (juicio de ex militares y civiles) con diversas posturas ideológicas, sin lograr la unificación de criterios. Por lo tanto hablo de tópicos, como parte de una crisis, debatidos en un momento determinado, ya sea entre los distintos grupos de poder y la sociedad, el gobierno. su legislatura, el clero católico o la masa social. sin tener una completa solución para la etapa siguiente.

Como decía, el surgimiento, evolución y consecuencia de estos temas captaron la atención, en principio, de algunos militares y rebeldes que escribieron un tipo de Historia extraoficial, enmarcada en las memorias de la Revolución mexicana. Cada autor o memorialista explicaba sucesos importantes de la asonada revolucionaria, pero precisamente por encuadrarse en un punto de vista personal, cada autor exponía ciertos acontecimientos con carácter de veracidad, contradiciendo, en ocasiones, las versiones de sus opositores de armas. Por lo tanto, cada obra era polémica en sí misma, así se lograba una cadena de asuntos debatidos que exponían los temas políticos y sociales de la época de 1910, a finales de 1920. Estas memorias aún mantenían cierta vigencia en la década de los sesenta, cuando precisamente Ibarguengoitia las denota:

Quando yo era chico, todos los grandes revolucionarios llegaban a un momento en que ya no tenían nada que hacer más que escribir sus memorias para *justificarse*. Las librerías estuvieron llenas, hasta hace 15 años [los sesenta], de memorias de generales mexicanos que ellos pagaban, ellos editaban, ellos escribían y nadie compraba. Todas estas memorias son *contradictorias*. Cada uno trataba de *demostrar* que lo que decía el otro eran mentiras. Basándome en este género, no en la novela de la Revolución Mexicana, que no me interesa; digo, basándome en este género de memoria de general viejo, se me ocurrió escribir una novela.⁷

El mismo novelista detecta como forma composicional de las memorias de la Revolución mexicana la justificación, la contradicción y la argumentación. La valoración de Ibarguengoitia se dirige entonces en dos sentidos: en tomar como referente para su tríada ciertos problemas discutidos en una época y retomar el debate de distintas posturas ideológicas, expuestas en esas memorias. De entre varias de éstas, eligió muy en especial cuatro: *Ocho mil kilómetros en campaña*, de Álvaro Obregón; *Los gobiernos de Obregón, Calles y regímenes "peleles" derivados del callismo*, de Juan Gualberto Amaya; *La tragedia de Cuernavaca en 1927 y mi escapatoria célebre*, de Francisco Javier Santamaría, y la memoria de un general revolucionario, jefe de la policía en tiempos de la banda del automóvil gris. Con este perfil se logrará la recreación de dichos conflictos debatidos en dos épocas.

Para la década de los veinte, cuando aparentemente se marca el final de la Revolución, los conflictos del país se dividían en varios aspectos, los cuales eran una continuación de los que originaron la revuelta de 1910. No obstante, dichos problemas de cada ámbito –político, religioso y social– están íntimamente relacionados entre sí. En el conflicto Iglesia-Estado en los años en que

⁷ Margarita García Flores, "Jorge Ibarguengoitia. ¡Yo no soy humorista!". en *Cartas marcadas*, México, UNAM, 1979, (Textos de Humanidades 10), pp. 191-192. La entrevista es de 1976. Las cursivas son mías.

Calles era presidente, Obregón intervenía indirectamente, lo que llevó a los atentados de los cristeros contra el expresidente y su asesinato. A la vez la Constitución era cuestionada en varios de sus artículos, tanto por los mismos religiosos como por los políticos y militares, entre ellos Obregón. Asimismo, ese cuestionamiento de la Carta Magna se dirigía a entender quién y cómo sucedería a Calles para el siguiente periodo presidencial. De lo anterior se originaron disputas que terminaron en levantamientos fugaces, pero relevantes: la rebelión de Serrano y Gómez en 1927 y la revuelta de Escobar en 1929. No hay que perder de vista que estos conflictos son los que Ibarregüenía recrea concretamente para su tríada.

Desde su primer periodo presidencial (1920-1924), se documenta que Obregón no mantenía buenas relaciones con la Iglesia católica. El problema tenía su raíz en la misma Carta Magna. Los católicos presentaron una solicitud al gobierno para el cambio de la Constitución, específicamente en los artículos 3º, 5º, 27 y 130, en el aspecto religioso.⁸ El que en 1921, por ejemplo, la Suprema Corte de Justicia aprobara el embargo de La Piedad, propiedad de la Iglesia, sólo era resultado de las leyes que lastimaban –según los cristeros– los derechos de esta institución religiosa. En su época, Calles (1924-1928) pidió se restringiera a 24 el número de sacerdotes extranjeros permitidos en el país. Asimismo en Sonora, cuna de Calles, se aprobó una ley por la cual todas las contribuciones y donativos hechos a la Iglesia fueran confiscados.⁹ Dichos acontecimientos provocaron conflictos entre callistas y cristeros.

Como entre telón, Obregón aún contaba con poder y fuerza política. Por ejemplo, envió al palacio del arzobispo dos mediadores, con el encargo de pedir a la jerarquía que nombrase un representante para negociar con el gobierno. Como resultado, monseñor Fulcheri y Obregón se entrevistaron, sin llegar a ningún acuerdo, pero conservando sus relaciones políticas;¹⁰ lo que puede deducirse es que el expresidente mantenía una doble relación. Por un lado insistía en que hubiera una reconciliación entre el actual gobierno y la Iglesia. Por el otro, preparaba el ambiente propicio para su repostulación a la presidencia.

⁸ Francis Patrick Dooley, *Los cristeros, Calles y el catolicismo mexicano*, traducción de María Emilia Martínez Negrete Deffis, México, SEP, 1976, (SepSetentas 307), pp. 38-39. Los datos que el autor documenta y explica los retoma directamente de *El Universal, Excelsior, The New York Times* de la época y de Alfonso Taracena, *La verdadera Revolución mexicana*, vols. 10 y 16. México, Jus, 1962-1965.

⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁰ *Ibid.*, p. 137.

Pese a su intervención política de manera indirecta, Obregón no podía reelegirse —explica Juan Gualberto Amaya— porque de acuerdo con la Constitución de 1917, en su artículo 83 inciso VII, los personajes postulados al cargo no debían haber figurado directa o indirectamente en alguna asonada, motín o cuartelazo. Por el contrario, Obregón señalaba que no habría ningún ciudadano de significación política o militar capacitado para postularse como candidato a la presidencia, porque todos los militares quedarían comprendidos bajo ese artículo. Por último, el sonoreense hizo un llamado al Congreso de la Unión, para que revisara los artículos 82 y 83 constitucionales.¹¹ Ante estas declaraciones, el ambiente político dirigió su atención en este aspecto, cuyo resultado fue que “[...] la legislatura de San Luis Potosí [fuera] la primera en aceptar las reformas de los artículos 82 y 83 Constitucionales, lanzando un manifiesto en el cual se fundamentaba la necesidad de que el caudillo sonoreense ocupara nuevamente la silla presidencial”.¹² Finalmente, como se sabe, el Héroe de Celaya obtuvo el apoyo para ratificarse como aspirante a la presidencia. Amaya no lo aclara, pero la Historia oficial documenta que este cambio se llevó a cabo por parte de la XXXII Legislatura, la cual permitió la reelección del general, pasado un periodo presidencial inmediato.¹³ En concreto, la discusión versa en que a esos dos artículos se les hizo a un lado, con el apoyo explícito de partidos políticos, de grupos militares y de la misma Cámara, para que el sonoreense pudiera postularse y ganara las elecciones.

En el caso de Calles, el apoyo era similar. En cartas personales al presidente, civiles, militares y estadistas extranjeros (de Brasil, Perú y Alemania, por ejemplo) apoyaban su actitud para resolver el problema cristero. A su vez, le pedían que se reeligiera por dos años más, en tanto que se hiciera la modificación en la Constitución para que los periodos presidenciales pasaran de cuatrienios a sexenios.¹⁴ La respuesta del presidente fue una negativa apoyada en el precepto revolucionario “Sufragio efectivo. No reelección”. Esta actitud es contra dicha por los historiadores y memorialistas de la época, los cuales declaran que la intención de Calles era permanecer en el primer poder. Al no lograrlo, se suscita lo que Amaya nombra como los “gobiernos y regímenes peleles”, porque detrás de los interinatos de Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez, se descubre la

¹¹ Juan Gualberto Amaya, *Los gobiernos de Obregón, Calles y regímenes “peleles” derivados del callismo. Tercera etapa, 1920 a 1935*, México, Edición del autor, 1947, p. 100.

¹² *Ibid.*, p. 129.

¹³ Álvaro Matute, “La administración de Calles y la muerte de Obregón”, en *Historia de México*, t. 11, México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1978, p. 2530.

¹⁴ Archivo General de la Nación, documentos Álvaro Obregón-Plutarco Elías Calles, “Felicitaciones y adhesiones”. 104-L-23 Lg. Reb.

influencia del callismo (llamado el maximato). Hasta el momento, pueden detectarse ciertos conflictos: la sucesión presidencial negociada, la adecuación de la Constitución según los intereses personales de cada revolucionario, el caudillismo, la dictadura, las tensas relaciones entre la Iglesia y el gobierno, y la cuestionada validez del precepto revolucionario “Sufragio efectivo. No reelección”.

Por su parte, Francisco Javier Santamaría aclara que aunque había muchos que apoyaban a Obregón, otros no lo hacían. Así que éstos decidieron levantarse en armas para desconocer al Congreso de la Unión y disolverlo, a causa de que se había transformado en un partido electoral al permitir la repostulación de Obregón. Por otra, los insurrectos pretendían nombrar un nuevo presidente interino, que sería el general Carlos A. Vidal.¹⁵ Los cabecillas eran Francisco R. Serrano y Arnulfo R. Gómez –lo que en la Historia oficial se conoce como la rebelión del 27–. Como se sabe, el movimiento fue descubierto por el gobierno de Calles. En consecuencia, Serrano, Carlos A. Vidal, Miguel A. Peralta, Augusto Peña, entre otros, fueron asesinados el 3 de octubre de 1927 en Morelos. Con la misma suerte Gómez, Almada, Medina, Óscar Aguilar, Francisco Gómez Vizcarra, y otros más, fueron apresados y fusilados, el 5 de noviembre de ese mismo año en Teocelo, Veracruz. Al ser asesinados los cabecillas y sus seguidores, Obregón se postula sin contrincantes, de regreso al primer poder. A la vez, Gómez y Serrano, tal parece, favorecían la reapertura de las iglesias con un espíritu de tolerancia;¹⁶ quizá éstos también veían en el clero católico suficiente poder para movilizar al pueblo y ayudarles a ganar las elecciones en contra del sonorenses; quizá también esta actitud no le viniera bien a los planes del ex presidente.

En su caso, la Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa decidió –según Patrick Dooley– matar a Obregón porque quería un acuerdo y los católicos no; seguramente éstos intuían el doble juego de aquél. En este ambiente político y religioso Juan (o Antonio) Tirado, Nahum Lamberto Ruiz, Luis Segura Vilchis, el sacerdote Miguel Pro Juárez y su hermano Humberto deciden, sin el apoyo de la Liga, llevar a cabo dos atentados en contra del ex mandatario (en un tren y en un auto) sin lograr su objetivo. Amaya cuenta con detalle la anécdota:

¹⁵ Francisco Javier Santamaría. *La tragedia de Cuernavaca en 1927 y mi escapatoria célebre*, Méjico [sic], Edición del autor, 1939.

¹⁶ Dooley, *op. cit.*, p. 137.

El automóvil que ocupaba el candidato presidencial se dirigía a la Calzada de las lomas, poco delante de la Fuente de las Ranas, cuando inesperadamente se le interpuso un coche en marcha "Essex", con el deliberado propósito de entorpecer su marcha, en condiciones tales que los vehículos estuvieron a punto de chocar escuchándose inmediatamente el estruendo de una bomba de dinamita que fue arrojada contra el carro del General Obregón que fue grandemente averiado, volando en pedazos los cristales. Los tripulantes del automóvil "Essex" emprendieron la fuga seguidos muy de cerca por el carro ocupado por los ayudantes, que no dejaban de hacer disparos contra el primero.¹⁷

Seglares y clérigos –continúa Dooley– fueron apresados, menos Vilchis, quien, sin embargo, al enterarse que su grupo estaba en la cárcel, declaró a la policía que él era el autor del atentado. Después de un juicio sumario, todos fueron ejecutados. Entre esas muestras de descontento, se destaca la de Manuel Trejo, quien fue el responsable de los atentados contra la Cámara de diputados en mayo de 1928, y asimismo dueño de la pistola con la que José de León Toral perpetrara el asesinato contra el presidente electo.¹⁸

Ya para julio de 1928, Obregón es elegido como presidente de la República. Sus correligionarios trataban de persuadirlo para que no regresara por el momento a la ciudad de México, ya que corrían rumores de que Morrones (secretario del Trabajo) y Calles planeaban matarlo. Por su parte los cristeros no desistían, puesto que Toral, manipulado por la madre María Concepción Acevedo y de la Llata –entiende Dooley–, seguía de cerca al presidente electo para asesinarlo. Se cree que esta misma monja había tramado asesinar a Calles, aún en el poder en 1928, con dardos envenenados, plan que no concretó. Tal parece que el padre Jiménez pudo haber reflexionado, en sus conversaciones con Toral, que un acuerdo entre Obregón y la Iglesia pondría fin a la rebelión cristera, antes que la Liga lograra sus objetivos. Es posible que Toral decidiera asesinar a Obregón, y no a Calles, por esta razón. La manera más segura de que la lucha cristera permaneciera viva, era manteniendo a Calles en la presidencia.¹⁹ Como se sabe Toral logra consumar el asesinato, en el restaurante La Bombilla, el 17 de julio de 1928. En consecuencia –comenta Amaya– el 2 de noviembre del mismo año se inicia el juicio contra Toral y la madre Conchita, y el 9 del mismo mes son condenados; el primero a la pena de muerte y a la segunda se le conmuta la condena "en atención de su sexo, por la de veinte años de prisión";²⁰ en las Islas Marías.

¹⁷ Amaya, *op. cit.*, pp. 163-164.

¹⁸ *Excelsior. El periódico de la vida nacional*, Sección de rotograbado, núm. 393, 17 de junio de 1928.

¹⁹ Dooley, *op. cit.*, p. 159.

²⁰ Amaya, *op. cit.*, p. 218.

Como explicaba anteriormente, a la muerte de Obregón se designa como presidente interino a Emilio Portes Gil, pero detrás de éste y los siguientes dos presidentes provisionales, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez, se descubre la influencia del callismo. Como protesta de estos “acuerdos” políticos, un grupo de revolucionarios (entre los que se encontraban José Gonzalo Escobar, Jesús M. Aguirre, Francisco R. Manzo y Fausto Topete), en calidad de gobernadores de distintos estados del país, declara en el Plan de Hermosillo desconocer el gobierno de Portes Gil y decide levantarse en armas. En dos meses el movimiento es copado –lo que en la Historia oficial se ha llamado la revuelta del 29–. Léase entre líneas que tanto los preceptos revolucionarios como la Carta Magna son marginados por los intereses de militares y políticos.

En apariencia estos conflictos y discusiones nacionales de los años veinte fueron resueltos en su momento, no obstante, en los años sesenta aún pervivían como problemas. Por una parte, debido a que los preceptos y planes revolucionarios todavía estaban latentes (repartición de la tierra, mejora en el nivel de vida de las distintas clases sociales, educación para todos); por otra, porque continuaban vivos muchos de los revolucionarios que perseguían dichos preceptos, incluso unos cuantos estaban activos públicamente en la cultura (como Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán) y en la política (como Demetrio Sodi y Emilio Portes Gil). Coetáneo de éstos, Salvador Novo hace referencia a los preceptos revolucionarios en su discurso de agradecimiento al presidente Gustavo Díaz Ordaz, por el Premio Nacional de Artes y Ciencias, en el área de literatura, en 1967:

En 1917 –el año de la Constitución– la Revolución reabrió para los jóvenes de esta ciudad entonces poco poblada, una Preparatoria [...] pronto resurgiría –modesta, pero luminosa– una Universidad que para desconcierto de los escépticos, difundiera los clásicos mientras la Secretaría de Educación atacaba el problema del analfabetismo y multiplicaba las escuelas rurales.

Cincuenta años han pasado [...] un hato de años, de voluntades firmes de superación nacional: un sol –el luminoso de la Revolución.

Y en ese tiempo, la Revolución no ha hecho sino robustecer los instrumentos de la cultura al servicio del pueblo [...] gracias a la Revolución, los jóvenes de hoy disfrutan de oportunidades de cultura, salud, realización y felicidad, que no tuvieron sus padres hace medio siglo [...] sumado a las tareas de un país que ve en usted, señor presidente, al guía que infatigablemente realiza en todos los campos de la vida nacional, los sueños redentores de la Revolución.²¹

En este discurso están presentes temas como la Constitución, la Revolución, las instituciones del Estado y la educación, reconocida en la SEP y la universidad; en esencia, dichos preceptos en esa

²¹ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz II*, México, CONACULTA, 1998, (Memorias Mexicanas), pp. 330-331.

etapa histórica circunscriben el ambiente nacional. Como es de entenderse, para Salvador Novo el movimiento estudiantil del 68, una de las discusiones nacionales del momento, era incomprensible: “Es grande lástima que la buena atmósfera de que México goza, tan laboriosamente conseguida, vaya a empañarse con los desmanes a que, en imitación de los ocurridos en París, se han entregado los estudiantes”.²² En el mismo orden de ideas, Luis Echeverría Álvarez, como secretario de Gobernación, declaró ante la prensa, después de los sucesos acaecidos el 2 de octubre de 1968:

Las medidas extremas adoptadas se orientan a preservar la *autonomía* universitaria de los intereses mezquinos e ingenuos, muy ingenuos, que pretenden desviar el *camino ascendente de la Revolución Mexicana*. El camino ascendente de la Revolución Mexicana que tanto irrita a esos ingenuos se entorpece con la agitación y los disturbios. México se esfuerza por mantener un régimen de *libertades* que difícilmente se encuentra en otro país, en contraste con lo que ocurre en las *dictaduras* de cualquier signo político [...]²³

En estos dos discursos oficialistas de la época (uno dirigido al presidente, el otro una declaración a la prensa nacional), se detectan las controversias de este tiempo: la Constitución, la Revolución, sus preceptos y su camino ascendente, la universidad y su autonomía –conflicto suscitado desde 1929–, la vida nacional y el dominio en el país de un gobierno democrático (libertad) *versus* dictadura (opresión). Por lo tanto, los problemas y discusiones de la etapa posrevolucionaria continúan su crisis en las siguientes décadas, hasta más o menos los sesenta, es decir, se mantiene para estos últimos años la defensa de los preceptos revolucionarios.

Por el contrario, en discursos no oficiales dirigidos al pueblo –incluidos los obreros, campesinos, maestros, estudiantes, profesionistas, amas de casa y comerciantes– se detecta el debate de la vigencia de los resultados de la Revolución. En la “Carta política de los comunistas al pueblo del Distrito Federal” (1960), el comité del Partido Comunista Mexicano, del Distrito Federal, discute esas oportunidades de educación, cultura, salud, realización y felicidad, al percibir dificultades, como “precios inflados, salarios miserables, altos alquileres, pensiones ridículas, medicinas a precios prohibidos”. La Revolución terminó hace años –se argumenta en la carta– pero no cumplió con sus promesas:

²² *Ibid.*, p. 393.

²³ Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*. México, Era, 1971, p. 277. Las cursivas son mías.

La revolución prometió rescatar al país de los monopolios extranjeros, en particular norteamericanos, y crear el capitalismo nacional; la opresión yanqui subsiste y se agrava [...] la revolución prometió protección legal al trabajador, pero ni el salario mínimo se paga en condiciones que establece la Constitución. La revolución ofreció el derecho de huelga a los trabajadores, pero ha sido reducido a formulismo por el arbitraje obligatorio.²⁴

En esta carta se llama a los trabajadores a la lucha por la democracia y la liberación nacional. Aún más, en el Programa del Movimiento de Liberación Nacional se exigía, entre muchos aspectos: el cumplimiento de la Constitución, la expedición de una nueva ley electoral, lucha contra el imperialismo, una reforma agraria, elevación del nivel de vida de los campesinos, obreros y clase media, y que se canalizaran los fondos hacia la enseñanza impartida por el Estado y no a los colegios particulares.²⁵ Los tópicos de estos desplegados colectivos se centran nuevamente en que la Revolución no fue un cambio político, social o económico, sino la instauración de la ancestral casta guerrera en el poder, que dominaba la economía, la educación y la libertad nacional. Además se reitera el acuerdo-desacuerdo de que es objeto la Constitución y las leyes que emanan de ella por parte de distintos grupos sociales, que como se comprueba en dichos conflictos, no responden del todo a las exigencias de esa época.

En el análisis es posible al menos detectar dos visiones y versiones de los problemas de los años sesenta. Por una parte, el razonamiento oficialista de los hombres en el poder, que no reconocen la diversidad de conflictos en su propio discurso, pero sí su solución por medio de los preceptos revolucionarios para ellos vigentes. En oposición se encuentra otra postura, la extraoficial y colectiva, que reconoce una serie de conflictos no resueltos en el periodo anterior y que aún pesan sobre el destino del país, como el reparto de la tierra, una mejor educación pública y el desarrollo de una economía nacional, entre otros. En este ámbito de discusiones complejas es que se entiende a Ibarra Güengoitia y a su generación como una respuesta a la generación anterior, aún vigente, pero en decadencia y pronta al final.

Ahora bien, es indudable para la tradición literaria el que Ibarra Güengoitia centre su perspectiva de escritura en lo cómico-serio y cáustico en sus obras. Sin embargo, dicha perspectiva se dirige, en el caso de este escritor, a desacralizar cierto contenido temático, discursivo y de personalidades. Me

²⁴ Semo, *op. cit.*, pp. 159-160.

²⁵ *Ibid.*, pp. 175-217.

refiero específicamente a los sucesos políticos y sociales de dos etapas históricas –la revolucionaria y la posrevolucionaria– y a los conflictos hispanoamericanos de los regímenes dictatoriales. Me refiero también a las tradiciones literarias reelaboradas en esta tríada, las cuales aportan ciertos discursos y figuras históricas así como literarias. Me refiero, además, a que en esas tradiciones necesariamente se encuentran particulares visiones de mundo, retomadas para esta tríada.

CAPÍTULO II

LOS RELÁMPAGOS DE AGOSTO: TRADICIONES Y DISCUSIONES DE DOS ÉPOCAS DETRÁS DE LA COMPOSICIÓN

Parodia del género memoria en la novela

Existen ciertamente algunos estudios en torno al tema del género memoria; sin embargo, hasta el momento no he encontrado ninguno específico del género memoria de la Revolución mexicana. A falta de éstos, las siguientes consideraciones que hago al respecto son bajo la luz de esas mismas memorias, que aún perviven en las bibliotecas y librerías de libro de viejo. El género memoria de la Revolución mexicana tuvo sus inicios con la publicación de pocas obras, entre las que se encuentra *Ocho mil kilómetros en campaña* (1917), de Álvaro Obregón; su auge, no obstante, se ubica a finales de los años veinte y principios de los treinta, cuando los actores de la lucha armada querían recordar y exponer su intervención en la revuelta, como Pedro J. Almada, con *Mis memorias de revolucionario* (1928). Entre esas décadas, la mayoría de los grandes caudillos había muerto y muchos de los conflictos habían pasado su crisis de defensa con las armas, pero apenas iniciaba su época de discusión. Sólo quedaban algunos, pero suficientes generales para recontar la Historia, de forma extraoficial.

De los años treinta a finales de los cincuenta, el género se difundió con distintas publicaciones, no sólo de los generales y jefes revolucionarios, sino de cualquier actor de los distintos conflictos de las décadas anteriores. Pueden contarse entre ellas la de Juan Barragán Rodríguez (jefe del Estado Mayor del Primer Jefe, don Venustiano Carranza), *Historia del ejército de la Revolución constitucionalista* (1946); Eutiquio Mendoza Vargas, *Gotitas de placer y chubascos de amargura: memorias de la revolución mexicana en las huastecas* (1998); Amado Aguirre, *Mis memorias de campaña: apuntes para la historia: estampas de la Revolución mexicana* (1953). Incluso algunas

memorias, que son versiones no oficiales de la Historia, lograron su publicación en editoriales o bajo el nombre de un editor, como la ya mencionada de Obregón (FCE), la de Emilio Portes Gil, *Quince años de política mexicana* (Botas, 1941) y la de Adolfo de la Huerta, *Memorias de don Adolfo de la Huerta según su propio dictado* (Guzmán, 1957). Por el contrario, otras eran pagadas por sus mismos autores para evitar la posible censura del gobierno oficial, como la de Amendola, *La Revolución empieza a los cuarenta*, la de Miguel Alessio Robles, *Ídolos caídos* (1931); la del general Gabriel Gavira, *Polvos de aquellos lodos. Unas cuantas verdades* (1949); la de Salvador Alvarado, *Actuación revolucionaria del general Salvador Alvarado en Yucatán* (1965); la de Juan Gualberto Amaya, *Los gobiernos de Obregón. Calles y regímenes "peleles" derivados del callismo* (1947), y la de Francisco Javier Santamaría, *La tragedia de Cuernavaca en 1927 y mi escapatoria célebre* (1939). Esta diferencia entre las memorias publicadas con el nombre de una editorial y las que no se debe posiblemente al reconocimiento general y a la importancia del discurso y de la figura histórico-política, de personajes como Emilio Portes Gil, en comparación con la del general Gabriel Gavira.

En la década de los años sesenta, las memorias adquieren un valor peculiar, al ser publicadas en mayor número, como la de Heriberto Navarrete, *Por Dios y por la patria: memorias de mi participación en la defensa de la libertad de conciencia y culto, durante la persecución religiosa en México desde 1926 a 1929* (1961); José Fuentes Mares, *La Revolución mexicana, memorias de un espectador* (1971, pero el autor narra en 1965) y Luis Aguirre Benavides, *De Francisco I. Madero a Francisco Villa: memorias de un revolucionario* (1966), sin olvidar el sinnúmero de publicaciones que llevó a cabo la Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, que convocó a los mismos actores de la lucha a documentar los hechos pasados, entre los que destacan Juan de Dios Bojórquez, *Forjadores de la Revolución mexicana*, y Juan Sánchez Azcona, *Apuntes para la historia de la Revolución mexicana*. Como decía, esta década es importante porque, por un lado, se intentaba reconstruir la Revolución mexicana como Historia oficial; por otro, en esta misma década se cierra el gran debate y polémica de los temas, declaraciones y personajes de la época, que desde los años treinta se abrió entre las distintas memorias. Pese a que algunas de ellas en su forma de escritura eran ilegibles y a veces incoherentes, se deducía sus contenidos; en otras, por el contrario, era más clara la discusión de ciertos conflictos. Por último, en este tiempo aún se encontraban los últimos sobrevivientes de aquella época, algunos en puestos públicos, quienes mantenían latentes los ideales revolucionarios.

Este proceso se puede entender de la siguiente manera. En las primeras memorias, cada autor sólo narra y describía su intervención en las contiendas armadas. Por el contrario, a medida que el género se popularizaba, fue cambiando por el modo en que cada autor entendía el mundo revolucionario y el mundo en el que se concebía a sí mismo (cambio que se relaciona con los conflictos posteriores, la intención de institucionalizar o hacer oficial la Revolución, los procesos políticos, las permutas en el grupo de poder y en los grupos opositores y, por último, con la evolución o percepción que cada revolucionario tenía de sí mismo y la forma en que quería ser recordado para la posteridad). Este apogeo y evolución se mantuvo hasta los años sesenta y de manera laxa en las más esporádicas memorias, de entre los ochenta y noventa. Este modo de entender el mundo revolucionario, por parte de los mismos generales, es lo que me interesa resaltar, porque esta concepción es la que Ibarriengoitia toma en cuenta, en mayor o menor medida, para *El atentado* –como demostraré en el siguiente capítulo– y muy en especial como género parodiado para *Los relámpagos de agosto*, como expondré más adelante.

En términos generales, en la memoria se borran tenuemente los límites con otros géneros, como la crónica, la biografía (por ejemplo la de Juan de Dios Bojórquez, *Obregón: apuntes biográficos*, 1929) y la autobiografía. Se entiende entonces que la composición del género no es sólo un recuento de los hechos, sino un ajuste de cuentas personal y colectivo, que necesariamente implica el desarrollo temporal de la Historia de México. De hecho, la secuencia que se sigue es la cronología histórica (tiempo histórico), al recordar los hechos revolucionarios; pero en los puntos en los que se encuentra el cuestionamiento del ser que narra, su actuación y su postura ideológica, entonces interviene el aspecto autobiográfico, sin que se desarrolle por completo ese movimiento vital del ser, lo que podría llamarse el “tiempo biológico o de las edades”.²⁶ Es más, en promedio los memorialistas narran en el momento de la vejez, pero este tiempo último de la vida tampoco es desarrollado a fondo.

Específicamente, estas memorias fueron un eco de las voces de sus autores que escribían con el afán de ser escuchados y que se les permitiera contar cómo fueron en “verdad” los sucesos. Esta “verdad”, la postura frente a lo narrado, es relativa y unilateral, pues cada memorialista creía tener la razón: su obra era una versión distinta de un hecho o más. En este proceso de escritura, el autor

²⁶ Mijail M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*, traducción de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI Editores, 1982, p. 201.

polemiza con las declaraciones o memorias anteriores, con las que aclara y discute puntos a favor o en contra, porque cada uno es fiel a los preceptos de la Revolución, según la bandera ideológica con la que narre. El tono de su discurso se acerca, por esa misma polémica, a la justificación, defensa y glorificación, en ocasiones con una actitud jactanciosa, de la propia personalidad y la ajena, si es su correligionario. Por el contrario, tiende también hacia la polémica con la ideología opuesta, al anularla de cierto modo, con ataques indirectos y directos al otro, para desmentir la versión ajena. Del mismo modo, al rememorar, la forma de expresión de los revolucionarios aparentemente es natural, en tono serio-solemne, mesurado y juicioso, que oscila entre la propiedad y el decoro, al evadir palabras o frases que consideraban en esa época soeces o viles, pero a la vez permitían que la palabra popular, muy en especial los refranes, intervinieran en sus expresiones. De aquí que se piense en qué se narra y cómo se narra en las memorias.

Como es lógico, se deduce que Obregón en sus *Ocho mil kilómetros en campaña* no da cabida a ese dejo de discusión; pero para las siguientes obras que contaban con declaraciones o discursos opositores hubo más material. Brevemente expondré, por un lado, la postura de estos autores en cuanto a su concepción de "verdad" y, por el otro, su actitud narrativa (polémica y justificación), las cuales están ineludiblemente unidas en la composición del género memoria.

Con entonación polémica, Francisco Javier Santamaría explica su intervención en el conflicto Obregón-Calles *versus* Serrano-Gómez, al haber sido y de los pocos sobrevivientes de la matanza de Cuernavaca: "[Conflicto] en el que me tocó por ventura figurar como el más insignificante, sin duda —como dijo muy bien, injuriándome, un glorioso militar que no acompañó a su jefe a la hora del peligro [...]".²⁷ En esa postura niega algunas declaraciones "falsas": "*Mil versiones* han corrido acerca de esta fuga, hasta en libros impresos, y más de un protector apócrifo han salido al camino de la publicidad, diciendo haberme ayudado en esta o la otra forma. A su tiempo y en el lugar correspondiente de esta narración, *hablaremos largamente de todo esto*".²⁸ Por último, Santamaría apoya su exposición con testimonios y cartas de los generales Villarreal y Ramírez Garrido, como demostraré detenidamente, más adelante.

²⁷ Santamaría, *op. cit.*, p. 9. Las cursivas son mías.

²⁸ *Ibid.*, p. 10. Las cursivas son mías.

La defensa de la veracidad en las declaraciones y el tono narrativo se mantienen en Emilio Portes Gil y *Quince años de política mexicana*. El ex presidente permite que otros hablen primero y después responde a esas injurias con su “verdad” –según él–, para contribuir con el esclarecimiento de la Historia del país. Obviamente su respuesta a las declaraciones de otros no es sólo para aportar datos históricos, sino también para defenderse de los ataques de los que ha sido objeto. Reexplica sucesos como la muerte de Obregón y la actitud de rebeldía que adoptaron sus correligionarios; la huelga de 1929 en la UNAM por la lucha de la autonomía; el problema cristero, que incitaba a los ciudadanos –según su versión– a la desobediencia de la Constitución, a la caída del gobierno, a la destrucción de sus instituciones y a conspirar contra la tranquilidad de la República. Portes Gil debate con las declaraciones de José Vasconcelos, Pascual Ortiz Rubio, Francisco Díaz Babio, Abelardo L. Rodríguez y Francisco Xavier Gaxiola, entre otros.

A su vez, Juan Gualberto Amaya entra en diálogo con la memoria de Portes Gil:

Para un individuo de los antecedentes del licenciado Emilio Portes Gil, que estuvo vinculado con la reacción más detestable representada por la administración de un monstruo como lo fue Victoriano Huerta, es muy explicable que ignore cuál fue el alcance de los principios que fundamentaron el movimiento de 1910, y es muy explicable también que vanidosamente suponga de manera torcida que los principios surgieron hasta el día en que Emilio Portes Gil pudo colocarse en las filas revolucionarias y que por eso nos diga que en 1929 la Revolución necesitaba forjar un nuevo programa con principios de justicia social. *Nada más artificioso y más falso que el criterio expuesto por un hombre que no es de los que pudo sentir en su fuero interno los impulsos que llevaron al terreno de los hechos de verdadera prueba, donde regaron su sangre sin rehuir los más grandes sacrificios, en aras de una causa con la que no todos son capaces de lograr identificarse.*²⁹

Amaya no sólo discute con las declaraciones hechas por el ex mandatario, infundamentadas y fuera de los preceptos revolucionarios –según el mismo autor–, sino además con su personalidad al recordarle al lector que sus antecedentes en la lucha armada se remiten a Huerta –traidor a la patria, según el consenso general–. De igual forma, el memorialista se pronuncia a favor de hacer “historia de verdad” y “verdadera luz” mediante hechos reales. Por último, el diálogo virtual que el general mantiene con sus opositores de palabra, se dirige a defender su personalidad histórica: “A este movimiento, es al que se refiere Froylán C. Manjares en su *rastrera* obra titulada ‘La jornada institucional’, en la *página* número 75, donde *me atribuye* una ‘terrible sorpresa’, *cuando en verdad* se trataba de una maniobra que confundió, para mí ventajosamente a los jefes callistas, en virtud de que

²⁹ Amaya, *op. cit.*, p. 322. Las cursivas son mías

servilmente me perseguían por donde yo *no me encontraba*".³⁰ Con la palabra "rastrera", Amaya califica negativamente el discurso de Manjares; por otra parte con la especificación de "página" dialoga con su opositor de armas. Dicho diálogo termina con la justificación "me atribuye". "cuando en verdad" y "no me encontraba".

Por su parte, Eutiquio Mendoza Vargas, en *Gotitas de placer y chubascos de amargura*,³¹ apela nuevamente a la "verdad", en su Preámbulo: "Estas memorias son las exposiciones fieles de la verdad pura y resplandeciente, si elogio y aplaudo, no busco el reconocimiento: mas si condeno y alguien se ofende, no imploro perdón".³² Ya en el contenido de su memoria, explica que en el momento de la lucha armada combatió siendo campesino de la Huasteca, contra el gobierno de Victoriano Huerta. Algunas de sus discusiones se centran en condenar la repostulación de Obregón y en apoyar la postura de Serrano y Gómez.

Por último José Fuentes Mares toma como material para *La Revolución mexicana. Memorias de un espectador*,³³ sus propias experiencias en la lucha armada, datos de libros de la Historia general de México e información de otras memorias. A pesar de que Fuentes Mares narra según su experiencia, la polémica ha desaparecido por completo de su obra, porque no posee las perspectivas de debate que las antecesoras. Ahora bien, con esta breve exposición de las memorias de la Revolución deben resaltarse varios aspectos. Tal parece que el principio unificador de las memorias es demostrar, por parte de cada autor, la "verdad" (subjetiva y parcial, como ya había anotado) de los sucesos: es el ajuste de cuentas personal y colectivo. Los recursos narrativos que utilizan los autores son la polémica (debate con la versión ajena, ataques al otro, etc.), la justificación de las acciones personales y en ocasiones el tono jactancioso; pero detrás de esa defensa y tono se encuentran dos aspectos de fondo.

Por un lado, el memorialista se coloca en el centro de su universo narrativo, se vuelve objeto de su propio discurso, para defenderse de ataques ajenos y ocultar, de cierta manera, los propios traspiés: se quita la complejidad que lo vuelve humano, para lograr una pretendida mitificación de la propia personalidad, porque la forma en que se muestra afecta la credibilidad y veracidad de sus afirmaciones.

³⁰ *Ibid.*, p. 266. Las cursivas son mías.

³¹ Eutiquio Mendoza Vargas, *Gotitas de placer y chubascos de amargura. Memorias de la Revolución mexicana en las huastecas*, prólogo de Soledad García Morales, Universidad Veracruzana, 1998. (Colección Rescate). El autor narra en 1957.

³² *Ibid.*, p. 26.

³³ José Fuentes Mares, *La Revolución mexicana. Memorias de un espectador*, Mexico, Grjalbo, 1990. El autor narra en 1965

En una actitud inocente, cada memorialista pretende transformar la "verdad" subjetiva, en una que lo represente heroico: pero en las omisiones, se enfatizan los propios equívocos. Por otro lado, los temas polémicos de esa etapa posrevolucionaria empiezan por un ajuste de cuentas colectivo y termina en uno personal: lo que se discute se desvía de lo crucial y se centra en los chismes, opiniones, comentarios mal intencionados, que llevan a discutir detalles nimios: de ahí que su discurso sea vulnerable –objeto de la parodia, como demostraré–.

En cambio Ibargüengoitia, en calidad de creador y organizador del conjunto novelesco, retoma para *Los relámpagos de agosto* esta composición de la memoria: la justificación y polémica de sus autores, entendidas como la representación del lenguaje ajeno, que se convierte en el objeto de representación en la novela. Dicho de otra forma, Ibargüengoitia recupera la palabra (polémica) de los memorialistas revolucionarios, que implica cierta postura ideológica de la época. Esta forma de configuración es posible porque en la novela se introducen las relaciones dialógicas de la palabra (posiciones de sentido), que "[...] no se reducen a las relaciones lógicas y temático-semánticas que en sí mismas carecen de momento dialógico. Deben ser investidas por la palabra. Llegar a ser enunciados, llegar a ser posiciones de diferentes sujetos, expresadas en la palabra, para que entre ellas puedan surgir dichas relaciones".³⁴ Estas se dan no sólo en el nivel lingüístico (semántica, léxica y gramaticalmente) necesario en la comunicación, sino en el nivel vivo, que da cuenta de las posiciones ideológicas del sujeto, visión de mundo, juicios y concepciones sociales, políticas, religiosas, raciales, de época, etc., expresadas necesariamente en la palabra. Relaciones que también generan respuestas (a favor o en contra), tomadas con reticencia o emparentadas con la palabra ajena.

Ahora bien, la forma dialógica de la palabra y sus relaciones es lo que hace posible la diferencia entre la novela y la memoria (y con cualquier otro tipo de género o subgénero literario, artístico o no), y la intervención de ésta en aquella. En su caso, la novela, como género literario movable y plástico, "en proceso de formación y no consolidado, contiene múltiples posibilidades de composición".³⁵ que se dan por la intervención de otras palabras y distintos géneros, relaciones que necesariamente son dialógicas: los géneros aportan esa forma de ver el mundo a la novela, a la vez ésta "[...] desvela el convencionalismo de sus formas y su lenguaje, excluye a algunos géneros, incluye a

³⁴ Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoyevski*, traducción de Tatiana Bubnova, México, FCE, 1986, (Breviarios 417), p. 256.

³⁵ Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, traducción Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989, p. 449.

otros en su propia estructura, interpretándolos y reacentuándolos”.³⁶ En la novela los géneros se hacen más libres y plásticos, a la vez, ella se renueva con la diversidad de lenguajes, penetra la risa, la ironía y cualquier variación de la palabra dialógica (estilización, parodia, relato oral y diálogo). En la novela se logra la intervención de distintas voces ideológicas, al estar en contacto vivo con la contemporaneidad no acabada (el presente y el futuro son incontrolables, respondidos por sus oyentes, sólo el pasado es perfecto, porque se representan personajes heroicamente inamovibles).

Por su parte, la memoria (así como la biografía, la autobiografía y la crónica) se constituye como género acabado, estable, estandarizado, envejecido, con una estructura firme y poco variable. Baste recordar la forma en que he caracterizado las memorias de la Revolución mexicana: su configuración es cerrada porque la asimilación que hacen de la palabra ajena es en un sólo sentido, bien negándola, bien reafirmandola. Precisamente la polémica, la justificación y el tono jactancioso que las distinguen, se dirigen a elevar la figura y palabra del memorialista, quien incluye con reserva (para sus propios fines) la palabra de sus correligionarios y a la vez niega la postura de sus opositores; en este sentido, el uso que se le da a la palabra ajena es para reafirmar la propia. Asimismo, la asimilación en las memorias de otros materiales ajenos a ellas, como fotografías, notas de periódicos, discursos políticos, telegramas y cualquier tipo de documento oficial, sirven para reafirmar la postura ideológica del autor. Además, en ellas el lenguaje adquiere un tono juicioso, serio y pretendidamente elevado; no hay lugar para el dialogismo entre la palabra propia y la ajena, y con otras palabras sociales de una época dada. Por último, en tanto que en la memoria se rehace el mito, en la novela se le descompone para ser contestado por sus oyentes contemporáneos.

De esta forma, en *Los relámpagos de agosto* el objeto de representación es la palabra del género memoria, porque en ella se centra la parodia, si se entiende que “[...] en la palabra paródica convergen, y en cierta manera se cruzan, dos estilos, dos ‘lenguajes’ (interlingüísticos): el lenguaje parodiado –por ejemplo, el de un poema heroico–, y el que parodia –el lenguaje prosaico vulgar, el familiar oral, el de los géneros realistas, el lenguaje literario ‘normal’, ‘sano’, tal y como se lo imagina el autor de la parodia”.³⁷ Esta es una actitud dialógica hacia la palabra, porque el autor habla mediante la palabra ajena e introduce en ella una orientación de sentido absolutamente opuesta a la orientación

³⁶ *Id*

³⁷ *Ibid.*, p. 441.

inicial; en la palabra luchan hostilmente dos voces: la primitiva y la paródica. Se puede, entonces, parodiar el estilo ajeno, la manera socialmente típica, caracterológica e individualmente ajena de ver, pensar y hablar. En este sentido, la palabra ideológica de los memorialistas le sirve de material a Ibarguengoitia para darle una orientación distinta y cuestionarla: es la reacentuación del punto de vista ajeno.³⁸

Verbigracia, en su Dedicatoria, Emilio Portes Gil exalta la actitud estoica con la que su esposa ha estado a su lado: "A mi compañera que ha *sobrellevado*, con *abnegación* y cariño, todas las *vicisitudes* de mi vida". Por su parte, la de Juan Gualberto Amaya se sitúa en el mismo sentido:

Dedicatoria

A mi estimada esposa y leal compañera señora GUILLERMINA IFFERT DE AMAYA que con tanta abnegación ha sabido compartir a mi lado las vicisitudes de mi accidentada vida en toda clase de alternativas.

³⁸ Hasta aquí se hace necesario hacer una pausa para explicar este importante aspecto que orienta la organización literaria de Ibarguengoitia. A fines de la antigüedad clásica y durante la época helenística, de acuerdo con lo que plantea Bajtin, se constituyen y desarrollan numerosos géneros heterogéneos externamente, pero relacionados con un parentesco interno, lo que los antiguos llamaron lo cómico-serio. Es difícil marcar fronteras claras y estables del dominio de lo cómico-serio, pero los antiguos percibían su distinción fundamental y lo oponían a los géneros serios: epopeya, tragedia, historia, retórica clásica, etc. Bajtin explica que los géneros cómico-serios están unidos por un profundo nexo con el folklore carnavalesco. El carnaval es un espectáculo sin escenario ni división de actores y espectadores, en el todos participan, todo mundo comulga con la acción, se vive en ese mundo según sus leyes (mientras estas permanecen actuales); es una vida desviada de su curso normal, es la vida al revés: se suprimen jerarquías sociales, de edades, fortuna o rango, se aniquila la distancia entre las personas, se da el contacto libre y familiar entre la gente, la excentricidad, las disparidades carnavalescas y la profanación. Existen, en cuanto al mismo autor, tres rasgos genéricos del dominio de lo cómico-serio que aparecen como resultado de la influencia transformadora de la percepción carnavalesca del mundo. Rasgos que tomo en cuenta a lo largo del análisis de la tríada del escritor mexicano. Primero, una nueva actitud hacia la realidad, su punto de partida para la comprensión, valoración y tratamiento de la realidad es la actualidad más viva y cotidiana. En la literatura antigua por primera vez el objeto de una representación seria (a la vez cómica) aparece no en el pasado absoluto del mito y de la tradición sino a nivel de la actualidad, en la zona de contacto inmediato e incluso groseramente familiar con los coetáneos vivos: "Los héroes mitológicos y las figuras históricas del pasado se actualizan en estos géneros de una manera deliberada y manifiesta, actúan y hablan en la zona del contacto familiar con la contemporaneidad inconclusa." La segunda característica es que los géneros cómico-serios no se apoyan en la tradición, sino que se fundamentan conscientemente en la experiencia y en la libre invención; su actitud hacia la tradición en la mayoría de los casos es crítica y cínicamente reveladora. Aquí aparece por primera vez una imagen casi completamente libre de la tradición basada en la experiencia y en la libre invención. La tercera característica es la deliberada heterogeneidad de estilos y voces que identifican a todos estos géneros. Niegan la unidad de estilo de la epopeya, la tragedia, la alta retórica y la lírica. Estos géneros se caracterizan por la pluralidad del tono en la narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo, se utilizan ampliamente los géneros mercaderes (cartas, citas con acentuación paródica, etc.); en alguno de estos géneros se observa una mezcla de prosa y verso, se introducen los dialectos y las jergas vivas, etc. Véase Bajtin, "El género, el argumento y la estructura en las obras de Dostoievski", en *La poética de Dostoievski*. Estos rasgos, en mayor o menor medida, se presentan en actitudes cómico-serias como la parodia, la ironía, el absurdo, el sarcasmo, los elementos carnavalescos, la burla, la mofa, lo satírico, etc. (tanta es su relación que en ocasiones se ocupan como términos sinónimos). En forma de género, se encuentra como farsa, tragicomedia y comedia (en el teatro) y como carnaval, parodia y picaresca, entre otros (en la novela). En mi caso, me ocupo de tres formas subgenéricas con esta orientación cómico-seria: la farsa (en *El atemado*), la parodia de la narrativa de la Revolución mexicana (en *Los relámpagos de agosto*) y la inversión o transposición de los valores en la dictadura (en *Muten al león*).

Para ella, que *sin la más leve sombra de reproche*, ha tenido en todas las circunstancias la *entereza* necesaria para afrontar las *duras pruebas* a que en más de una vez me ha sujetado el infortunio, cuando *mis ideas se han erguido y sublevado* contra el abuso y el poder de los dictadores y tiranos.

EL AUTOR³⁹

Alterno

En ambos casos, los autores dedican sus obras a sus respectivas esposas, quienes han permanecido ecuanímes, pese a las pruebas y vicisitudes; tal parece que cada uno percibe su vida atada al azar, a los hechos incontrolables que los han llevado a la desventura, pero estas fuerzas exteriores se han colocado en su contra porque actuaron fieles a sus ideales revolucionarios, en oposición con los tiranos del momento. Esta actitud frecuente en los memorialistas muestra un ser fuerte ante las vicisitudes, seguro en sus convicciones y en contra del poder totalitario, cualidades que se definen como exaltación de la propia personalidad (mostrada como heroica); parece ser que es la primera impresión que el autor quiere transmitir de sí mismo a sus lectores y quiere que permanezca durante toda su obra. Por su parte en la Dedicatoria de *Los relámpagos de agosto* se deja entre ver, en primera instancia, esa actitud ideológica de la heroización de la propia personalidad (en este caso del narrador personaje):

A MATILDE,
MI COMPAÑERA DE TANTOS AÑOS,
ESPEJO DE MUJER MEXICANA,
QUE SUPO *SOBRELLEVAR*
CON LA *SONRISA EN LOS LABIOS*
EL CÁLIZ AMARGO QUE SIGNIFICA
SER LA ESPOSA
DE UN *HOMBRE ÍNTEGRO*

Gral. de División
*José Guadalupe Arroyo*⁴⁰

A primera vista, en la novela se detecta el modo realista y directo de las memorias: el hombre de armas dedica su obra a su esposa (mujer estoica), y a lo largo de su discurso se presenta con características positivas: "hombre íntegro" (de una pieza). Esta reacentuación del punto de vista (dedicatoria a la esposa, figura heroica y continuos infortunios a los que se enfrentan) y la reincidencia en las palabras que marcan la ideología de los memorialistas es lo que se entiende como parodia en el género novelesco. Dicho de otra manera, nótese que Ibarguengoitia repite palabras de los autores

³⁹ Amaya, *op. cit.* Las cursivas son mías.

⁴⁰ Jorge Ibarguengoitia, *Los relámpagos de agosto*, México, Joaquín Mortz, 2001. Las cursivas son mías

citados o elige enunciados similares: "sobrellevado", "abnegación", "vicisitudes", "sin sombra de reproche", "entereza", y "mis ideas se han erguido y sublevado", para el caso de los memorialistas, y "sobrellevar", "sonrisa en los labios el cáliz amargo" y "hombre íntegro", para el caso del novelista. Mejor aún, desde el inicio de *Los relámpagos de agosto* se reitera y exagera la composición del género memoria: el punto de vista del autor (justificación, actitud jactanciosa, defensa de su relativa "verdad" y polémica), sus palabras y la figura que quiere exponer de sí mismo y de sus "personajes" (si se les puede llamar así).

En este sentido, el Prólogo de *Los relámpagos de agosto* está en el mismo tono de la parodia:

PRÓLOGO

Manejo la espada con más destreza que la pluma, lo sé: lo reconozco. Nunca me hubiera atrevido a escribir estas Memorias si no fuera porque he sido vilipendiado, vituperado y condenado al ostracismo, y menos a intitularlas Los relámpagos de agosto (título que me parece verdaderamente soez). El único responsable del libro y del título es Jorge Ibarguengoitia, un individuo que se dice escritor mexicano. Sirva, sin embargo, el cartapacio que esto prologa, para deshacer algunos malentendidos, confundir a algunos calumniadores, y poner los puntos sobre las íes sobre lo que piensan de mí los que hayan leído las Memorias del Gordo Artajo, las declaraciones que hizo al Heraldo de Nuevo León el malagradecido de Germán Trenza, y sobre todo, la Nefasta Leyenda que acerca de la Revolución del 29 tejó, con lo que se dice ahora muy mala leche, el desgraciado de Vidal Sánchez.⁴¹

Al escindir el prólogo se localizan lenguajes vivos, que necesariamente remiten a diversas tradiciones. En primera instancia destaca indudablemente la tradición cervantina, con *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. En el Prólogo, José Guadalupe Arroyo confiesa ser poco avezado para la escritura: además anuncia que él es el autor de sus memorias, pero en responsabilidad de Ibarguengoitia "que se dice escritor mexicano". Esta misma intención remite a la de Cervantes en su Prólogo:

Y así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel [...] yo determino que el señor DON QUIJOTE se quede sepultado en sus archivos en la Mancha, hasta que el Cielo depare quien adorne de tantas cosas como le faltan, porque yo me hallo incapaz de remediarlas por mi insuficiencia y pocas letras, y porque naturalmente soy poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos.⁴²

⁴¹ *Ibid.*, p. 9.

⁴² Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. España, Edicomunicación, 1990, pp. 9-10.

En ambos prólogos, Arroyo, personaje de Ibarquingoitia, y Cervantes, ficcionalizado como segundo autor, se declaran malos escritores. Pero el caso cervantino declara que no le es necesario buscarse autores en tanto que él puede expresarse solo, mientras en el caso ibarquingoitiano interviene un editor y responsable del título. En este aspecto, el prólogo del mexicano es el revés del del hispano.

Ahora bien, de las agresiones a las que ha sido objeto Arroyo (“he sido vilipendiado, vituperado y condenado al ostracismo”). llama la atención el segundo adjetivo, que seguramente se refiere al Prólogo de la segunda parte del *Quijote*: “Válame Dios, y con cuánta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre, o cualquier plebeyo, este prólogo, creyendo hallar en él *venganzas, riñas y vituperios* del autor del segundo DON QUIJOTE, digo de aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona”.⁴³ En la novela del mexicano, Arroyo es objeto de vituperios, razón que lo mueve para escribir sus memorias con las que pretende justificarse y polemizar con los que lo acusan. En la novela del español, Cervantes, autor ficcionalizado, es sujeto crítico del autor apócrifo del *Quijote*. “Lo que no he podido dejar de sentir es, que me note de viejo y de manco, como si hubiera sido en mi mano haber detenido el tiempo, que no pasase por mí, o si mi manquedad hubiera nacido en una taberna, sino en más alta ocasión [...] he sentido también que me llame envidioso, que como a ignorante me escriba que cosa sea la envidia [...] pero, en efecto, le agradezco a este señor autor el decir que mis novelas son más satíricas que ejemplares, pero que son buenas, y no lo pudieran ser si no tuvieran de todo”.⁴⁴ Como marqué al principio, Ibarquingoitia caracteriza como ser polémico a su personaje narrador, porque una de las tradiciones que apoyan a la novela es la palabra del género memoria de la Revolución: sin embargo esta misma actitud polémica está sustentada en la misma novela, con la tradición cervantina: “lo que no he podido dejar de sentir”, “he sentido también que me llame envidioso” y “le agradezco a este señor”.

Por último, la palabra “cartapacio” en el discurso de Arroyo es clave para entender la implicación de la tradición cervantina, en la novela de Ibarquingoitia:

Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero [...] tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía, y vile con caracteres que conocí ser arábigos [...] compré al muchacho todos los papeles y cartapacios por medio real [...] apartéme luego con

⁴³ *Ibid.*, p. 361.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 361-362.

el morisco por el claustro de la iglesia mayor, roguéle me volviese aquellos cartapacios, todos los que trataban de DON QUIJOTE, en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada [...]”⁴⁵

Con la palabra cartapacio se hace referencia al juego autoral y de narrador en ambas novelas. En el *Quijote*, el historiador moro Cide Hamete Benengeli aparece como primer autor: un morisco toledano es su primer traductor y el mismo Cervantes aparece como autor ficcionalizado –como ya había apuntado–. En *Los relámpagos de agosto* se aclara la autoría de la obra: “El único responsable del libro y del título es Jorge Iburgüengoitia, un individuo que se dice escritor mexicano. Sirva, sin embargo, el cartapacio que esto prologa, para deshacer algunos malentendidos”. Para la ficción de la novela, Arroyo es el autor de la memoria, escrita en apuntes (cartapacio) y en responsabilidad de la forma de un libro y del título del escritor mexicano Jorge Iburgüengoitia (“un individuo que se dice escritor mexicano”); la burla y la ficcionalización de la propia personalidad literaria es una actitud narrativa que también es retomada de Cervantes. Para la realidad, *Los relámpagos de agosto* no es una memoria sino una novela, el escritor es Iburgüengoitia y como parte de su composición (el mundo ficcional), se hallan los personajes, incluido su personaje narrador y la parodización de las memorias de la Revolución.

Las relaciones en ambas novelas, y en el entendido de que se marca una tradición literaria con este tipo de ficcionalización del autor y el narrador, se establecen en dos sentidos: por un lado, en el juego autoral entre lo real y lo ficcional (¿quién es el responsable de este discurso?), que ya demostré en el caso del mexicano y que es propuesto en la excelsa novela del español: “Pero yo, que aunque parezco padre, soy padrastro de DON QUIJOTE, no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas, que en este mi hijo vieres, pues ni eres su pariente ni su amigo [...]”.⁴⁶ Y por el otro, en que ambas obras retoman cierta tradición seria-solemne (en el caso del *Quijote* los libros de caballerías, y en el de *Los relámpagos de agosto* las memorias de la Revolución mexicana) y las reelaboran en tono cómico-serio, propio de la cultura de cada país.⁴⁷

⁴⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁷ Bajtin explica que los elementos del carnaval son el origen de los géneros cómico-serios para la novela, en la antigüedad europea. En el caso de la novela hispanoamericana, tal parece que también el inicio de los géneros cómico-serios es el carnaval, representado específicamente en *El Quijote*.

Particularmente en el Prólogo de Arroyo se funden dos tipos de discurso (y claro está dos tiempos y espacios): el arcaizante y el moderno. El del siglo XVII (por ejemplo, vituperado y cartapacio), en contraste con el del siglo XX (los puntos sobre las íes, los relámpagos de agosto, muy mala leche; palabras que implican refranes y expresiones populares). En este discurso moderno, se enfatiza el significado del título:

¿Por qué se clasifica de "soez" un título cuyo sentido inmediato es su carácter efímero (como lo fue la rebelión que narra)? Lo oculto tras la disculpa es un dicho popular fragmentado. En el ámbito rural guanajuatense se dice: "viene como los relámpagos de agosto, pendejando por el sur". lo que responde a un hecho meteorológico, porque las lluvias en esa región llegan por el norte, y por lo tanto es inútil que relampaguee por el sur.⁴⁸

Entonces la frase "los relámpagos de agosto" hace referencia a Arroyo y a su grupo, porque "todo estaba preparado para acometer la "acción relámpago" que habíamos planeado y que hubiéramos llevado a cabo [...]".⁴⁹ Esa revuelta del 29 es la acción inusitada que termina con la derrota del grupo, en agosto, y que es inútil, pues el raudal revolucionario se levanta súbitamente y es aplacado sin lograr sus objetivos.⁵⁰

Desde el Prólogo Arroyo, personaje narrador, plantea su postura frente a lo que cuenta. En primera instancia, la razón por la que escribe es el ajuste de cuentas personal: "he sido vilipendiado, vituperado y condenado al ostracismo", y "poner los puntos sobre las íes sobre lo que piensan de mí" (reponer la propia personalidad en un nivel heroico), así como el ajuste de cuentas histórico sobre la "Nefasta Leyenda que acerca de la Revolución del 29 tejió el desgraciado de Vidal Sánchez", lo que remite dejar en claro su verdad (parcial y relativa, por supuesto). Pero este ajuste de cuentas implicará ciertas actitudes narrativas, mediante la justificación y la polémica en choque con la palabra ajena.

Dicha polémica se adelanta en este Prólogo con la conflictividad en la que se sitúa Arroyo frente a las palabras del Gordo Artajo, Germán Trenza y Vidal Sánchez, en el transecurso de la novela: "[...] sin embargo quiero dejar bien claro que no nací en un petate, como dice Artajo, ni mi madre fue

⁴⁸ Domcnella, *op. cit.*, p. 24. Entrevista personal con el autor

⁴⁹ Ibarquengoitía, *op. cit.*, p. 100.

⁵⁰ El dicho es tomado del imaginario mexicano, que se agrega a otros refranes incompletos que utiliza el autor como títulos de sus obras: "(Vale más) *Pájaro en mano* (que ciento volando)" (pieza teatral), "*La ley de Herodes* (o te chingas o te jodes)" (título homónimo del cuento y de la colección) y quizá también este en este mismo origen *Maten al león* (novela); como "el león no es como lo pintan" (que en este caso de la obra es indispensable aniquilarlo). El refrán incompleto deja la indeterminación para encontrar respuesta en el imaginario colectivo.

prostituta, como han insinuado algunos, ni es verdad que nunca haya pisado una escuela, puesto que terminé la Primaria hasta con elogios de los maestros [...]”.⁵¹ Por un lado, Arroyo discute con las opiniones y declaraciones de otros acerca de su propia personalidad; por otro, estas opiniones atentan contra su honorabilidad, que él mismo se encargará de defender durante su ficticia memoria. En este sentido, el Prólogo es una discusión cerrada y que se aclara a lo largo de la novela.

Arroyo inicia su relato con la enumeración de sus cualidades que, es preciso decirlo, nunca se ven cristalizadas en acciones:

[...] en cuanto al puesto de Secretario Particular de la Presidencia de la República, me lo ofrecieron en consideración de mis méritos personales, entre los cuales se encuentran mi refinada educación que siempre causa admiración y envidia, mi honradez a toda prueba, que en ocasiones llegó a acarrearle dificultades con la Policía, mi inteligencia despierta, y sobre todo, mi simpatía personal, que para muchas personas envidiosas resulta insoportable.⁵²

El ficticio general deja en claro sus virtudes: “mis méritos”, “refinada educación”, etc., pero detrás de esa exaltación se entre ve que no existe tal honradez, al crearle problemas con la policía (el personaje realmente es un pillo); y que esa “simpatía personal” no sea de ese modo, porque realmente resulta insoportable. Al reiterar sus cualidades personales, se lee entre líneas sus traspiés, descuidos y fracasos: realmente es un personaje antiheroico y fanteche. No obstante, el narrador personaje insiste en defender su personalidad histórica: “-Nosotros estaremos en la galería para brindarle nuestro apoyo moral. -Y no como afirma el Gordo Artajo en sus *Memorias*: ‘Nosotros rodearemos la Cámara con nuestras tropas y obligaremos a los diputados a declarar en receso la Constitución, por impropio.’ Esto constituye una difamación indigna de un militar mexicano [...]”.⁵³ “Nos abrazamos para sellar el pacto; pero yo no estaba borracho, como insinuó Artajo en sus *Memorias*”.⁵⁴ “Así que nada de lo que dice el Gordo Artajo es verdad: ‘... como Arroyo estaba muy alarmado...’, porque alarmados estábamos todos, empezando por él [...]”.⁵⁵

En el desarrollo de su narración, el ficcionalizado memorialista desmiente constantemente las declaraciones de Artajo (quien, según la visión del narrador personaje, exagera los hechos), hasta que

⁵¹ Ibarquengoitia, *op. cit.*, p. 11.

⁵² *Id*

⁵³ *Ibid.*, p. 24

⁵⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 67.

aparentemente anula su palabra (y claro está su ideología) en nombre de la "verdad", centrada en la defensa de su personalidad. De igual forma llama la atención que estos dos personajes sean opositores en palabra, puesto que al final de la novela se aclara que el Gordo Artajo es el más grande conspirador de la revuelta del 29 (en la novela). Por su parte Arroyo discute, entra en conflicto y se justifica ante las declaraciones de alguien que de antemano sabe que es un traidor, pues todo lo que narra es rememoración: su lucha interna es inútil, por eso su discurso y su personalidad se van tomando ridículas.

El narrador personaje está conflictuado por las palabras ajenas, es polémico en sus declaraciones y aclaraciones:

Decidimos mis comandantes y yo, y no yo, "... con el despotismo que siempre me caracterizó", como insinuó Cenón Hurtado durante el Consejo de Guerra que se me formó, más tarde, apresar a don Virgilio Gómez Urquiza [...]⁵⁶

Mucho se me criticó después porque no puse en libertad a estos prisioneros cuando se me entregó el rescate que pedí por ellos, pero quiero aclarar que ese rescate lo pedí, no para soltarlos, sino para no fusilarlos [...] hay que tener en cuenta que yo me encontraba en pie de guerra [...] Así que no entiendo qué me reprochan los que dicen que fui muy cruel, porque tuve presos unos días a una sarta de mentecatos.⁵⁷

Esto último, huelga decir, es una gran mentira. Él se robó mi pistola de cache de nácar y yo hice lo posible para que lo capturaran y lo pasaran por las armas. Así que le agradezco mucho a Macedonio Gálvez que no me haya fusilado esa noche como era su deber; pero no le regalé mi pistola, él se la robó.⁵⁸

Tantas excusas por sus decisiones y actos, ese tono de defensa y el ataque a las declaraciones ajenas, hacen de Arroyo un personaje conflictuado y polémico. Aparentemente anula las palabras ajenas "no como afirma", "no como insinuó", pero en el fondo éstas determinan toda la forma de su discurso: "decidimos mis comandantes y yo, y no yo", "pero quiero aclarar", "me reprochan", "le agradezco mucho", "no le regalé mi pistola, él se la robó". Este exceso discursivo y la contradicción entre palabra y acción, es lo que lo hace un personaje cómico.

Por último, otro de los tonos en que cuenta Arroyo es la evasión de palabras groseras y frases toscas, mediante un lenguaje eufemístico y superficialmente cuidado: "Ese individuo no tiene energía

⁵⁶ *Ibid.*, p. 74

⁵⁷ *Ibid.*, p. 83

⁵⁸ *Ibid.*, p. 127

bastante (con otras palabras) ni es simpático [...]”.⁵⁹ “Lancé una imprecación. Mi campaña más brillante se fue, como se dice muy vulgarmente, a las heces fecales [...]”.⁶⁰ “La campaña de Valdivia se llevó a cabo sin ningún tropiezo, y con tanto éxito, que llegamos a arrepentirnos de haber entrado en contubernio con tanta gente inicua y tan mala revolucionaria”.⁶¹ Este uso del lenguaje también es excesivo, y en el afán de evitar tal o cual expresión soez, se enfatiza su presencia, al hacer que la voz del narrador personaje sea artificial e importada de otro lenguaje (supuestamente elevado). Por eso también Arroyo califica de soez el título que Ibarguengoitia le ha dado a su memoria, desde su perspectiva ese lenguaje es tosco.

De esta manera, lo que para los memorialistas de la revuelta mexicana era contado de manera directa, seria-solemne, mitificadora y por momentos hasta inocente, en Ibarguengoitia es resignificada con una orientación de sentido totalmente distinta a la orientación ajena, esto es, de manera cómico-seria. En este último aspecto, el encarecimiento y reiteración del tono narrativo de la memoria, así como la acentuación en cierta ideología de los seres que presumen ser “héroes”, en *Los relámpagos de agosto* tienen una orientación a la ridiculización y la ironía, con sentido cáustico e incisivo, para poner en entre dicho las palabras y actitudes de la época y contestar el mito revolucionario.

Diálogo generacional entre los discursos sobre la Revolución mexicana

En lo que respecta a la parodia del género memoria en *Los relámpagos de agosto* (palabra polémica, justificación y tono jactancioso del narrador personaje), Ibarguengoitia –como ya expliqué en el Capítulo I– especificó cuatro obras para la composición de su novela: las de Álvaro Obregón, Juan Gualberto Amaya, Francisco Javier Santamaría y la “[...] de un general *revolucionario* que fue jefe de la policía en tiempos de la banda del automóvil gris, amante de una actriz famosa –la parte *erótica* es la más aburrida–, y estaba convencido de que sus *modales refinados* y su *apariencia distinguida* había sido la causa de la mayoría de sus desgracias”.⁶² De éstas el novelista retomó, entre

⁵⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁶¹ *Ibid.*, p. 59.

⁶² Ibarguengoitia, “Memoria de novelas (1979)”, en Norma Klahn y Wilfrido H. Corral, *Los novelistas como críticos*, t. II, México, FCE, 1991, (Colección Tierra Firme), p. 132. Las cursivas son mías. Tal parece que la memoria a la que hace referencia Ibarguengoitia es *La banda del automóvil gris y yo!*, del general Juan Merigo (1959); véase *Odiseas literarias radiofónicas n° 3*, Radio Mexiquense, 1985, en Fabrizio Mejía Madrid, “El poder y la carcajada: Ibarguengoitia y la crónica”, en Jorge Ibarguengoitia, *El atentado. Los relámpagos de agosto*, coordinadores Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega.

muchos otros aspectos, algunos episodios, que vistos desde una perspectiva tradicional (impresionista) sólo estructuran el argumento de la novela (relaciones intertextuales que logran un *collage*, como entiende Domenella). Por el contrario, si se piensa que cada una fue elegida por el autor como material polémico, porque expone un problema álgido del momento, una visión de mundo distinta de cada memorialista frente a su propio material, y aporta además palabras (sociales, populares, retóricas) y acciones (de los personajes) de la época: entonces se reconocerá que estas memorias contribuyen a la novela con más que sólo episodios –en los que me detendré en su momento–. Cabe anotar que de las obras seleccionadas no se encuentra algún aspecto que presente la postura del clero católico o de algún eristero, puesto que a Ibarguengoitia le interesaban específicamente las “memorias de revolucionario viejo”. En *Los relámpagos de agosto* también se denota esta ausencia de la visión religiosa: en esencia no se toca ninguna de las creencias de la Liga o del movimiento eristero, por la lucha de sus derechos: lo que se representa, dentro de la parodización, son los preceptos revolucionarios que ostentaban estos autores (“Sufragio efectivo. No reelección”, específicamente).

En el caso de Juan Gualberto Amaya, en *Los gobiernos de Obregón. Calles y regimenes “peleles” derivados del callismo*,⁶³ en su postura de memorialista, narra los acontecimientos

México, CONACULTA-FCE, 2002, (Serie Archivos 53), p. 339. Sin embargo, nuevamente las pesquisas no logran su efecto, porque la memoria de Mérito es casi imposible de hallar, la única huella que queda en las bibliotecas es la referencia bibliográfica: México, Publicaciones Llergo, 1959. A ciencia cierta no se sabe qué le llamó la atención al guanajuatense de esa memoria, si una anécdota, alguna de las discusiones de la época o cierto personaje y su postura ideológica; lo único que el mismo autor apunta es la actitud fanteche del ex policía, que puede estar aludida en José Guadalupe Arroyo. Pero estos datos los dejaré en el nivel de la especulación.

⁶³ Cabe señalar que, en mayor o menor medida, la crítica ha estudiado las características de las memorias de la Revolución mexicana en *Los relámpagos de agosto*. Específicamente Ana Rosa Domenella y Verónica Sylvia González de León han rastreado a su manera esta tradición en la obra del guanajuatense. En su caso, la primera entiende que lo que precede a esta novela es una larga tradición hiperbólica de memorias de militares (desde Hernán Cortés hasta los memorialistas revolucionarios); Ibarguengoitia retoma esta tradición, ridiculizándola mediante estas memorias ficticias. “Al elaborar su novela, el autor recoge documentos de la época, pero no para cotejar su veracidad como haría un historiador, sino para recrearlas paródicamente por medio de un lúcido y eficaz trabajo intertextual, y de este modo proponer otra lectura del período pos revolucionario”. Domenella, *op. cit.*, p. 58. La forma en que se introducen estas memorias en la novela –continúa Domenella– es a manera de *collage*, porque escoge ciertos episodios y características de ellas. De Juan Gualberto Amaya eligió la dedicatoria, el juego de póquer en el carro del ferrocarril en el que participa Urbalejo (en *Los relámpagos de agosto* es en donde balacean a Juan Valdivia y decide huir con sus correligionarios) y de Alvaro Obregón el contratiempo del carro-comedor El Emisario de la Paz (en *Los relámpagos de agosto* el Zirahuén). Ahora bien, como he expuesto al inicio de este apartado, los episodios retomados por Ibarguengoitia a manera de *collage* apuntan no sólo a “degradar y desenmascarar personas u objetos investidos de autoridad y parodiar dichos textos” (Domenella), sino que además sustentan un problema álgido del momento, una visión de mundo distinta frente a su propio material, y además que aportan palabras (sociales, populares, retóricas) y acciones (de los personajes) muy específicos y particulares –como demostraré– de dicho momento. Sin olvidar claro está que estos episodios son el recurso para llegar a la representación total: la parodia del género memoria de la Revolución mexicana. Por su parte, González de León también reconoce esta tradición en la novela de Ibarguengoitia: “Se ha dicho que Ibarguengoitia escribió ‘el reverso humorístico de la novela de la Revolución’ pero había que agregar que lo hizo de las ‘memorias de la Revolución’”. Verónica Sylvia González de León, *La narrativa de Jorge Ibarguengoitia*. Dissertation.

aproximadamente en 1947, en un tono serio, propio y de autodefensa. De las memorias seleccionadas por Ibarguengoitia, es el único que expone, rememora y discute distintos sucesos de un gran periodo posrevolucionario (1920 a 1934), los cuales siguen la secuencia cronológica de la Historia general de México. En esa época –cuenta Amaya– es asesinado Villa y por esta razón De la Huerta se rebela contra el gobierno de Obregón, quien se encontraba en su primer periodo presidencial. Al término de éste, inicia el cuatrienio de Calles. El movimiento cristero continúa insistentemente, después de años de lucha. Tiempo después está en pugna la reelección del Héroe de Celaya y su lucha por llegar de nueva cuenta al poder. Ante estos hechos, Francisco R. Serrano y Arnulfo R. Gómez se rebelan, pero son asesinados por generales federales. Finalmente Obregón es reelecto presidente, pero no llega al máximo cargo, porque al declararse directamente en contra de la lucha cristera, su actitud provoca los atentados y su asesinato. Por lo tanto, el país carece de primer mandatario, así que se elige como presidente interino a Portes Gil, sin que el problema clerical sea resuelto. En esos momentos Amaya es electo gobernador de Durango, y en este cargo se da cuenta de que Calles se estaba erigiendo como Gran Elector, al manejar los gobiernos subsiguientes al suyo: esta actitud obviamente va contra los preceptos revolucionarios –según el memorialista–. Por esta razón se lleva a cabo el movimiento de 1929 (del 3 de marzo al 31 de abril), en el cual Amaya y sus correligionarios rompen con el grupo de poder y se levantan en armas: finalmente logran escapar a Estados Unidos. Una vez exiliado se da lo que el autor llama los gobiernos peleles de 1928 a 1934, porque detrás de los gobernantes Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez, se encontraba la figura de Calles. Este último aspecto es el que más discute el autor en su obra. Léase entre líneas que Amaya seguía las propuestas revolucionarias en el grupo obregonista y al darse cuenta de la manipulación de Calles hacia el actual

Doctor in Philosophy, USA: Austin, Faculty of the Graduate School of the University of Texas, 1982, p. 90. De acuerdo con la autora y como se entenderá más adelante, esta novela está configurada con ambas tradiciones. González de León detecta específicamente que las memorias de Juan Gualberto Amaya “[...] parecen ser el modelo original de las ficticias del general Arroyo y, por lo tanto, de la novela *Los relámpagos de agosto*” *Ibid.*, pp. 90-91. En el caso de esta investigación –como explicaré enseguida– no es sólo algunas obras, sino toda la tradición de memorias de la época y cuatro memorias en especial: lo importante es demostrar qué y por qué eligió dichos aspectos de las obras citadas. Especifica la autora que retoma Ibarguengoitia para su personaje y su novela, de la obra de Amaya y su personalidad: ambos (personaje ficticio Arroyo y personaje histórico Amaya) son generales de división, están descontentos con lo que se ha dicho de ellos y escriben una obra para desengañar al público lector, así como las siglas de su nombre, el desenmascaramiento que hacen de sus opositores, su reconocimiento de falta de talento literario, y de los recursos del género memoria parodiados por la novela: narración confusa, llena de detalles nimios, el enfático yo, y el tono “filosófico” que hace pensar en los supuestos de grandeza, incorruptibilidad y dominio del memorialista. *Ibid.*, p. 93. Por último, también existe la tesis de Jose Manuel García, *El humor en la noche mexicana, 1964-1989* (Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león* y *Los relámpagos de agosto*), tesis de doctorado, University of Kansas, 1991, que por lo pronto no he hallado. En ella quizá, por ser tesis de doctorado y posterior a las de estas autoras, también se estudie de cierta forma alguna memoria de las que Ibarguengoitia apuntó –claro está, esta última afirmación es una especulación–.

presidente, forma parte de la revuelta del 29; claro está que los sucesos presentes no respondían los preceptos de 1910, muy en especial con la propuesta "Sufragio efectivo. No reelección".

Por otra parte, Álvaro Obregón, en *Ocho mil kilómetros en campaña*, narra en 1917 sucesos de tan sólo dos años atrás. Al contrario de la mayoría de las memorias, ésta ha tenido varias ediciones, quizá por el reconocimiento (oficial y popular) en discurso y figura político-militar de este personaje histórico. Obviamente el autor, a diferencia de los siguientes memorialistas, no discute su postura con otros. Puede pensarse que esta publicación es el preámbulo de la carrera política del autor al mostrarse como fiel revolucionario y perfilarse como próximo presidente, por primera vez. Específicamente, lo que Obregón expone en esta memoria son sus luchas militares por el norte del país contra los federales, además de que exalta su figura militar, tolerante y hasta respetuosa con el enemigo: "[...] practicando mi teoría contenida en mi manifiesto lanzado en Hermosillo: 'El respeto al vencido, es la dignidad de la victoria'".⁶⁴

El caso de Francisco Javier Santamaría, en *La tragedia de Cuernavaca en 1927 y mi escapatoria célebre*, es distinto en tanto que explica otros problemas de la época, con una postura diferente. Al contrario del anterior, Santamaría no exalta su personalidad histórica, porque comprende que la situación política y militar era conflictiva y entendía que él y su grupo tenían derecho a temer y a escapar del país. En un tono grave y formal el autor debate con otras memorias y declaraciones; narra los acontecimientos del 2 de octubre de 1927 y los días que siguieron a su escapatoria, referentes al conocido levantamiento de Serrano y Gómez. También opuesto a Amaya, Santamaría aclara las razones de dicho movimiento: jefes militares y políticos habían planeado una revuelta para desconocer al Congreso de la Unión y disolverlo, ya que este poder federal se había convertido en un partido político electoral, al permitir la reelección de Obregón. El día del levantamiento, parecía que todos los implicados estaban de acuerdo y en sus puestos: gomistas en Veracruz, serranistas en Morelos y militares a punto de tomar la capital. No obstante, hay que aclarar que aunque se relaciona constantemente a Serrano y a Gómez (en sus objetivos de no permitir los atropellos del gobierno) éste no apoyaba del todo la postulación presidencial de aquél, como único candidato del Partido Antirreeleccionista. Como se sabe, la revuelta no tuvo éxito: algunos se arrepintieron, unos fueron apresados y otros asesinados. Santamaría, era gomista pero se encontraba con los serranistas en

⁶⁴ Álvaro Obregón, *Ocho mil kilómetros en campaña*, México, FCE, c 1917, 1970, pp 46.

Cuernavaca, en el momento de la asonada: logró escapar ingeniosamente y esconderse con ayuda de los lugareños (principalmente ex villistas y ex zapatistas). Además de que el memorialista está inconforme con el poder totalitario y con la alianza entre Obregón y Calles para arruinar el levantamiento del 27, dicha postura –en comparación con los dos casos anteriores– es la más polémica, al debatir las personalidades históricas de Juan Domínguez y Eugenio Martínez, con sus interlocutores, los generales Ramírez Garrido y Villarreal.

Ahora bien, es preciso entender que la compleja significación de *Los relámpagos de agosto* se logra en diversos niveles: mediante la dialogización de las distintas tradiciones artísticas (novela de la revolución mexicana, la tradición cervantina, entre otras) y no artísticas (crónica, biografía, autobiografía y memoria de la revolución mexicana), sus problemas debatidos (entre los años veinte y los sesenta, de la Historia oficial y la extraoficial) con los niveles de la novela (problemas internos, los personajes históricos, literarios y populares, todo ello con una orientación cómico-seria).

En su caso, el ficticio general José Guadalupe Arroyo inicia su memoria con dos posturas narrativas que se mantendrán a lo largo de su relato: primero, la polémica: “quiero dejar bien claro que no nací en un petate”, “mi mi madre fue una prostituta”, y segundo, la exaltación de sus atributos personales: “mi honradez a toda prueba”, “mi refinada educación”, “mi inteligencia”, “mi simpatía personal”.⁶⁵ Me refiero a la manera autocomplaciente en que piensa en sí mismo, como ser de una pieza, sin defectos y con todas las virtudes posibles: precisamente esta manera de construir la propia figura es lo que hace reír: su honorabilidad y carisma –como detectará el lector a lo largo de este análisis– no dan cuenta de un personaje heroico, sino de un fanfarrón (dentro de otros personajes como “el bobo, el despistado, el genio, el gangoso, el histérico, o el sabiondo”,⁶⁶ que rompen el equilibrio y llegan a la exageración cómica). Quiero decir que se logra la sátira del personaje cuando palabra y acción se contradicen: verbigracia, Amaya dice ser inteligente, pero en el momento de actuar se equivoca o se distrae, cuando se espera sea hábil e ingenioso. Así también, el narrador personaje aclara que los sucesos contados se ubican en 1928 (primera referencia de la revuelta escobarista), cuando

⁶⁵ Actitud que seguramente, y a modo de especulación, hace referencia a esa misma exaltación de la propia personalidad por parte del ex jefe de la policía, en tiempos de la banda del automóvil gris.

⁶⁶ Graciela Cándano, *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*, México, UNAM, 2000, (Bitácora de Retórica 7), p. 143.

contaba con treinta y ocho años de edad (misma edad y siglas del nombre que Juan Gualberto Amaya), al lado de su prole y su esposa Matilde (la esposa de Santamaría tenía la misma inicial, Mercedes).

El narrador personaje recibe una carta de Marcos González, el cual le informa que ganó las elecciones presidenciales:

Querido Lupe:

Cómo te habrás enterado por los periódicos, gané las elecciones por una mayoría aplastante. Creo que esto es uno de los grandes triunfos de la Revolución. Como quien dice, estoy otra vez en el candelero. Vente a México lo más pronto que puedas para que platiquemos. Quiero que te encargues de mi Secretaría Particular.

Marcos González, General de Div.⁶⁷

Más adelante, Arroyo aclara que González salió electo presidente por primera vez en 1920 y que en el momento de la misiva era reelegido por segunda, de ahí la expresión “estoy otra vez en el candelero”. Si se relaciona estas dos elecciones, las fechas y su ascenso de nuevo en la cima del poder, se reconoce la figura de Obregón detrás del personaje ficticio Marcos González, con el que se anuncia uno de los temas candentes de la época revolucionaria: el eventual cambio de la Constitución (en los artículos 82 y 83), al que se llegaría con el apoyo de la Cámara de diputados, para lograr la reelección y abrirle el camino a Obregón hacia una nueva dictadura. Este aspecto fue muy debatido en esa época (discusión externa), tanto en el ámbito político, como religioso y social; dicho conflicto se mantiene a lo largo de la novela, al lograrse –como demostraré– cierta polémica entre los personajes (discusión interna). De esta forma “mayoría aplastante” no puede leerse de manera inocente, porque es parte de la configuración irónica de la novela.

Arroyo acepta el cargo de secretario particular, mientras su actitud narrativa sigue siendo jactanciosa –“siempre me he distinguido por mi desinterés”–, a pesar de que sigue justificándose: “festejé el nombramiento, aunque no con los desórdenes que después se me atribuyeron”; de nuevo, hay que entender que estas dos actitudes constituyen la manera en que el personaje se ve a sí mismo, dentro del mundo ficcional del autor, el cual enfatiza estas actitudes en su narrador para la parodia que logra de él. Camino a la capital para tomar su puesto en el nuevo gobierno, Arroyo se encuentra con Macedonio Gálvez, quien tuvo problemas con González desde su primer periodo presidencial:

⁶⁷ Jorge Ibarquengoitia, *op. cit.*, p. 12.

[...] me pidió trescientos pesos. Me negué a dárselos [...] en cambio, lo invité a comer, y él aceptó. Me levanté de mi asiento, puse la fornitura con la pistola en la canastilla, sobre ella el periódico, me abroché la chaqueta, y salimos juntos en dirección del carro-comedor.

Tomamos unas copas y luego pedimos una abundante comida [...] cuando estábamos comiendo, el tren se detuvo en la estación X [...] Macedonio se levantó del asiento y dijo que iba al water [...] yo seguí comiendo; arrancó el tren, y yo seguí comiendo; acabé de comer y Macedonio no regresaba; y pedí un cognac, y no regresaba; y pagué la cuenta y no regresó; caminé hasta mi vagón y al llegar a mi lugar noté... ¡claro! Ustedes ya se habrán dado cuenta qué fue lo que noté, porque se necesita ser un tarugo como yo para no imaginárselo: que en vez de ir al water, Macedonio había venido por mi pistola y se había bajado del tren cuando estaba parado.⁶⁸

El énfasis que el narrador personaje hace en el arma –“puse la fornitura con la pistola en la canastilla”– desde el inicio de su relato y en la descripción de las acciones, indica que algo distinto sucederá. Con la reiteración “yo seguí comiendo” y “no regresaba”, memorialista marca la larga espera, que termina cuando se da cuenta que el otro ha escapado con su pistola. Él mismo se arrepiente de su ingenuidad, que el lector puede captar desde el inicio –“ustedes ya se habrán imaginado”, “se necesita ser un tarugo como yo para no imaginárselo”–. Al principio, Arroyo parece muy listo al no prestarle dinero a Gálvez, pero entre líneas se denota su candidez al no cuidar su arma de fuego, de alguien que sabe es un pillo. El narrador personaje dice “soy muy listo” –“mi inteligencia”, “mi refinada educación”–, pero entre líneas sugiere que es un “tarugo”. Claro está, la intención de Ibarguengoitia es señalar que lo que su ficticio revolucionario discute son aspectos nimios (embustes) que se vuelven enredos, con personajes antiheroicos (obtusos, sosos), en un lenguaje pretendidamente oficial e importado de otro lenguaje (como una coraza). La finalidad del novelista al representarse este personaje es mostrar una doble intención: la pretendida por el memorialista y la sarcástica de la parodia.

A la vez, este episodio corresponde a otro que narra Juan Gualberto Amaya, el cual tiene un desarrollo similar (a Amaya, persona real, y a Arroyo, personaje ficticio de Ibarguengoitia, les roban la pistola).⁶⁹ La intención del relato en ambos casos es la misma: mostrar la candidez del personaje narrador frente a alguien que se sabe de antemano es un ladrón. Mi razonamiento se centra, no en la correlación del desarrollo argumental entre el memorialista y el novelista, sino en qué y cómo lo observa y representa Ibarguengoitia en su novela: la visión de mundo que se enclava. En sus memorias,

⁶⁸ *Ibid.*, p. 15

⁶⁹ Véase Amaya, *op. cit.*, pp. 19-21.

Amaya se encuentra con Francisco Valle Arizpe, el antecedente que tiene de éste es que es un traidor; sin embargo Amaya es dadivoso (le regala 150 pesos para un viaje) y en cambio Arizpe le roba su pistola reglamentaria, casi nueva. En el caso de *Los relámpagos de agosto*, Arroyo conoce el historial de Gálvez (es un traidor), no obstante confía en él, pero la pillería de éste sobre pasan la ingenuidad de aquél, al robarle su pistola para escapar. Esta reiteración de los sucesos, el énfasis en la ingenuidad del personaje es la reacentuación (doble capa) paródica del punto de vista ajeno.

El episodio termina con la muerte, por una apoplejía, del recién electo presidente. Esta correspondencia Marcos González-Álvaro Obregón termina aquí y aparentemente el personaje histórico no vuelve a ser referido en la novela.

Por su parte, Arroyo y Germán Trenza deciden reunirse en el sepelio de González para hablar de la situación, ante la muerte de su correligionario y al verse esfumadas las promesas de sendos puestos. Desde aquí se abre una constante lucubración en torno al poder por parte del grupo de González, que cuenta con estar contiguo a la presidencia de la república. Su razonamiento genera una serie de enredos constitucionales increíbles. En esta discusión interna es en la que quiero detenerme. En su caso, Arroyo explica: “[...] la única figura política de importancia en ese momento era Vidal Sánchez, el Presidente en funciones quien, por consiguiente, no podía reelegirse: así que urgía encontrar en *nosotros*, alguien que pudiera ocupar el puesto [...]”.⁷⁰ Por su parte, el Gordo Artajo dice que la Constitución establece que si el presidente de la República fallece, el ministro de Gobernación queda en el cargo; de esta forma le correspondería a Juan Valdivia Ramírez postularse como presidente interino, quien es del grupo gonzalista. Augusto Corona *El Camaleón* aclara que la Constitución se refiere al presidente en funciones y el general González era presidente electo: en tal caso aquello se aplicaría a Vidal Sánchez si él fuera el muerto. *El Camaleón* opina que se lea el Inciso N: “El inciso N resultó tener un significado completamente diferente: cuando fallece el Presidente Electo, la Cámara nombra un Interino que tiene por función convocar a nuevas elecciones”.⁷¹

Por su parte, Canalejo propone que Anastasio promueva en la Cámara, en su calidad de diputado, la anulación de dicho inciso; Anastasio pregunta por qué, Trenza responde simplemente

⁷⁰ Ibarquengoitia, *op. cit.*, p. 18. Las cursivas son mías

⁷¹ *Ibid.*, p. 23.

porque no les conviene (razón lútil y por lo tanto risible); a la vez Trenza plantea: “–Que se borre el Inciso N y se agregue un condicillo [sic] que diga así: ‘Cuando muere el Presidente Electo, el Presidente en Funciones es reemplazado, automáticamente, por el Secretario de Gobernación’”.⁷² Después de sus propuestas descabelladas, el grupo llega a la conclusión de que puede nombrar como su presidente a Juan Valdivia (obviamente por razones de conveniencia personal, más que de peso político). Sin fundamento, esta facción revolucionaria pretende enmendar la Carta Magna a su favor. Esta discusión de la sucesión presidencial, en relación con los problemas del momento posrevolucionario, es el juego absurdo⁷³ del hacer y deshacer la Constitución a favor de los propios intereses, específicamente relacionado al caso de Obregón.

Por otro lado, Arroyo aclara que Trenza vive con Camila, pero a la vez tiene a su legítima esposa en Tampico (expresión explicativa en voz del narrador, pero con reacentuación sarcástica). De igual forma González “convive” con distintas mujeres: “Conviene hacer un paréntesis. La viuda de González a que me refiero, es la legítima. O mejor dicho, la reconocida oficialmente como legítima: doña Soledad Espino de González y Joaquina Aldebarán de González, que también han sido consideradas como viudas del general González, pertenecen a otra clase social muy diferente”.⁷⁴ Dicha aclaración da cuenta de la usanza de la época: una esposa legítima y varias mujeres ni social ni legalmente reconocidas, pero en convivencia tolerante entre ellas y con la sociedad.

En este episodio, quiero hacer un paréntesis para explicar la función de la concubina en la novela. Ibargüengoitia hace referencia con Camila, concubina de Trenza, a la otra Camila, concubina de Demetrio Macías en *Los de abajo*, de Mariano Azuela (tradicción novelesca). Sobre esta misma línea de análisis puede hacerse una relación entre ambas novelas, en las que los nombres de cada grupo revolucionario no parecen propios, sino de animales o de cosas inanimadas. En *Los relámpagos de*

⁷² *Ibid.*, pp. 24-25. En el mecanuscrito original de la novela se aclara que la palabra correcta es condicillo. Véase edición crítica, coordinada por Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega. El *Diccionario de la Real Academia Española* define el término condicillo, como sinónimo de codicillo: en el derecho, antiguamente y hoy en Cataluña, se define así a toda disposición de última voluntad que no contiene la institución del heredero y que puede otorgarse en ausencia de testamento o como complemento de él. Documento en que se contienen tales disposiciones.

⁷³ Absurdo: lo que es contrario y opuesto a la razón o bien repugnante a ésta, es el mundo de lo infundado, lo insostenible, lo desatinado, lo estafalario. Véase Cándano, *op. cit.*, pp. 168-169

⁷⁴ Ibargüengoitia, *op. cit.*, p. 20.

agosto son Arroyo, Germán Trenza, el Gordo Artajo, Augusto Corona *El Camaleón* y Canalejo el *Ave Negra* del Ejército Mexicano. Mientras en *Los de abajo* son Codorniz, Manteca y Meco.⁷⁵

De regreso a las discusiones de la novela, el grupo de Arroyo continúa con la misma actitud al proponer desprestigiar y hasta matar a Vidal Sánchez (político opositor), pero sus lucubraciones se invalidan cuando Eulalio Pérez H. es nombrado presidente interino. Para su desventura, Arroyo tiene un percance con éste: González como último deseo pide que su reloj sea para Arroyo, pero la viuda le informa que no puede dárselo porque Pérez H. se lo robó. Como muestra de su desacuerdo Arroyo, en pleno funeral de González, tira en una fosa del panteón a Pérez H., llamándolo ratero. En el momento que éste es elegido presidente, el general sabe que su carrera política está terminada: pero no sucede como lo espera: mientras el grupo ex gonzalista decide felicitar al nuevo presidente para quedar bien con el hombre del primer poder, Vidal Sánchez, como jefe de las fuerzas militares, los divide y los aleja lo más posible. Por el contrario Sánchez nombra a Arroyo jefe de la zona militar de Vieyra. En este punto es clara la relación entre los personajes ficcionales y los personajes históricos: en su caso detrás de la figura de Vidal Sánchez está Plutarco Elías Calles y de la de Eulalio Pérez H. la de Emilio Portes Gil.

A raíz de la reciente elección presidencial, Vidal Sánchez habla con Arroyo. En este diálogo directo de nueva cuenta se retoma, por una parte, la disputa de la elección presidencial: por otra, la referencia a ciertas figuras históricas específicas; y por último, la actitud fanfarrona de Arroyo al repensarse en el pasado:

–Yo quiero ser tu amigo, Lupe –me dijo, Textual. Y luego–: Sé que eres un hombre sincero y quiero que me digas qué opinas de Eulalio.

Con el *valor civil que siempre me ha caracterizado*, le dije lo siguiente:

–Ese individuo *no tiene energía bastante* (con otras palabras) ni es simpático, ni tiene méritos en campaña. Nunca podrá hacer unas elecciones libres.

–¿Pero *quién quiere elecciones libres?* –Textual

Yo me escandalicé ante tanto descaro y le recordé los *postulados sacrosantos* de la Revolución. Él me contestó:

–¿Sabes a dónde nos conducirían unas elecciones libres? *Al triunfo del señor Obispo*. Nosotros, los revolucionarios verdaderos, los que sabemos lo que necesita este México tan querido, seguimos siendo una minoría. *Necesitamos un gobierno revolucionario, no elecciones libres.*⁷⁶

⁷⁵ Meco: adjetivo, dicho de un animal de color bermejo con mezcla de negro.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 38. Las cursivas son mías.

En primer lugar, mediante este diálogo directo entre Arroyo y Vidal Sánchez, se vislumbra la postura ideológica de cada personaje. Por su parte, el primero reitera su honorabilidad con “valor civil” y “postulados sacrosantos”, y su hiperbólica corrección expresiva en “no tiene energía bastante”, término con el que pretende excluir palabras vulgares. Por la suya, Vidal Sánchez, en un concepto contrario de lo que es la Revolución y sus preceptos, los cuestiona: “quién quiere elecciones libres”, y afirma que se necesita “un gobierno revolucionario, no elecciones libres”, de ahí que se oponga la concepción de uno y otro personaje de lo que es la Revolución y las elecciones. Tal parece que uno cree firme e ingenuamente en la revuelta que se originó en 1910, se opone a la idea que el otro tiene de anular las “elecciones libres”, al elegir al presidente interino y mantener a los revolucionarios en el poder, lo que seguramente llevaría a una dictadura. La discusión de fondo es el precepto revolucionario “Sufragio efectivo. No reelección”, que es lo que se debate a lo largo de la novela, a través del cuestionamiento del verdadero sentido de otras palabras como la Constitución, la sucesión presidencial negociada fuera de las “elecciones libres” y la disputa por el poder. Por último, dentro de esas discusiones internas y externas de la novela se enfatiza la certidumbre del “triumfo del señor obispo” en unas elecciones libres, tópico que no se encuentra en el nivel del debate de la obra, pero sí como figura cuestionada -como demostraré en seguida-. Por lo tanto, no sólo hay una reacentuación interna de las palabras y de la actitud del personaje, sino una reintención hacia el referente histórico en cuanto a la actitud de los memorialistas en su ideología y forma expresiva, es decir, una doble ironía (interna y externa a la novela).

Como decía, la expresión “triumfo del señor obispo” en unas elecciones es la primera evocación que se hace del problema Iglesia-Estado, específicamente del conflicto cristero. También, como explicaba, no se debate este tema en la novela (como en los casos anteriores de la sucesión presidencial negociada o los preceptos revolucionarios): no obstante, tiene su configuración en dos episodios: el caso Pereira y el del Padre Jorgito, que son representados absurdamente. Para el primero, Vidal le propone a Arroyo el cargo de Vieyra para acabar con los cristeros, que por cierto en esa zona no había en ese momento (absurdo: buscar donde no hay). Durante las pesquisas se detectan brotes de grupos cristeros:

[...] las investigaciones llevadas a cabo por Don Ramón Gutiérrez [...] indicaron que la propaganda católica se imprimía en los Talleres Gráficos del Estado y se almacenaba en la bodega de una tienda de abarrotes llamada El Puerto de Vigo, que era propiedad de Don Agustín Pereira, un español [...] cuando

llegamos a las cercanías del lugar, vino el capitán Zarazúa a decirme que el propietario de la tienda no los dejaba entrar en la bodega porque no llevaban orden de allanamiento [...] –Dígale al propietario que Aquí está el Jefe de la Zona Militar [...] fue Zarazúa a cumplir mis órdenes y regresó poco después a decirme que Don Agustín Pereira *se había expresado despectivamente de mi investidura*. Bastante alterado, debo confesarlo, bajé del automóvil y entré en la tienda [...] Don Agustín Pereira estaba enloquecido, echando espumajos por la boca [...] tomó una longaniza y me la arrojó a la cara [...] lo único que hice fue *conminar perentoriamente al alineado hispano*, que, en vez de obedecerme, empujó una enorme jarra de vidrio repleta de chiles en vinagre que estaba sobre el mostrador, haciéndola volcarse, despedazarse en el piso y bañarnos con sus contenidos [...] mis soldados lo aprehendieron inmediatamente [...] ordené que se le hiciera un juicio sumario y que se le pasara por las armas [...]

Ibargüengoitia sitúa el discurso de Arroyo en varios sentidos. Al lenguaje oficial –“investigaciones”, “orden de allanamiento”–; el lenguaje exageradamente cuidado y elevado –“conminar perentoriamente al alineado hispano”, “bañarnos con sus contenidos”–; y por el contrario el lenguaje cotidiano-ordinario –“espumajos por la boca”–, aunque deja sobre entendidas las frases soeces –“se había expresado despectivamente de mi investidura”–. Este lenguaje aparentemente “cuidado” del Arroyo, que pretende presentarse como oficial y culto, contrasta con la actitud perturbada y excesiva de Agustín Pereira: son los golpes e injurias a la autoridad suprema, escamecida por el pueblo (situación carnavalesca).⁷⁸ El final es tragicómico, porque la actitud del español provoca un final terminante y cruel: el juicio sumario y la muerte del cristero.

Esta anécdota en especial corresponde a la que Juan Gualberto Amaya narra en su libro, con un desarrollo similar (oposición entre el jefe de la zona y su gente contra un cristero en su tienda). El novelista recrea también un enfrentamiento peculiar entre militares y cristeros, en la tienda de uno de ellos, así como se desarrolla el del memorialista, pero sin pensar en el aspecto argumental, se denotará la reacentuación irónica que hace Ibargüengoitia del mismo relato. En el caso de Amaya, su lenguaje minucioso y cuidado, con expresión elevada y seria:

Pasando tan rápido examen abordé el objeto de mi visita, procurando imprimirles *un tono comedido y caballeresco* a cada una de mis palabras, que desde el principio se estrellaron ante la exaltación religiosa del señor Farfán, quien casi sin atenderme, no obstante haberme identificado como el jefe de la Zona Militar, de improviso *me increpó en términos soeces en alta voz*, diciéndome que quién era yo para que pretendiera mandar dentro de los muros de su propia casa, de donde debería retirarme en el acto *mucho a la...* A esta actitud que aumentaba mi sorpresa apenas me dejó hablar unas cuantas palabras, cuando tomó

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 40-42. Las cursivas son mías.

⁷⁸ Situación carnavalesca porque “los insultos ponen en evidencia el verdadero rostro del injuriado: lo despojan de sus adornos y de su máscara; los insultos y los golpes destronan al soberano” Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, versión de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 178.

entre sus manos un frasco lleno de chiles chipotles arrojándomelo rápidamente hacia la cara, en condiciones tales, que apenas logré hacerme a un lado para librar el choque del ánfora, que fue a fragmentarse completamente con la pared a mis espaldas.⁷⁹

En el caso de Juan Gualberto Amaya –en su calidad de memorialista que quiere recrear cierta realidad de manera veraz–, utiliza un lenguaje que pretende ser cuidado y culto, al evadir a la vez frases que él considera soeces. Su actitud es inocente al contar sucesos reales, con el entendido de que lo que discute es importante, en relación con los personajes históricos que intervinieron en la revuelta. Por el contrario, Jorge Ibarguengoitia –en su postura de novelista, con la intención de crear un mundo ficcional con carácter verosímil– coloca en voz de su narrador personaje un lenguaje importado de otra esfera de expresión: detallado, pretendidamente culto y sugerente, al evadir frases groseras. Este lenguaje resulta ordinario y común a la vez. La actitud narrativa de Arroyo tiene internamente una doble intención (propia del escarnio). Tal parece que el novelista muestra a través de la forma del lenguaje de esa época qué artificial es su personaje (caricatura) y, por ende, lo insulso que puede ser el general revolucionario.

En los siguientes acontecimientos, Pérez H., ya como presidente interino, convoca a la lucha electoral para elegir nuevo mandatario. Este episodio remite a las distintas disputas políticas de la época y a la vez a las discusiones internas de la novela. Esa contienda electoral inicia favorablemente para el grupo de Arroyo cuando se encuentra el testamento político de González (que después se descubrió era apócrifo). Como consecuencia, Juan Valdivia Ramírez renunció al ministerio de gobernación y la Cámara lo habilitó como candidato a la presidencia. En este caso su grupo, incluido Arroyo, nuevamente vuelve a estar cerca del poder y parece que el personaje narrador puede alcanzar el puesto que González le prometió; pero en esa lucha electoral, la Secretaría de Guerra anuncia que Vidal Sánchez renuncia a su cargo como jefe del Ejército Nacional para postularse también como candidato a la presidencia. El grupo de Valdivia, antes gonzalista, no lo puede creer: “Inmediatamente me dirigí al Hotel Francés, en donde se hospedaba Juan Valdivia durante su gira por el Estado. –No puede lanzar su candidatura –me dijo Juan muy perplejo, cuando le di la noticia–. Sería *anticonstitucional*”.⁸⁰ Como el mismo narrador personaje ya lo había explicado, al terminar el periodo presidencial de Vidal Sánchez, fue electo Marcos González, aunque no llegó al primer poder por su

⁷⁹ Véase Amaya, *op. cit.*, p. 120. Las cursivas son mías.

⁸⁰ Ibarguengoitia, *op. cit.*, p. 51. Las cursivas son mías.

muerte. Después del debate sin sentido por parte del grupo gonzalista, es elegido como presidente interino Pérez H., con el entendido constitucional de que deben realizarse nuevas elecciones. Luego de las pesadumbres por parte de varios candidatos, incluido el grupo de Valdivia y Arroyo, se anuncia que Vidal Sánchez regresa a la vida política. De nueva cuenta, es cuestionado (dentro y fuera de la novela) el precepto revolucionario “Sufragio efectivo. No reelección”.

Además, Vidal Sánchez quiere formar un Partido Único, para agrupar a todos los partidos existentes, junto con los dos que apoyan a Valdivia. De nueva cuenta se hace referencia al problema de la sucesión presidencial (dentro y fuera de la novela): en la Historia oficial, Calles decide juntar a todos los partidos políticos y crear el Partido Único, como parte de la extensión de su poder detrás de los siguientes gobiernos. En el caso de la novela, el grupo valdivista cree arreglarse con Vidal para mantenerse en el poder: “-Tenemos las elecciones en la bolsa -dijo Anastasio, -Sí, pero entre ochocientos -les dije [...].”³¹ Este grupo siempre confía en que tiene el poder político para disponer de los acontecimientos: llevar a su candidato a la presidencia y a cada uno a un puesto político favorable, sin sospechar que realmente nunca estuvieron en condiciones de alcanzar sus objetivos, pues detrás de la contienda política constantemente se encontraba Vidal Sánchez (referencia a los gobiernos pefeles).

Precisamente, en relación con este último, es necesario hacer un paréntesis en el análisis para explicar su compleja configuración. La crítica reconoce directa y unilateralmente que el referente histórico de este personaje se encuentra en Plutarco Elías Calles. Esta relación es acertada porque el personaje histórico y el personaje ficcionalizado cumplen la misma función en los respectivos acontecimientos: Sánchez-Calles está en el término de su periodo presidencial, cuando González-Obregón se reelige y resulta electo por segunda vez para la presidencia, pero muere. Entonces, Sánchez-Calles nombra al presidente interino, Pérez H.-Portes Gil, sin alejarse del alto poder, pues tiene la idea de unificar a los partidos en uno solo.

Por otra parte, el nombre de Vidal también tiene su referente histórico en el general Carlos A. Vidal, del grupo de Francisco R. Serrano. En su memoria, Santamaría hace referencia a este personaje: “El General Serrano, mejor dicho, el General Carlos A. Vidal, eje principal del serranismo, se

³¹ *Ibid.*, p. 54.

empeñaba en que Gómez declinara en su candidatura a favor de Serrano”.⁸² Gómez era obregonista y callista, servidor del gobierno; pero a la vez, protestó, con otros militares, contra la reelección presidencial de Obregón y contra la cámara federal, al pedir la reforma del artículo 83 (que se prestaba para múltiples interpretaciones y dejaba muy abierta la posibilidad para que cualquier revolucionario se postulara a la presidencia). Por su parte, Gómez le propuso a Serrano que ambos salieran de la contienda y se celebrara una nueva convención del Partido Nacional Antirreeleccionista para que resultara otro candidato, pero: “Nada ni nadie pudo hacer que aceptase esto el General Serrano, es decir, el General Vidal, que era el jefe del partido serranista, su verdadero eje y resorte”.⁸³ Tal parece que, como expone Santamaría, detrás de la figura de Serrano, y pese a que su facción se nombrara serranista, se encuentra el general Vidal, quien realmente tiene el poder de decisión. De esta forma, detrás de la figura de Vidal Sánchez se denotan la de dos líderes, y podría decirse casi dictadores: Carlos A. Vidal detrás del serranismo-gomismo (según Santamaría) y Calles detrás de sus gobiernos pelcles (según Amaya). Con estos aspectos Vidal Sánchez evoca dos personalidades históricas superpuestas (discutidas en su época) y para la novela es la insistencia de la contienda por el poder.

De esta manera, se entiende que en el mundo ficcional se hace referencia a más de un personaje o acontecimiento histórico, mediante personajes superpuestos y dialógicos. También es el caso del mismo José Guadalupe Arroyo. Las iniciales de este personaje son las mismas a las del memorialista Juan Gualberto Amaya, ambos tienen 38 años, y también los dos, uno como autor real y el otro como representación paródica en la novela, narran acontecimientos revolucionarios. Ahora bien, esta relación vuelve a ser compleja; por ejemplo, Arroyo propone a sus compañeros huir en constantes ocasiones, sin llevarlo realmente a cabo. En dos momentos se hace clara esta postura: cuando van a apresar a él y a sus correligionarios en Cuernavaca, y cuando su grupo se va desgajando hasta perder fuerza: “Esa noche hubo calma pero perdimos doscientos hombres que desertaron al enemigo. —Vámonos a la frontera —dije en la junta que tuvimos al día siguiente, en el hotel”.⁸⁴ De nueva cuenta, la actitud de desconfianza tiene su referente ideológico en Santamaría, el cual en numerosas ocasiones habla de escapar, sin que desde su perspectiva sea una cobardía de su parte o de cualquiera de los que estuvo en esa celada: “Tuve entonces la idea violenta de ocultarme o de salirme por alguna otra puerta;

⁸² Santamaría, *op. cit.*, p. 23.

⁸³ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁴ Ibarquingoitia, *op. cit.*, p. 119.

pero al echar la vista en torno mío, vi caminar por el pasillo dos soldados que salían del fondo del corredor y se detuvieron mirándome”.⁸⁵

En este mismo orden de ideas, esa transposición de personalidades se encuentra en Juan Valdivia Ramírez. Desde la primera vez que habla el personaje se enfatiza su actitud de gran orador:

—¡Compañeros! —en sus tiempos de estudiante había sido *campeón de oratoria en Celaya*—. Nos hemos reunido aquí, adustos, expectantes, dolidos, para deliberar la actitud a tomar, la palabra a creer, el camino a seguir, en estos momentos de transición violenta en el que la *Patria*, no recuperada aún del golpe que representa la desaparición de la figura ígnea del general *González*, contempla un porvenir nebuloso, poblado de *fantasmas apocalípticos*... etc., etc.⁸⁶

En este discurso, Juan Valdivia es caracterizado por su aptitud grandiosa para la oratoria en Celaya, con una palabra elevada, solemne, propia de la retórica política, en la que exalta a la Patria y a González. Momentos después, en esa misma reunión se le insta para que dé otro discurso, en agradecimiento de que sus camaradas piensen en él como nuevo candidato presidencial: menciona a la Constitución y concluye: “¿Quién nombra al interino? La Cámara. ¿Quién domina a la Cámara? Vidal Sánchez. Entonces, es muy fácil. Basta con *arreglar* con Vidal Sánchez un interinato para Artajo, quien a su vez *arreglará* una elección con *mayoría aplastante* para un servidor de ustedes”.⁸⁷ En el discurso de Juan Valdivia no puede dejar de resaltarse las palabras “arreglar” y “arreglará”, con las que se evoca otro de los temas de la etapa posrevolucionaria y que también se introduce en la novela como asunto en debate, para los candidatos y los revolucionarios, incluidos Arroyo, Vidal y Valdivia: me refiero a la presidencia negociada entre los políticos y no ganada en elecciones (lógicamente, por estas razones se vencía por mayoría aplastante).

En este sentido, detrás de los distintos datos que se han dado de Valdivia y la frase “una elección con mayoría aplastante”, aplicada también a Marcos González, se encuentra la personalidad de Álvaro Obregón. En relación con este aspecto se encuentra que tanto el personaje histórico como el personaje de la novela son aficionados constantes a pronunciar discursos: “[...] en donde encontramos a Juan Valdivia, de guayabera, que estaba memorizando su discurso. —“... Ha llegado la hora en que la

⁸⁵ Santamaría, *op. cit.*, p. 129.

⁸⁶ Ibarraengoitia, *op. cit.*, p. 22. Las cursivas son mías.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 25. Las cursivas son mías.

Patria...’ –decía levantando la mano con gesto elocuente. Lo dejamos a solas con su retórica’.⁸⁸ Para entenderlo mejor, hay que relacionar el diálogo de Valdivia con el discurso de Álvaro Obregón dirigido al pueblo de Sonora en 1913:

*Ha llegado la hora...: ya se sienten las convulsiones de la patria que agoniza en manos del matricida, que después de clavarle un puñal en el corazón continúa agitándolo como para destruirle todas las entrañas. La Historia retrocede espantada de ver que tendrá que consignarse en sus págmás ese derroche de monstruosidad [...] lancémonos sobre esa jauría, que con los hocicos ensangrentados aúllan en todos los tonos [...] y disputémosles a esos pulpos los ensangrentados jirones de nuestra Constitución. Arranquémosles todos los tentáculos, de un golpe [...]*⁸⁹

La relación entre la palabra del personaje histórico y la del personaje literario se da en la frase inicial, precisamente en la palabra “patria”, utilizada constantemente en los discursos del sonorenses, y que en voz de Valdivia es una reiteración paródica. Asimismo, en el discurso de Obregón se destacan las metáforas ampulosas y grandilocuentes –“matricida”, “jauría”, “pulpos”, “tentáculos” y “monstruos”–, que se condensan en la expresión “fantasmas apocalípticos” con la que concluye la primera intervención de Valdivia. Estas palabras son el escarnio de la retórica del Héroe de Celaya.

En conclusión, encuentro por mi parte que Obregón es evocado en la novela de forma compleja desde el principio, en el momento en que sus características políticas están referidas implícitamente en Marcos González: después vuelve a ser proyectado en la personalidad (representación de las distintas aptitudes del personaje histórico) y discurso (palabra históricamente reconocida) de Valdivia, individuo propenso también a la oratoria. Esta relación se reitera cuando se retoma la misma frase del discurso del sonorenses “Ha llegado la hora...: ya se sienten las convulsiones de la patria”, para el diálogo de Juan Valdivia. En las obras de Ibarigüengoitia, las evocaciones de Obregón no dejan de manifestarse mediante las de sus discursos y de sus figuras mismas. En *El atentado* y *Los relámpagos de agosto*, el sonorenses presta tanto sus acciones como su discurso, como he demostrado, para un rebajamiento paródico. Por el contrario, en *Maten al león*, la presencia de Obregón permanece a nivel de una evocación –degradada– muy general, pero sin utilizar sus discursos concretos. Este énfasis en la palabra históricamente conocida no es gratuito, baste recordar que del Héroe de Mil Batallas se hizo una recopilación de sus discursos de los últimos años, cuando ya estaba en la actividad política; por

⁸⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁸⁹ Obregón, *op. cit.*, p. 34. El subrayado es mío.

otro lado, el que Ibarguengoitia retome la retórica de este personaje histórico tampoco es arbitrario si se piensa que es una palabra históricamente reconocida para el lector.

Por su parte, Juan Valdivia decide terminar su campaña electoral en su mansión de Cuernavaca (suceso con el cual se hace referencia a la matanza de Serrano y Gómez, en 1927). Esta facción, junto con Arroyo, se encuentra en una difícil posición al presentárseles en los periódicos como dirigentes de un movimiento que se truncó desde el principio, aun antes de que siquiera ellos mismos pensaran levantarse en armas (absurdo). Como resultado, deciden separarse y reunirse poco después para llevar a cabo el movimiento (lo que se conoció como la revuelta del 29). Arroyo explica, todavía lleno de pánico al creer que en ese preciso momento serán apresados:

El teléfono cortado fue el argumento decisivo. A ninguno le quedó la menor duda de que estábamos en una *ratonera* y de que si queríamos seguir con vida, lo mejor sería *romper el sitio*, como acababa yo de expresarlo con tanta oportunidad. Así que nada de lo que dice el Gordo Artajo es verdad: "... como Arroyo estaba muy alarmado..." porque alarmados estábamos todos, empezando por él que fue el que tuvo la idea de que nos *disfrazáramos y hasta se puso un sombrero de petate, y se hubiera puesto el overol del jardinero*, si hubiera cabido en él [...] Todo nuestro apuro era sólo para irnos a meter en la mera *boca del lobo*.⁹⁰

Es necesario resaltar distintos aspectos importantes en lo que el narrador personaje relata. En primer lugar, Arroyo expresa con "tanta oportunidad" "romper el sitio", pero tal actitud contrasta con la versión de Artajo --"Arroyo estaba muy alarmado"--, quien da a entender por supuesto que Arroyo es el más cobarde del grupo. El general de división por su parte niega las palabras ajenas --"así que nada de lo que dice el Gordo Artajo es verdad", "alarmados estábamos todos, empezando por él"--, porque lógicamente no es el tipo de personalidad que pretende proyectar de sí mismo. En segundo lugar, cuando el narrador personaje dice que su correvolucionario quería disfrazarse con el sombrero y el overol del jardinero para huir, Ibarguengoitia parodia la idea de Santamaría para escapar de los federales: una vez apresado éste, en un descuido de los soldados, se dio la media vuelta, se puso su sombrero y la gabardina que traía bajo el brazo y se fue caminando por la calle sin que se le reconociera.⁹¹ Mientras que Santamaría cambia momentáneamente su imagen con su propia vestimenta (se mantiene en el mismo nivel), Ibarguengoitia sugiere el cambio de aspecto del Gordo Artajo con el overol y sombrero ajenos (rebajamiento del personaje, de general a jardinero). En tercer lugar, el

⁹⁰ Ibarguengoitia, *op. cit.*, p. 67. Las cursivas son mías.

⁹¹ Véase Santamaría, *op. cit.*, p. 132.

novelista coloca en voz de su narrador personaje el lenguaje social de la época, característico de la misma tradición memorialista: *petit comité* y “ratonera” usadas por Santamaría: “Aprehendidos en una habitación, como en una ratonera, sin meter las manos.”⁹² Y “conminar”, “boca del lobo” y la frase “antes mencionada”: “[...] comprometiendo y desvirtuando los planes que resumían las finalidades a que había sido destinada la columna *antes mencionada*”, “[...] pero lo cierto es que el general *antes citado* nunca pudo hacer progresos dignos de mención [...]”.⁹³ La selección de estas palabras es la reiteración del lenguaje ampuloso e inútilmente afectado de los generales de la época, que da cuenta de la parodia literaria que logra el novelista.

Como explicaba, en el inicio de dicha revuelta cada uno de los participantes llegaría por distintos puntos de la república hasta Cuévano, desde donde en grupo se dirigirían a la capital y formarían un gobierno provisional. Por su parte Arroyo, para mantener a su ejército, decide aprehender a los seis hombres más ricos de Vieyra. luego tomar Apapátaro y por último llegar a Cuévano:

–Mire, general, yo sé que usted es un hombre de razón: comprenda que si mete usted en la cárcel a seis y les exige un rescate global, los familiares van a querer que pague el que parece más rico, que es mi marido. Pídales cien mil pesos a cada uno y amenaza con fusilar al que no pague y verá como mañana tiene el dinero.
Me quedé espantado de lo inteligente que puede ser una mujer en cuestiones de dinero. Di las órdenes pertinentes para que se notificara a los deudos esta nueva modalidad.⁹⁴

Tal parece que quien tiene astucia para conseguir capital es la esposa del rico, más que el mismo militar: de nueva cuenta ese ingenio tan presumido por Arroyo, no se reconoce. Por otra parte, este episodio recrea lo que en la Revolución se llamaba el *préstamo forzoso* o el *subsidio de urgencia*, que dio origen al verbo *carrancear* (para referirse a los saqueos de los carrancistas). Dicha acción consistía, según las memorias y las novelas de la época, en que el ejército de cualquier facción apresaba a los hombres más acaudalados de la zona y pedía dinero a cambio de su libertad y su vida. Las memorias sólo relatan esta primera parte de las negociaciones; como la de Obregón, en la que explica que en

⁹² *Ibid.*, p. 9.

⁹³ Amaya, *op. cit.*, pp. 43-44. Las cursivas son mías. Por su parte, Moreno de Alba en su “reflexión de naturaleza lingüística” se pregunta si en esta novela se emplea un español estándar o se pretende reflejar el español que se habla en México; toma en cuenta que el narrador “tiene que hablar como general revolucionario mexicano de las primeras décadas de este siglo [XX]”, a lo que responde que el español de esta novela es ciertamente el mexicano, al conberbar en la fonética y en el vocabulario la personalidad propia de sus diversos dialectos. Véase José G. Moreno de Alba, “Notas sobre el español mexicano en *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibarguengoitia”, en edición crítica, coordinada por Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega

⁹⁴ Ibarguengoitia, *op. cit.*, pp. 75-76

alguna ocasión él y su gente tomaron rehenes para obtener víveres. En cambio en la novela de la Revolución, verbigracia, en “Un préstamo forzoso” de *El águila y la serpiente y Otras páginas* de Martín Luis Guzmán, el episodio termina con la muerte de alguno de los detenidos, quien no era acaudalado, pero su ejecución sirvió como ejemplo para los familiares de los demás apresados. Entendida, en este caso, la obra de Guzmán como tradición literaria, sin que Ibarguengoitia haga referencia exclusiva a este autor: más bien el guanajuatense ejemplifica en su obra una actitud, casi costumbre, de la época, tratada en ambas tradiciones.

Entre esas artimañas para obtener recursos, Arroyo manda apresar al “[...] famoso Padre Jorgito, que a pesar de tantas persecuciones, seguía ejerciendo su oficio en el Santuario de Guadalupe”.⁹⁵ Pero insulsamente el general de división cambia sus planes: “No queriendo enemistarme con la masa de la población, ordené que se hiciera una carga de caballería (simulada) para disolver el evento, que se pusiera en libertad al padre Jorgito y que se pasara por las armas a su sacristán, para que quedara bien claro que no éramos tan blanditos”.⁹⁶ Con estos dos intentos para conseguir dinero, el personaje realmente no tiene ni el ingenio ni la fuerza suficiente (como presume al principio) para llevar a cabo sus planes: simula opacar la protesta del pueblo y pasa por las armas al que no representa un líder, pero que forma parte del grupo, para que aquél sienta la fuerza militar, que como se ve no existe. Lógicamente las palabras y acciones de Arroyo contrastan entre sí: su discurso da a entender “soy un héroe”, mientras que sus actitudes muestran un ser obtuso.

Entre préstamos forzosos y combates los personajes, de una u otra forma pero sin comunicación directa, están al tanto de sus ofensivas en los puntos en que ya se habían establecido. De ellos, Canalejo era el menos afortunado para el ataque, por lo cual le llamaban el *Ave Negra* del Ejército Mexicano. En el declive de la revuelta, la misma facción lo fusila por sus traspies: “Canalejo, por supuesto, no había podido apoderarse de Laredo, como era su deber, y estaba esperando a que llegáramos a reforzarlo”.⁹⁷ Este personaje se corresponde con Urbalejo, camarada de Juan Gualberto Amaya:

⁹⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 77. Las cursivas son mías.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 85.

Sin más esfuerzos Urbalejo abandonó su campamento en Cañitas y los atacantes en estado de nerviosidad también se retiraron en opuesta dirección al sur rumbo a Fresnillo todo lo cual dio el espectáculo de que por 24 horas el campamento de Urbalejo quedara abandonado hasta que por fin pudieron enterarse los jefes superiores del callismo en Aguascalientes y Zacatecas, disponiendo la marcha de fuerzas que sin combatir lograron ocupar Cañitas sin ningún problema y controlar todas las fuerzas abandonadas por el general Urbalejo [...]⁹⁸

La relación entre estos personajes, el histórico y el literario, se logra por la similitud sonora de la terminación de los nombres - *alejo*: además de que ambos no son audaces y avispados para combatir en el momento preciso. Incluso a Canalejo podría denominársele “la ineptitud andando” (personalidad por demás cómica en la exageración de su incompetencia). Pero pese a que este personaje es el ave de mal agüero para la facción valdivista, los fracasos de la revuelta son generalizados: por ejemplo, se reitera el desacierto revolucionario cuando en los combates Trenza ataca, sin saberlo, al mismo Arroyo –como explicaré más adelante– y éste a su vez no logra tomar Pacotas ni con ayuda del Zirahuén, el carro-comedor de un tren. En este caso, Arroyo utiliza un vagón desvencijado para cargar dinamita, que pretendidamente llegaría a sus ofensores impulsada por la bajada de una pendiente. Al tirar esta gran bomba, en vez de usar las balas, que podían pasar a territorio extranjero, se evitaría el conflicto con Estados Unidos:

Entre que conseguimos la dinamita y Benítez preparó los detonadores, se nos fue la noche y cuando ya estaba despuntando el día, trajeron una locomotora que tenían preparada y con mucho cuidado la pegamos al “Zirahuén” [...]

Al llegar a la cima, detuvimos la locomotora, soltamos el vagón y lo empujamos a mano unos metros, hasta que comenzó a deslizarse cuesta abajo [...]

Vimos el reloj y esperamos.

No pasó nada. No hubo ninguna explosión.⁹⁹

Los insurrectos subieron cuesta arriba dos veces el carro-comedor, mismas que no explotó, hasta mucho después, precisamente en el momento en que ya no se le necesitaba: “¡El ‘Zirahuén’, que seguía cargado y al que Benítez le tenía tanto cariño y que lo llevaba para todos lados explotó [...] con él explotaron dos carros de municiones que iban en el primer tren y además, toda la artillería y, por supuesto, todos sus ocupantes, incluyendo a Benítez, el inventor del ‘Zirahuén’ [...]”.¹⁰⁰ La pretendida personalidad heroica que Arroyo construyó, al principio de su relato, con su actitud narrativa (justificación de las acciones personales, al negar la versión ajena en tono ufano), se quiebra

⁹⁸ Amaya, *op. cit.*, p. 259

⁹⁹ Ibarregui, *op. cit.*, p. 99.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 121.

completamente en su acción militar: en el momento en que se espera el acierto de su parte, resulta la ineficacia.

Por su parte, Ibarguengoitia aprovecha, en el episodio del Zirahuén, la historia real tomada de las memorias de Obregón, en las cuales el vagón-bomba malogrado se llama el Emisario de la Paz.¹⁰¹ El desarrollo argumental en ambas narraciones es el mismo: crear una bomba con la que se consiga la emboscada del enemigo a consecuencia de no poder usar las balas; pero ni una ni otra cosa ocurre, porque ni el Zirahuén ni el Emisario de la Paz explotan. Sin embargo, lo importante no es la réplica del desarrollo argumental de la memoria en la novela, sino la reiteración burlesca de la ineficiencia del vagón del tren del Héroe de Celaya: mientras que en su memoria el sonorense no le da importancia a la inactividad del Emisario de la Paz (ineficacia de su parte), el guanajuatense recrea paródicamente el mismo episodio con la "buena idea" de su personaje. Esta contestación del mito histórico en la novela se logra en la degradación de la personalidad heroica: la idea del personaje histórico no es la mejor, así que la del personaje literario tampoco lo será; más aún se saldrá de control (exageración). Por otro lado, se obtiene un efecto cómico, porque pese a los esfuerzos de Arroyo, Benítez y demás revolucionarios para llevar a cabo el combate, los sucesos van contra su voluntad. En ese momento en que el lector espera destreza, encuentra torpeza; en vez de lograrse un acierto, se causa el error. En este caso, se retoma la propia visión heroica del memorialista, para que en su caso el novelista la reitere y ridiculice, representando un personaje no heroico (con errores).

Esa figura enarbolada que Arroyo pretende dar de sí mismo se desvanece poco a poco, sus actitudes jactanciosas y fanfarronas están por demás y la reiteración de su polémica con sus detractores es inútil: el narrador personaje queda al descubierto, todas las aptitudes que pretende tener encubren al verdadero ser ineficiente, conflictuado y risible:

Por otra parte, las declaraciones que hizo Germán Trenza en el *Heraldo de León* me parecen una verdadera infamia, porque yo no propuse estacionar la brigada en Santa Ana "...sólo como un pretexto para pasar unos días con Ellen Goo..." porque si hubiera abrigado alguna intención deshonorables hacia la antes mencionada dama, no hubiera necesitado de la brigada, ni de ningún pretexto, ya que con ella me liga hasta la fecha una amistad entrañable y me hubiera bastado la más leve indicación para conseguir lo que mi capricho hubiera dictado. Yo llegué a Santa Ana porque, como ya he dicho, en esos días todo lo hicimos mal.¹⁰²

¹⁰¹ Véase Obregón, *op. cit.*, pp. 49-50.

¹⁰² Ibarguengoitia, *op. cit.*, p. 111

Arroyo se vuelve más cómico con su fanfarronería, en su narración reitera sus actitudes de revolucionario fuerte, valiente, inteligente y seductor: insistencia en palabra, pero que en la práctica el lector detecta que es falsa. El “héroe” y “seductor” queda en evidencia en la monotonía de lo dicho y a la vez se comprueba que es alarde puro, falta de acción o más bien falsa acción.¹⁰³

A esta serie de equívocos en la revuelta que rememora Arroyo (“en esos días todo lo hicimos mal”), se aúna la comunicación fallida por teléfono: entre el Cuartel General donde se localizaba Trenza y la hacienda de Santa Ana donde estaba Arroyo mantenían comunicación telefónica, pero en el momento de atacar a Macedonio Gálvez, Trenza nunca apareció con refuerzos y Arroyo tuvo que embestir solo. Al reunirse los dos generales, y después de una acalorada disputa, aclararon la contrariedad:

[...] nos dimos cuenta de que había ocurrido algo verdaderamente *inudito*: después de que gracias a nuestra conversación telefónica, habíamos quedado de acuerdo en que Trenza saldría a atacar a las tropas de Macedonio Gálvez, que se acercaban a Ciudad Rodríguez por la vía de Cuévano, recibieron en el Cuartel General otra llamada telefónica, que *indiscutiblemente* la hizo el enemigo, que, *indiscutiblemente*, también había escuchado nuestra conversación anterior y, gracias al descuido de los operadores, a quienes siempre se les olvidaba identificarme, en esa segunda conversación telefónica, el enemigo le plantó a Trenza la gran mentira de que había contraorden y que el ataque se llevaría a cabo sobre la vía de Monterrey. Así que mientras yo me batía brava, aunque inútilmente, con las avanzadas de Macedonio, Germán Trenza se había *ido a pasear* con tres mil hombres, por ferrocarril de Monterrey, en donde, huelga decirlo, *no encontró alma viviente*.¹⁰⁴

Las palabras “inaudito” (como sinónimo de increíble y sorpresivo, pero también entendido como absurdo y extraordinario), “ido a pasear”, “no encontró alma viviente” y la reiteración “indiscutiblemente”, afirman el descuido e ineficiencia de los revolucionarios para ponerse de acuerdo, cubrir su información ante el enemigo y coordinarse: esta ineptitud colectiva reitera el tono cómico-serio en la novela. De nueva cuenta el lector espera acierto, pero el resultado es el equívoco (que es lo que precisamente causa risa). Por otra parte, Ibarguengoitia retoma este episodio de Amaya: este utiliza el tono serio y directo al narrar el mismo episodio: descuido al identificar al correligionario por

¹⁰³ La actitud de aparente seductor, parodiada en la novela, posiblemente le llamó la atención a Ibarguengoitia del memorialista de *La banda del automóvil gris y yo*. Como explico al principio, mis afirmaciones al respecto son mera especulación: sin embargo, las demás actitudes (talentoso, sabio, valiente y educado) se esclarecen a través de la tradición memorialista.

¹⁰⁴ Ibarguengoitia, *op. cit.*, pp. 113-114. Las cursivas son mías.

telégrafo en la batalla que sostenían Amaya y Escobar contra los federales, que les valió la derrota en la revuelta del 29.

Escobar.- Me has mandado a la... todas las operaciones porque me has dado partes falsos asegurándome la presencia del enemigo al norte de Rellano cuando yo he llegado a esta estación, sin encontrarlo en ninguna parte [...]

Amaya.- Mira, Escobar, soy más viejo que tú en las filas revolucionarias para con tanta inconsistencia rendir los partes que tú tienes por falsos, cuando en verdad has sido tú quien has desgraciado operaciones que eran toda una esperanza y que difícilmente se nos presentarán iguales oportunidades, pues al instante te voy a demostrar lo injusto que eres [...] ahora que me aseguras que a las 10 de la noche estuviste hablando conmigo en Rellano, me convengo una vez más de que estuve en lo justo al dudar que pudiera comunicarme contigo y más todavía, veo con tristeza que ingenuamente estuviste hablando con el enemigo sin recordar mi única recomendación que te hice en presencia de tus telegrafistas cuando marchaba a tomar el mando de la vanguardia, consistente en que nada me trataran sin identificarme previamente. Con todo lo anterior podrás explicarte el alcance de tus propios errores y convencerte de que has obrado cual si fueras un principiante en estas cuestiones.

Con las aclaraciones que anteceden, se marcó en el semblante de Escobar una depresión bastante visible que yo respeté haciendo silencio, a fin de no torturarlo cuando convencido quedaba de que era otro el que había arruinado nuestras operaciones.¹⁰⁵

Mientras Amaya cuenta en su memoria en tono serio-solemne (formal y directo a su objeto de representación) y con los remarcados eufemismos “me has mandado a la... todas las operaciones”: por el contrario en su novela, Ibarguengoitia reitera (paródicamente) la actitud jactanciosa y patética de Arroyo.

Esta escaramuza sin importancia, fue calificada por los periódicos como una gran derrota. Es cierto que me retiré con bastante prisa hasta Santa Ana [...] pero no fue una gran derrota. Sobre todo, *no fue culpa mía*. Después de la retirada [...] llegó Germán Trenza [...] Me insultó antes de saludarme.

– ¡Por tu culpa *se fue todo a la no sé cuántos!* –me gritó.

– ¡Por la tuya, *grandísimo tal por cual!* –le contesté.

Así estuvimos un rato, cambiando *improperios*. Cuando nos serenamos nos dimos cuenta de que había ocurrido algo verdaderamente inaudito [...] gracias al *descuido de los operadores*, a quienes siempre se les olvidaba identificarme, en esa segunda conversación telefónica, el enemigo le plantó a Trenza la gran mentira de que había contraorden y que el ataque se llevaría a cabo sobre la vía de Monterrey [...]

– ¿Cuántas veces les dije que no se les olvidara identificarme? –dije, más enojado que nunca–. Si se hace una clave es para usarla.

Germán tenía tanta *vergüenza del gran ridículo que acababa de hacer*, que no se atrevió a contestarme.¹⁰⁶

En su caso, Ibarguengoitia reitera los eufemismos del militar, en su personaje narrador; también toma la palabra formal y controlada de la memoria, y la adhiere a su novela con otra

¹⁰⁵ Véase Amaya, *op. cit.*, pp. 284-286. Las cursivas son mías.

¹⁰⁶ Ibarguengoitia, *op. cit.*, pp. 113-114. Las cursivas son mías.

entonación, de burla por supuesto, al dirigirse a la visión de mundo del memorialista: entiéndase entonces que el narrador personaje considera que la culpa la tuvo Escobar y él con sus hombres logra ganar la batalla (heroísmo). En cambio Arroyo también quiere enaltecer su "hazaña" en comparación al desacierto de su compañero de armas. El novelista retoma para su personaje la visión de mundo del memorialista: Amaya pretende reparar su personalidad en comparación con la de su compañero y aclararle al posible lector que quien tuvo la culpa del fracaso en la batalla fue Trenza.

En conclusión, las historias (tomadas de la tradición memorialista) que le sirven de material a Ibarquingoitia (el robo de la pistola, la pelea con el cristero en su tienda, el carro-comedor Zirahuén, la confusión telefónica y la balacera en otro vagón del tren con Urbalejo-Valdivia, que ya había detectado Domenella), agregan visiones de mundo y perspectivas de la época a la novela (actitud polémica, construcción de una figura heroica y lenguaje por demás cuidado). En la tradición memorialista, los ex generales muestran su personalidad como épica, memorable y decidida: le dan importancia a asuntos que, consideran, tienen importancia. Ese debate está expresado en un lenguaje aparentemente cuidado y respetuoso. Por el contrario, la intención de Ibarquingoitia para escoger estas anécdotas y personajes históricos como modelos, es la de representar en su novela personajes literarios desmitificados e imperfectos (héroes patéticos y desgastados). El novelista relee y contesta el mito revolucionario y lo acerca a sus lectores contemporáneos: lo que realmente se discute es fútil, por revolucionarios insulsos, en un lenguaje artificial e importado de otro nivel del lenguaje.

Precisiones sobre *La sombra del Caudillo* de Martín Luis Guzmán

En el caso de *Los relámpagos de agosto*, al integrarla en la serie literaria, la tradición crítica la entiende en relación textual con su antecesora, la novela de la Revolución mexicana, concretamente con *La sombra del Caudillo* de Martín Luis Guzmán (Chihuahua, 1887-México, 1976). Quisiera hacer un breve repaso cronológico de los asertos de los especialistas que se encuentran en esta postura.

Tal parece que Gustavo García es el primero en apuntar ciertas similitudes entre ambos autores con sendas novelas:

El argumento [de *Los relámpagos de agosto*] tiene muchos puntos de contacto con el de *La sombra del Caudillo* de Martín Luis Guzmán, piedra de toque de la novela de la Revolución y que combina elementos

de la rebelión de Adolfo de la Huerta contra Obregón en 1923 y los movimientos en la cumbre del poder que, en 1927, terminaron con la matanza de importantes jefes militares sublevados en Huitzilac. Pero lo que para Guzmán es una crítica aterrada al maquiavelismo más salvaje como método de gobierno, en Ibarguengoitia es regocijo ante maquinaciones tan ambiciosas y arbitrarias como mal planeadas.¹⁰⁷

En vista de la importancia que la escritura de Guzmán tiene en la literatura mexicana, en especial su novelística del tema revolucionario, es que se le toma como referente artístico para la obra de Ibarguengoitia. Específicamente, *La sombra del Caudillo* es la primera novela que tiene su referente histórico en dos acontecimientos muy conocidos: los levantamientos delahuertista (1923) y serranogomista (1927). En el caso de *Los relámpagos de agosto*, parece ser la segunda novela que configura esta lucha por el poder, en relación con el caso de la matanza de Huitzilac; de ahí su marcada relación argumental –específica García– con la novela de su antecesor. En cuanto a la manera opuesta en que cada escritor encuentra su solución artística para sus obras, en el chihuahuense trágica y en el guanajuatense cómica, ésta será la única característica encontrada entre ambos autores, que los especialistas han mareado constantemente.

La siguiente que detecta esta misma relación es Martha Portal, en tanto que afirma que la novela del guanajuatense realiza una parodia burlesca del desenlace de *La sombra del Caudillo* y el final histórico de la vida del general Francisco R. Serrano.¹⁰⁸ Bien a bien, la autora no especifica en qué sentido puede tomarse su aseveración, no obstante, lo que se deduce es que lo que fue trágico en la novela de Guzmán (la muerte de Ignacio Aguirre) y el asesinato de Francisco R. Serrano en el hecho histórico, en la novela de Ibarguengoitia se parodia: se entiende que mientras Guzmán retoma como material el ámbito político posrevolucionario y lo centra en la candidatura y muerte de Serrano, por el contrario Ibarguengoitia continúa la recreación de esa figura histórica y literaria como parte de su obra, pero en el tono cómico.

Pocos años después, Eugenia Revueltas regresa al tema:

En *Los relámpagos de agosto* es evidente la intención *satírica* del texto en donde el sustrato histórico –la revolución delahuertista y el levantamiento de Serrano– es terreno propicio por su carácter de sainete sangriento para la metamorfosis satírica. La posrevolución, los revolucionarios, la sociedad mexicana

¹⁰⁷ Gustavo García, "Prólogo", en *Los relámpagos de agosto. La ley de Herodes*. México, Promesa, 1979. (Clásicos de la Literatura Mexicana), p. XIV.

¹⁰⁸ Marta Portal, *Proceso narrativo de la Revolución mexicana*, prólogo de Leopoldo Zea, Madrid, Espasa Calpe, 1980, (Selecciones Austral), p. 272.

toda, son contempladas, no con el contenido *dramatismo* con el que el mismo fenómeno es narrado por Martín Luis Guzmán en *La sombra del Caudillo*, sino con un humor transido de amargura y cinismo.¹⁰⁹

Según como lo piensa la autora, la relación entre ambas novelas no sólo se da en el contenido anecdótico-temático (muerte del candidato político), sino en la observación reaccionaria de los novelistas frente a la época, a los revolucionarios y a la sociedad. A la vez, la narrativa de uno y otro autor se separan al ser configuraciones opuestas: mientras Guzmán relata en tono fatídico, Ibarguengoitia por su parte lo logra desde lo humorístico. Más aún, esta diferencia se acrecienta cuando la escritora detecta en Askaná González (de *La sombra del Caudillo*) la posibilidad del cambio y la regeneración de ese mundo corrupto, actitud que en la novela de Ibarguengoitia se cancela, y por el contrario se logra un carácter desintegrador y reaccionario de la parodia, porque se “niega la posibilidad de un proyecto”.¹¹⁰ Lo que la ensayista manifiesta es más bien una relación de semejanza-diferencia entre cada novela. Quiero aclarar –con base en lo que la estudiosa declara– que la relación histórica entre la revolución delahuertista y el levantamiento serranista se aplica únicamente para *La sombra del Caudillo* (la tradición crítica ha marcado constantemente esta superposición de personajes y sucesos históricos), y no precisamente para *Los relámpagos de agosto*.

Ahora bien, Arturo Trejo Villafuerte hace más notoria la relación entre ambas novelas, además de que explica otros aspectos para entender la obra de Ibarguengoitia. En el caso de *La sombra del Caudillo*, piensa que “Martín Luis Guzmán para escribir su historia se basó en el levantamiento de Adolfo de la Huerta (1923) y la muerte del general Serrano; en ambos casos, el hombre fuerte es el general Álvaro Obregón, cuya sombra es protectora para algunos y amenazante para otros”.¹¹¹ Para el caso de *Los relámpagos de agosto* afirma que: “Basándose en la matanza de Huitzilac [1927], en la fallida revolución escobarista [1929] y en *La sombra del Caudillo* [1929], Jorge Ibarguengoitia arma, en los años sesenta, una novela que desde su título parodia a toda la casta de militares emanados del movimiento armado de 1910 [...]”.¹¹² Para Trejo Villafuerte la relación entre ambas novelas es clara porque retoman el mismo conflicto histórico (la conjura política de Serrano y sus correligionarios).

¹⁰⁹ Eugenia Revueltas, *Pasos comunicados*, México, UAM, 1985. (Colección de Cultura Universitaria. Serie ensayo), p. 73. Las cursivas son mías.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 74.

¹¹¹ Arturo Trejo Villafuerte, “Realidad y ficción en dos novelas. *La sombra del Caudillo* y *Los relámpagos de agosto* (entre sombras y relámpagos)”, en Oscar Mata (coordinador), *En torno a la literatura mexicana*, México, UAM-Azcapotzalco, 1989. (Serie Humanidades), p. 100.

¹¹² *Ibid.*, pp. 102-103.

pero mientras que en Guzmán tiene un desarrollo dramático, en Ibargüengoitia se logra desde la farsa, los enredos elusivos y lo chistoso. Nuevamente la crítica encuentra la relación de semejanza (temática-argumental) y de diferencia (trágico-cómico) entre ambas obras.

Por último, y sin dejar de dar un aporte, Dolores Bravo, entre muchos aspectos sobresalientes de su artículo, reitera la correlación entre las dos novelas. La autora descubre a través de la relación Historia (acontecimiento real) y novela (recreación ficcional), en cuanto a los personajes, que Obregón es Marcos González, Calles es Vidal Sánchez y Portes Gil es Eulalio Pérez II. Dichos grupos, el histórico y el ficcional, mantienen una relación política viciada en la que el Caudillo (sea Obregón o Calles) cubre con su manto protector a sus cómplices y protegidos, que es precisamente el enlace entre una y otra novela. De esta manera la ensayista concibe dicha relación como un “[...] homenaje inconsciente que nosotros y seguramente el mismo Ibargüengoitia, rendimos al gran estilista de la novela de la Revolución, Martín Luis Guzmán”.¹¹³ Hasta aquí, el debate podría quedar por terminado si se recuerdan las afirmaciones del mismo Ibargüengoitia: “La muerte de Serrano está mucho mejor tratada, a mi modo de ver, en *La tragedia de Huiztilac y mi escapatoria célebre*, otro libro de memorias, escrito por el lic. Santamaría, que en la renombrada *Sombra del Caudillo*”.¹¹⁴

Ahora bien, quiero reencaminar estas exposiciones hacia otro sentido, que me permita explicar la novela de Ibargüengoitia. Dichos aportes apuntan en tres direcciones: la primera, en la que supuestamente se logran las relaciones de semejanza entre una y otra novela, en la manera en que los críticos las han entendido argumental e históricamente; segundo, en la forma en que considero se dirige realmente *Los relámpagos de agosto*; tercero, a partir de lo anterior, en la manera en la cual efectivamente se rigen las relaciones de semejanza y oposición entre la narrativa de Guzmán y la de Ibargüengoitia. De antemano quiero aclarar que mi confrontación con la crítica no se basa en el hecho de que ambas obras recreen de forma distinta su material: una trágica, la otra paródica: éste es el único aspecto en el que concuerdo con la crítica.

¹¹³ María Dolores Bravo Arriaga, “*Los relámpagos de agosto* o de una nueva forma de nombrar”, en *Ensayos heterodoxos I*, México, UNAM, 1991, p. 19.

¹¹⁴ Ibargüengoitia, “Novelistas y asesinos”, en *Autopsias rápidas*, selección y reflexión de Guillermo Sheridan, México, Vuelta, 1990, p. 29.

En *Los relámpagos de agosto* la trama sigue de cierta forma los acontecimientos de la revuelta escobarista de 1929, además de que existen entrelazadas –como ya demostré– otras secuencias y personajes como parte de las discusiones internas de la novela y discusiones de la época. Entre estos conflictos se encuentra superpuesta la matanza en Cuernavaca de los doce serranistas, en 1927. Las reminiscencias al respecto son constantes en la novela, específicamente cuando Juan Valdivia decide terminar su campaña electoral con un banquete en su mansión de Cuernavaca. La relación se hace más clara cuando Arroyo recuerda a Serrano y su muerte: “–Hay tropas en la carretera –nos dijo éste. Por mi mente pasó, como una exhalación, la imagen del malogrado general Serrano, que apenas dos años antes había sido fusilado en esa misma carretera, cuando más seguro se sentía de llegar a la Presidencia de la República”.¹¹⁵ “–Lo único que nos falta es que nos manden un destacamento para protegernos –dijo Trenza. A Serrano le mandaron un destacamento para protegerlo, que lo protegió hasta que lo pasaron por **las armas**”.¹¹⁶ **Toda esta secuencia** es la representación clara de la matanza de Cuernavaca (la cual permite la relación argumental con *La sombra del Caudillo*). Con el pánico de los correligionarios se logra el absurdo de los personajes que no son heroicos: ponen en tela de juicio, por un momento, si realmente Vidal Sánchez y Eulalio Pérez H. quieren apresarlos en ese momento para truncar la campaña electoral de Juan Valdivia. Tal parece que es más el pánico de los personajes que los acontecimientos que viven, de no ser por la declaración en el periódico, la cual hace referencia a la trampa que les tenían preparada y que también remite a la anécdota de Serrano:

Ese día salieron nuestras fotos en los periódicos y una noticia, completamente equivocada, que decía: “CONFABULACIÓN DE GENERALES. LOS GENERALES (aquí decía nuestros nombres) SE LEVANTARON EN ARMAS Y FUERON APRESADOS EN CUERNAVACA POR FUERZAS FEDERALES. EN TODA LA REPÚBLICA REINA LA PAZ Y LA TRANQUILIDAD” y así seguía por dos planas [...]”¹¹⁷

El mismo conflicto de la época es representado, a su manera, en *Los relámpagos de agosto* y *La sombra del Caudillo*. Específicamente, sendas novelas centran su conflicto interno en el grupo de Serrano: Juan Valdivia Ramírez, para la primera, e Ignacio Aguirre, para la segunda. Cabe aclarar que en *Los relámpagos de agosto* se excluye la evocación de Gómez y su grupo; aunque se haga referencia

¹¹⁵ Ibarbengoitia, *Los relámpagos de agosto*, p. 64

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 66.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 71.

al "otro partido valdivista" nunca se desarrolla su intervención en la obra.¹¹⁸ Fuera de estas similitudes argumentales y de personajes (literarios e históricos) dentro de una y otra novela, no se logra una mayor relación.

Por consecuencia, al dejar de lado los aspectos en los que ya ha puesto atención la crítica y al centrarme en las discusiones internas y externas de *Los relámpagos de agosto*, encuentro que sus relaciones con *La sombra del Caudillo* cambian, en la manera en que considero que realmente se dirige la primera. Para empezar, en *La sombra del Caudillo* el gran traidor es Julián Elizondo, jefe de operaciones en el Estado de México, gran amigo y hermano de armas de Ignacio Aguirre: aquél le hace creer a éste que está de acuerdo con su candidatura y su grupo, y está dispuesto a levantarse en armas si Aguirre se lo pide: "[...] Elizondo repitió varias veces, realizadas las palabras por énfasis tranquilo: –La justicia te asiste y eres mi amigo, amigo a quien debo multitud de favores. Dispón lo que quieras: mis tropas son tuyas".¹¹⁹ La verdadera intención de Elizondo es apoyar al Caudillo y a su candidato, Hilario Jiménez. En el momento en que Aguirre y sus compañeros llegan al Estado de México y piden protección al jefe de operaciones, éste manda a sus hombres a que los apresen, para llevarlos a la ciudad de México. Sin embargo, Leyva detiene en la carretera a la guardia de Elizondo, se lleva a cabo el cambio de tropas de uno a otro jefe, y Leyva con sus hombres asesinan a Aguirre y a sus correligionarios. En este caso el gran traidor es Julián Elizondo.

Por su parte, en *Los relámpagos de agosto* también se desarrolla el motivo de la traición en Sirenio Márquez y el Gordo Artajo. En la celebración del cierre de campaña de Juan Valdivia se hace referencia a su compadre: "Una compañía de zapadores que Juan le había pedido a Sirenio Márquez, que era Jefe de la Zona, su compadre y un gran traidor, como se verá después, estaba destrozando en esos momentos la rosaleda [...]"¹²⁰ En la novela se reitera de forma indirecta la perfidia del jefe de zona, cuando en el periódico se publica la noticia de que el grupo de Arroyo se levantó en armas y

¹¹⁸ Por su parte, aunque Trejo Villafuerte afirma que, en *La sombra del Caudillo*, Protacio Leyva es Arnulfo R. Gómez, no es muy sustentable esta relación. En la Historia oficial, de cierta forma existía un acuerdo entre Gómez y Serrano (posiblemente quebrantable, pues Gómez era obregonista, pero a la vez estaba en contra de la reelección de su dirigente político): se unen para luchar primero política y después militarmente contra el grupo de Obregón. Por su parte, en *La sombra del Caudillo* Protacio Leyva es jefe de operaciones en el Valle de México y apoya explícita e incondicionalmente al Caudillo (Obregón). Entre éste e Ignacio Aguirre (Serrano-De la Huerta) no existe un acuerdo político. De esta forma, la relación Leyva-Gómez –considero– no es sostenible.

¹¹⁹ Martín Luis Guzmán, "La sombra del Caudillo", en *Obras Completas*, t. 1, México, FCE, 1995, (Letras Mexicanas), p. 639.

¹²⁰ Ibarguengoitia, *op. cit.*, p. 61

supuestamente fue apresado por federales comandados claro está por Márquez, sin que nada de eso sucediera (“confabulación de generales”). Insisto: el narrador personaje nunca afirma de manera directa que la razón por la que denomina a Márquez “un gran traidor”, sea porque está implicado con la presidencia para apresar al grupo de Arroyo, pese a que es compadre de Valdivia: pero de forma implícita hace la relación entre las “fuerzas federales”, a cargo del jefe de zona, y el presunto arresto que llevaron a cabo, publicado en el periódico, antes de armar la revuelta (absurdo). De esta manera, uno de los grandes traidores de la novela es Sirenio Márquez. Como consecuencia, cada integrante del grupo de Valdivia se levanta en armas, en distintas partes de la República y quedan de acuerdo de reunirse en Cuévano, tomar la ciudad y dirigirse a la capital para formar un gobierno provisional. Mientras cada revolucionario va perdiendo batallas, acrecientan su confianza con la llegada del Gordo Artajo: “El Camaleón propuso avanzar por la línea de Guadalajara, hasta encontrar a Artajo, que vendría del Norte, con sus siete mil hombres y sus cuatro regimientos de artillería”.¹²¹ Los rebeldes nunca dudan de la fuerza de Artajo, el número de la tropa que lo acompaña, ni su apego al movimiento. Arroyo termina su memoria lamentándose de haber confiado en él:

Más tarde, hojeando los periódicos, me di cuenta de que el grandísimo tal por cual del Gordo Artajo, ni siquiera se había movido de su ciudad natal y que “...su actitud patriótica”, decían los periódicos, “ha sido uno de los principales factores en la pacificación del país”. Artajo había sido el comodín, en nuestro caso, como lo fue Eugenio Martínez en el del malogrado general Serrano. El conspirador que desaparece el día del levantamiento con un cuerpo del ejército.¹²²

Entonces el segundo gran traidor es el Gordo Artajo. A partir de aquí la lectura que puede hacerse de los problemas internos y externos de la novela del guanajuatense cambia por completo y a la vez los personajes se vuelven tema de discusión de la época. Específicamente en el plano de los personajes la obra de Ibarguengoitia no hace referencia a *La sombra del Caudillo*, sino a *La tragedia de Cuernavaca en 1927 y mi escapatoria célebre*, de Francisco Javier Santamaría. Los dos debates importantes en esta memoria se desarrollan en nota a pie de página y versan alrededor del general Juan Domínguez y Eugenio Martínez, también involucrados directamente con el fracaso de la conspiración serranista.

¹²¹ *Ibid.*, p. 93.

¹²² *Ibid.*, p. 126.

Los serranistas - según Santamaría - suponían que Juan Domínguez, por ser jefe de operaciones de la zona y compadre de Serrano, los iba a apoyar en el movimiento, aunque realmente no sucedió así: Domínguez decía que él nunca había traicionado a ningún gobierno, así que pedía que no lo comprometieran en Cuernavaca.¹²³ En la misma memoria, el general Antonio I. Villarreal opina que Domínguez estaba comprometido con el movimiento, pero se arrepintió.¹²⁴ Ahora bien, Ibarregui hace referencia en su novela a la discutida personalidad de Domínguez (discutida por Santamaría y Villarreal), en los atributos del general de zona, compadre del candidato a la presidencia y que brindó su apoyo explícito al gobierno. En tal caso, estos atributos están contenidos en Sirenio Márquez, jefe de zona, compadre del candidato y "un gran traidor". Como sostuve anteriormente, el narrador personaje nunca explica por qué llama traidor a Márquez, pese a que éste es compadre de Valdivia. Pero con los acontecimientos subsecuentes (el encabezado en el periódico en el que se asegura que supuestamente Valdivia y su grupo se habían levantado en armas y habían sido apresados por los federales, claro está por Sirenio Márquez), Arroyo da a entender la traición del general de zona. En este sentido, con la relación de compadrazgo entre éste y el candidato a la presidencia, Ibarregui hace referencia específica a Juan Domínguez (personaje histórico) y no a Julián Elizondo (personaje ficticio de Guzmán).

A esta traición, se le une otra, la de Eugenio Martínez. La Historia oficial asegura que Martínez se encontraba en Estados Unidos en el momento del cuartelazo serranista y que desde allá reiteró su apoyo al gobierno callista. Por su parte, Santamaría muestra una versión desde otra perspectiva: algunos militares, entre ellos el general Martínez, simpatizante serranista y antirreeleccionista, planearon un movimiento para desconocer al Congreso de la Unión y disolverlo, porque se había transformado en un partido electoral al permitir la repostulación de Obregón. Por su parte, Calles hizo creer a Serrano que era antirreeleccionista y que no estaba de acuerdo con la conducta del Héroe de Celaya, así que:

En esas condiciones, Serrano reveló a Calles todo el secreto de la conspiración [...] para ver cómo reaccionaba. Calles en el acto comprendió la gravedad del conflicto. Llamó inmediatamente al General Obregón [...] [éste] tomó en sus manos la situación [...] llamó a don Eugenio Martínez, lo sometió a la obediencia y lo obligó a salirse del país inmediatamente. En buenos términos, pues, don Eugenio "se rajó" [...]¹²⁵

¹²³ Santamaría, *op. cit.*, p. 98

¹²⁴ *Ibid.*, p. 105.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 57.

Aunque Martínez –opina Santamaría– aparezca como el causante de la desbandada colectiva, Serrano es el autor de su propio desastre por su imprudencia. Por su parte, en una carta que el general J. D. Ramírez Garrido le mandó a Santamaría, se reitera la versión:

[...] el General Obregón llamó al General Eugenio Martínez y lo increpó por su conducta poco leal para el Gobierno de Calles y para la persona de Obregón [...] *sé por otras fuentes* que el General Martínez recibió una fuerte cantidad para su viaje y *me han asegurado* que esa cantidad fue pago de su delación; y *nos consta a todos* que el General Eugenio Martínez era el jefe del cuartelazo que se iba a dar en la capital de la República y que sin embargo salió de la metrópoli para cumplir con su misión en el extranjero y a pocas horas de la ciudad de México ponía un telegrama ofreciendo servicio al presidente Calles para sofocar el cuartelazo [...]¹²⁶

La memoria de Santamaría polemiza la personalidad de Eugenio Martínez con su versión y la del general Ramírez Garrido, quien a la vez apoya su palabra en las de otros: “sé por otras fuentes”, “me han asegurado” y “nos consta a todos”. Eugenio Martínez es personaje polémico de su época, de acuerdo con las memorias, aunque no precisamente para la Historia oficial, que lo presenta como “patriota” al apoyar al gobierno. En el caso de *Los relámpagos de agosto* se retoma esta polémica figura, junto con la de Sirenio Márquez-Juan Domínguez, y se la representa igual de controvertida (se cuestiona su integridad): “Artajo había sido el comodín, en nuestro caso, como fue Eugenio Martínez en el del malogrado general Serrano”. En este caso, la referencia se da entre el Gordito Artajo y Eugenio Martínez. De este modo Ibarguengoitia hace una reelaboración de las situaciones y figuras de los sucesos políticos de los veinte de acuerdo con Santamaría y no según el modelo construido por Guzmán.

En estas relaciones de semejanza-oposición de las discusiones de la época y polémica, entre la memoria de Santamaría y la novela de Ibarguengoitia, también se encuentra la diferenciación de sus representaciones. Hay que entender que por mucho que Santamaría logre cierta polémica, en su memoria nunca se integrará conscientemente el patetismo y ridiculidad que Ibarguengoitia consigue en su novela, porque el ex revolucionario, como los generales de su época, narra de manera “inocente”, directa y seria: en la tradición memorialista no hay paso para la representación cómica-seria. En contraparte, en Ibarguengoitia estas situaciones y personajes no son tan polémicos, pero retoman la complejidad del momento posrevolucionario (específicamente de Juan Domínguez y Eugenio

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 63-64. Las cursivas son mías.

Martínez), al agregar el carácter irónico, que en la novela claramente se da. De forma interna, en la novela José Guadalupe Arroyo polemiza constantemente con las declaraciones que el Gordo Artajo hace en sus *Memorias*. De esta manera parece obsesivo por parte de Arroyo defender y justificar su postura frente a un traidor, con el que convivió sólo la mitad de lo que duró la revuelta; aún más, el personaje narrador resulta patético y ridículo a la vez por su actitud de autodefensa frente a la palabra de quien de antemano sabe es un traidor.

Por último, y sin olvidar lo que la crítica entiende, los personajes históricos y situaciones representados en *Los relámpagos de agosto* no los retoma de *La sombra del Caudillo*, al menos no se hace una relación directa con Julián Elizondo (jefe de zona del Estado de México, aparente “amigo” de Ignacio Aguirre y gran conspirador). Por el contrario, las novelas, en tonos opuestos, que logran Guzmán (solemne) e Ibarguengoitia (paródico), mantienen una relación en la transposición de personalidades. Dicho de otra forma, Guzmán superpone en primera instancia –y a excepción de que algún lector encuentre otra más– dos sucesos específicos: las revueltas delahuertista y serranista. En su caso, Ibarguengoitia transpone distintas figuras: los levantamientos serranista y escobarista, Juan Domínguez (evocado en Sirenio Márquez) y Eugenio Martínez (evocado en el Gordo Artajo), y Álvaro Obregón (referido en Marcos González y Juan Valdivia), entre otras. Por consiguiente, estas laxas relaciones temático-argumentales entre *La sombra del Caudillo* y *Los relámpagos de agosto* pueden ser renovadas por las ya expuestas aquí, entre ésta y *La tragedia de Cuernavaca en 1927 y mi escapatoria célebre*, de Francisco Javier Santamaría (tradicción memorialista). De tal forma que ese “homenaje inconsciente” que pudo haber hecho Ibarguengoitia a la novela de Guzmán, es más bien una omisión consciente de las reelaboraciones previas de éste.

CAPÍTULO III

LOS INICIOS DE UN DICTADOR EN *EL ATENTADO*

Propuesta de lectura para *El atentado*

Hasta el momento no se ha suscitado ninguna discusión en relación con *El atentado*. Los planteamientos básicos para explicar esta obra son sencillos: desde el punto de vista de la crítica, *El atentado* es indudablemente una farsa, en la cual se logra una representación de la lucha por el poder, con la anécdota de los atentados contra Álvaro Obregón y su asesinato, además de que se une a *Los relámpagos de agosto* y a *Maten al león* por el enfoque cómico-serio con el que se representa el material histórico.

Al mismo tiempo, Ana Rosa Domenella es la única que ha explicado con detenimiento esta obra dramática, desde la ironía literaria. La autora argentina, en su análisis sincrónico y diacrónico de distintas obras con sentido irónico y paródico, apunta algunos aspectos específicos para entender *El atentado*. Además de detectar un nivel irónico en el drama, lo relaciona íntimamente con dos referentes. Primero, con el histórico, al reconocer la semejanza entre los personajes de la farsa con los de la anécdota de los atentados perpetrados contra Obregón y su muerte. Segundo, con cierto referente literario en *Julio César*, de William Shakespeare, –la cual forma parte de su estudio– sobre todo en el aspecto temático, ya que se retoma el conflicto de la lucha por el poder en la antigua Roma, el asesinato de Julio César por parte de Bruto y la traición y venganza de Marco Antonio. Temática comparada con la contienda, en *El atentado*, entre Borges (Obregón) y Vidal Sánchez (Calles). Domenella concluye que Ibarregüengoitia transmite en el mensaje implícito “[...] una versión escéptica y desacralizante del episodio histórico recreado”,¹²⁷ en tono irónico.

¹²⁷ Domenella, “Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía literaria”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM-Iztapalapa, 1992, p. 106.

Con estos antecedentes se deduce que no hay un debate en relación con este drama, así que guiaré mi lectura inicialmente en el entendido de que *El atentado* es una farsa, sin que mi intención se dirija a comprobar dicho aspecto ya reconocido. Más bien, mi propuesta se centra en el razonamiento de que al explicar la obra mediante esta marca subgenérica, logre interpretar su composición literaria en tono cómico (opuesto al tono trágico). De esta manera, para comprender *El atentado* como texto literario¹²⁸ encuentro tres niveles de interpretación. Primero, en el aspecto estructural, en este caso los diálogos (base del texto literario), las acotaciones (que se enfocan en la ruptura del modelo de representación teatral realista) y el sentido farsesco. Segundo, como ya aclaré, en lo que he especificado como el diálogo entre dos épocas en los planos político, religioso y social, en interacción: momento en el que sitúa el drama, década de los veinte, y su momento de creación, los sesenta; con el antecedente de que ambas décadas mantienen un diálogo de tópicos en discusión (externa y recíproca). Así que esos conflictos encuentran cierta solución (independiente del suceso real) en el drama y, por lo tanto, éste también desarrolla sus propias propuestas (discusión interna). Tercero, en el estudio de los géneros discursivos; en este caso me refiero a discursos oficiales (publicados en las memorias de la Revolución mexicana) que se reelaboran como diálogos de algunos personajes del drama. Para lograrlo se requiere un breve esbozo teórico con el fin de razonar este subgénero en la dramaturgia.

Dialéctica de la farsa

Composición farsesca

Para Eric Bentley la dialéctica de la farsa (sus modos de expresión) se conforma a través de distintos niveles coyunturales inseparables. Concibe que la farsa es el sentido de “dos extremos

¹²⁸ Bentley detecta que existen dos posturas para observar el drama, que se han encontrado en constante lucha: “La elección se hace según preferencias temperamentales: las personas ‘literarias’ creen en el texto escrito librado a sí mismo; las personas ‘teatrales’ creen en la puesta en escena”. *Ibid.*, p. 145. Por su parte José Ramón Alcántara explica –mediante la propuesta aristotélica de *La Poética*– que el aspecto dramático y teatral son dos caras de la misma moneda. El drama es la estructura dinámica que está prefigurada en el texto (o en el diseño conceptual que se sigue cuando no hay texto escrito, en cuyo caso aquel funciona como texto) y que se configura a través de las acciones escénicas del *ethos* (caracterización). Si el drama –continúa Alcántara– es la representación de acciones humanas –la *mimesis* de Aristóteles–, dicha representación tiene sus medios y fines. En el primero se ubican lenguaje (*lexis*), música (*melos*) y espectáculo (*opsis*), esto es la teatralización. Sus fines son trama o entramamiento (*mitos*), personaje o caracterización (*ethos*), idea (*dianoia*) y acción indicada por acotaciones (*praxis*). José Ramón Alcántara Mejía, *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*, AlterTexto, México, Universidad Iberoamericana, 2002, (Teoría y Crítica). Por la naturaleza más bien literaria que teatral de la presente investigación, me ubico en este segundo plano, sin tomar en cuenta para mi estudio cualquier puesta en escena que se haya hecho de esta obra.

antagónicos de un proceso dialéctico”.¹²⁹ La composición oscila entre lo aparente en la superficie (que representa la gravedad y la jocosidad a la vez) y lo que yace debajo de la primera capa (violento y desordenado, más intenso y dinámico que el primero). Este binomio da como resultado el que después de la presentación de lo aparente se dé el desenmascaramiento de lo real. De hecho, aquí se encuentra parte de la lógica de la farsa: el continuo descubrimiento entre símbolo y cosa simbolizada, entre apariencia y realidad.

Lo que surge de esta dialéctica es la sustancia profunda, la lucha de la violencia (como actitud impulsiva, enfrentamiento sin recelo) y la sobriedad, y a la inversa: “El fin de esa delicadeza y esa cortesía es precisamente realizar, no atenuar, el efecto de la violencia y viceversa”.¹³⁰ Dicha tensión en la farsa se encuentra expresada bajo los parámetros de la gravedad y la jocosidad, así que se hace evidente que existan impulsos insolentes y agresivos de lo humano, por medio de la risa: “Debe entablarse un diálogo entre la agresión y la impertinencia, entre la hostilidad y la frivolidad”.¹³¹ Este binomio gravedad-jocosidad es lo que constituye, en esencia, la dialéctica de la farsa.

En su estructura, este subgénero dramático está constituido por una suma de hechos absurdos (que desembocan en el extremo), pero a la vez con una serie de sentido, dada por coincidencias (el hecho fortuito es inevitable) que no serán casuales en tiempo y espacio, sino estructuradas en cuidados, sistemáticos y ordenados puntos simultáneos previos, que desembocan en la fatalidad. Entendida ésta como lo ineludible: “La sola acumulación de coincidencias absurdas en la farsa crea un mundo en el cual el hecho felizmente fortuito es inevitable”;¹³² sin embargo, el suceso sorpresivo también es aparente porque “[...] en un plano mucho más profundo [como lectores-espectadores] estábamos enterados desde el principio”.¹³³ Esa serie de casualidades absurdas, aparentemente no perceptibles desde el principio, logran que el imprevisto sea ineludible, pero a la vez en el fondo revelan la intención previsible de cada suceso. Nuevamente se expresa la relación dialéctica sorpresa-conocimiento.

¹²⁹ Eric Bentley, *op. cit.*, p. 226.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 225.

¹³¹ *Ibid.*, p. 226.

¹³² *Ibid.*, p. 228.

¹³³ *Id.*

Sin embargo, esta relación dialéctica necesita un conflicto y un desarrollo activos, de ahí la pregunta de Bentley: “¿Por qué motivo, por ejemplo, los directores de farsas siempre exigen un *tempo* más y más rápido?” A lo que él mismo responde: “Lo que se procura es acelerar los movimientos humanos a fin de que resulten algo menos que humanos”.¹³⁴ Este *tempo* rápido se juzga, más que por lo humano, por lo no humano en oposición al tiempo cotidiano, lo cual acentúa el tono cómico en la composición.

Composición escénica

Como decía, no hay un debate en relación con *El atentado*, específicamente en el nivel de la acción, indicada por las acotaciones. En tal caso autores como David Olgún, Luis de Tavira y Víctor Díaz Arciniega conciben dichas acotaciones como “innovaciones” escénicas o técnicas. Hay que estudiar este aspecto con detenimiento, sobre todo si se toma en cuenta que en la teoría teatral los estudiosos no concebirían cualquier ruptura en la representación escénica como una innovación.

En este sentido, podría decirse que *El atentado* es, de entre las 17 obras dramáticas de Ibarguengoitia, la más “innovadora” en cuanto a sus recursos escénicos (teatralización) “sugerencias de espectáculo”, afirma Olgún.¹³⁵ En esta farsa intervienen proyecciones de trenes, multitudes, un barco, un instrumento de tortura, un estadio, automóviles y cortejos fúnebres; cartelones, iluminación, distribución del escenario, uso del magnavoz, música y sonidos *ad hoc* a cada escena; tres individuos disfrazados en tres personajes distintos cada uno y un mozo, que cumple la misma función que la de los cartelones. Esta conglomeración de recursos tan dispares “pueden ser hasta efectos unificadores” en la composición escénica, que logran un “cuadro en movimiento”.¹³⁶ Dichos recursos hacen posible escenificar en una producción teatral situaciones que bien podrían representarse en el cine, por ejemplo, “como si fuera un libreto de dirección”, asevera Olgún. De ahí quizá la idea de reelaborar el mismo asunto en un guión para película, que más tarde se convertiría en la novela *Maten al león*. Sin embargo, Ibarguengoitia propone con estos recursos una ruptura del modelo de representación teatral realista, porque niega la representación de la realidad con la escenografía (y lo que en ella confluye) y

¹³⁴ *Ibid.*, p. 230.

¹³⁵ David Olgún, “Ibarguengoitia y el teatro: *El atentado*”, en edición crítica, p. 482.

¹³⁶ Samuel Selden, *La escena en acción*, traducción de Patricio Canto, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1960.

trata de recrear el ambiente conflictivo del suceso. Se entiende como Luis Tavira lo explica: “Teatralmente considerada, [*El atentado*] es una obra de ruptura definitiva con la técnica de composición dramática hasta entonces practicada por [Ibargüengoitia]. Un cambio radical frente a los preceptos dramáticos del realismo aristotélico [...]”.¹³⁷

Si se estudia con detenimiento la dramaturgia contemporánea, se encuentra que Emilio Carballido logra, antes que sus contemporáneos, esa conglomeración de recursos, en su farsa *El día que soltaron a los leones*, estrenada en junio de 1963 en el teatro El Sótano, en La Habana, Cuba. Muchos años después de Carballido e Ibargüengoitia, Argüelles recurre a diversas técnicas escénicas para dos de sus farsas: *Concierto para guillotina y cuarenta cabezas*, estrenada en la ciudad de México, el 23 de marzo de 1982; y *Valerio rostro, traficante en sombras*, representada por primera vez en el concurso “Tirso de Molina”, Madrid, España, 1973. En su caso, Vicente Leñero, con su pieza teatral *El juicio* (estrenada en el teatro Orientación de la ciudad de México el 29 de octubre de 1971) desarrolla el mismo asunto que *El atentado* (atentados contra Obregón y muerte), centrándose en el juicio y la condena de José de León Toral y la madre Concepción Acevedo. Los recursos escénicos que Leñero utiliza son proyecciones de escenas cinematográficas que recrean episodios históricos relatados en *off*, iluminación del escenario y desdoblamiento de escenas que rompen con el momento representado para recrear otro anterior. En este caso, Díaz Arciniega explica: “El tratamiento escénico [de Vicente Leñero] es muy distinto al de JI. quien veinte años antes es más *innovador estéticamente*”.¹³⁸

Aunque la farsa de Ibargüengoitia se estrenó en 1975 y la de Leñero en 1971, *El atentado* fue publicada por La Casa de las Américas en 1964 y en la *Revista Mexicana de Literatura* en 1965. Podría decirse que aunque Leñero recurrió para la composición de su obra a documentos de la época, y no precisamente a la obra de su coetáneo, encontró respuesta en la propuesta escénica de Ibargüengoitia. En resumen, se entiende que *El atentado* es innovadora dentro de la poética del autor¹³⁹ y sus recursos son una ruptura del modelo de representación teatral realista, la cual se encuentra en un momento propicio, por su incidencia en distintos dramaturgos contemporáneos al autor guanajuatense.

¹³⁷ Luis de Tavira, “Un atentado a la solemnidad de la historia”, en edición crítica, p. 471.

¹³⁸ Díaz Arciniega, “‘Distancia y contaminación’. Estudio crítico”, en edición crítica, p. XLI.

¹³⁹ El mismo Tavira entiende que dichas innovaciones en este drama están “dentro de las posibles rutas transformadoras y los hallazgos de las fórmulas propias” de Ibargüengoitia. *Op. cit.* p. 472.

Discusión generacional en tono cómico

Para reexplicar este diálogo generacional que Ibargüengoitia establece con su drama, es importante iniciar con la “Breve historia de esta obra”:

La idea de escribir *El atentado* me vino oyendo la conversación de dos licenciados en una cantina irapuatense, una tarde de julio de 1958. El manuscrito dice, después de “telón final”, “Coyoacán a 22 de julio de 1962”. La obra fue premiada por La Casa de las Américas en 1963. Durante los años siguientes fue considerada para ser puesta en escena por el Teatro Nacional de Varsovia, por un grupo cubano y por otro mexicano que dirigía Juan José Gurrola.

Los dos primeros la rechazaron por considerar que el final no era positivo. El grupo mexicano abandonó el proyecto cuando las autoridades advirtieron que iban a poner dificultades para la representación, porque les parecía que la obra era irrespetuosa para la memoria de varias figuras de nuestra historia. *El atentado* fue estrenada por primera vez en México en julio de 1975, en la temporada de Teatro Popular, bajo la dirección de Felio Eliel. La versión de Juan José Gurrola con música de Hilario Sánchez y canciones de Arturo Allegro, fue estrenada en julio de 1976, en el Teatro Gorostiza.

J. I.

Julio de 1978¹⁴⁰

El aspecto que salta a la vista es el lento proceso por el que pasó el texto dramático del guanajuatense a la representación teatral. De 1963 en que la obra fue premiada, hasta 1975 en que fue estrenada por primera vez, pasaron 12 años. ¿Qué diferencia había entre ésta y las farsas de Carballedo y Argüelles, por ejemplo? Ibargüengoitia recrea en su obra un suceso nacional de los años veinte, en plena década de los sesenta. En ésta se estaba gestando la institucionalización del suceso revolucionario mexicano, mediante los preparativos de los festejos de los 150 años de la Independencia y los 50 de la Revolución, y la fundación del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, entre otros. Por el contrario, en esa misma época se daba el cuestionamiento de los preceptos revolucionarios por parte de grupos civiles, los cuales no gozaban de los frutos prometidos en aquellos. También ese cuestionamiento de las personalidades y sucesos históricos se daba por parte de los generales de la revuelta, en sus versiones consolidadas en libros de memorias (en un auge estridente en la misma década de los sesenta). En pleno debate, entre la institucionalización y cuestionamiento del mito mexicano, Ibargüengoitia reelabora, en la complejidad de la farsa, el conflicto cristero y los atentados contra Obregón y su asesinato; como ya había explicado, entre lo aparente (grave-jocoso) y el desenmascaramiento de lo real (violento): el dramaturgo contesta dicho

¹⁴⁰ Ibargüengoitia, *El atentado*, México, Joaquín Mortiz, 1975, (Teatro del Volador), p. 7.

mito. De ahí que se considerara “que el final no era positivo” y que las autoridades no recomendaran su representación.

A continuación, en *El atentado* el lector puede detectar estos problemas políticos y sociales de los años veinte, en relación con la transición presidencial de Obregón a Calles. Con este espacio de experiencias, el lector puede encontrar la correspondencia entre la farsa y el suceso histórico. La reelección de Ignacio Borges (Álvaro Obregón) a la presidencia de la República es permitida por el Congreso de la Unión, cuando Vidal Sánchez (Plutarco Elías Calles) está en el final de su cuatrienio. Dicha reelección no se ve afectada cuando Gámez y Gómez (Francisco R. Serrano y Arnulfo R. Gómez) entran en la lucha electoral, pues rápidamente son ejecutados por la fuerza de Borges (matanza de Huitzilac y Veracruz). Finalmente, éste gana las elecciones. Por su parte, la Cámara de Diputados sufre un colapso por la bomba que hizo detonar en el excusado Juan Valdivia (Manuel Trejo), quien al ser descubierto por la policía, es apresado y desterrado. Con este primer atentado se hace presente el desacuerdo cristero y se ve atenuada la intervención de los católicos y el obispo. De forma más clara, la ingerencia del clero católico se hace presente con la Abadesa (monja María Concepción Acevedo y de la Llata) y con José Pereyra (José de León Toral). Tal parece que las palabras de la Abadesa influyen en Pereyra para que perpetúe el segundo atentado, con el que logra matar al actual presidente. Estos dos personajes son enjuiciados: Pereyra es fusilado y la Abadesa desterrada a las Islas Marías. En el juicio se resalta la intervención del Defensor (Demetrio Sodi) y del Acusador (Ezequiel Padilla).

Al leer con detenimiento la farsa se notará que sólo se recrean de modo concreto las situaciones álgidas de este periodo revolucionario. Se entiende que en el drama se presentan los problemas debatidos en los años veinte en un *tempo* rápido (mayor tensión). Estas situaciones están configuradas de tal manera que se hace referencia a los problemas de fondo de ese periodo. En *El atentado* esta recreación se encuentra, por un lado, en la contradicción fársica (de lo superficial a lo profundo, de lo grave a lo jocoso), entre los diálogos y las acciones de los personajes (las cuales descubren las verdaderas intenciones) y las acotaciones; por otro, en el tiempo vertiginoso en el que se desarrolla cada escena, mediante la ruptura del modelo de representación teatral realista.

Ahora bien, en el trasfondo del texto literario se encuentra –como apunté antes– lo que he llamado las discusiones de los veinte, las cuales remiten a los aspectos político, religioso y social, que

no es sólo el reconocimiento y adecuación del contexto con el drama. Más bien, me refiero al debate de cierto momento, que interviene en la composición literaria y que respaldan tanto las recreaciones de los personajes y la anécdota, en el *tempo* rápido, así como la ruptura del modelo de representación teatral realista. De esta manera, la dialéctica de la farsa depende de esos problemas en discusión y éstos son representados mediante ella.

Las primeras escenas hacen referencia a la reelección de Borges:

PAZ

¿Vive usted contento lejos de la política?

BORGES

Soy un agricultor nato. Mi intervención en la vida revolucionaria del país fue sólo un paréntesis, mi gestión presidencial, un sacrificio. La Revolución ha triunfado, mi labor ha concluido. Ahora soy feliz en el campo.

Los periodistas apuntan

RAZ

¿Tiene usted intenciones de regresar a la política, mi general?

BORGES

Categoricamente: ningunas.¹⁴¹

Las preguntas de los periodistas anticipan las verdaderas intenciones de Borges, las cuales son postularse por segunda vez y ganar las elecciones a la presidencia. Sin embargo, las respuestas del ex presidente encubren sus intereses. Después, con el cartel "Sufragio efectivo, no reelección", se muestra el sentido que tomarán los sucesos, con la propuesta de la Cámara de Diputados para la aclaración del artículo 83 constitucional:

BALGAÑÓN

Dice así el artículo en cuestión: "... el Presidente entrará a ejercer su cargo el primero de diciembre, durará en él cuatro años y nunca podrá ser reelecto." Propongo que se agregue lo siguiente: "... pero pasado un periodo constitucional, el ciudadano que haya desempeñado el puesto, podrá ser reelecto por una sola vez".¹⁴²

Las palabras "sacrificio" y "categoricamente ningunas" (declaraciones de Borges a la prensa) se encuentran en el nivel de la farsa, porque son oposición entre lo dicho y lo representado. Esta oposición se mantiene en las siguientes escenas, en las que se da el desenmascaramiento (de lo aparente a lo conocido). De tal manera que cartel, diálogos y acciones se oponen:

¹⁴¹ Ibarguengoitia, "El atentado", en *Teatro III*, México, Joaquín Mortiz, 1997, pp. 305-306.

¹⁴² *Ibid.*, p. 306.

BORGES

Estaba yo alejado del bullicio de la gran ciudad, dedicado al cultivo de la tierra que tanto quiero y de la que tanto me cuesta separarme, cuando llegó hasta mi una comisión de legisladores para invitarme a regresar a la palestra política. Rechacé su invitación, señores. *Aplauso*. Más tarde ocurrieron sucesos que me hicieron recapacitar, comprendí que mi lugar sigue estando en la línea de fuego y que no tengo derecho a negarle a la Patria mi cooperación cuando la necesita. *Aplauso entusiasta*. Soy un esclavo del deber. *Aplauso delirante*.¹⁴³

Las palabras “sacrificio” y “esclavo” son la renuncia de los propios intereses y a favor de los de la Patria (en tono serio-grave), aunque la intención de Borges es totalmente contraria (lograr la reelección). Así que en ese mismo tono grave se acentúa el sentido jocoso, con la contradicción entre los diálogos y las acciones. Las acotaciones de aplausos reiteran ese tono cómico con que la Cámara apoya la reelección (cambios constitucionales), pese a lo que la misma Carta Magna establece. Borges aparenta estar sorprendido, pero dice que se sacrificará (tono grave) cuando en realidad era lo que esperaba. Además afirma que la decisión es del pueblo (aparente democracia) y no de la Cámara (futura dictadura). En esta farsa se va del extremo al extremo, al dar a entender que el pueblo está de acuerdo con el candidato –“aplauso”, “aplauso entusiasta” y “aplauso delirante”–. Aspecto que no puede entenderse de esa manera directa, sino en el nivel del absurdo. El debate interno de la obra se remite a que Borges expresa que no desea regresar a la política, específicamente ser presidente de la nación por segunda vez, pero casualmente la Cámara pide la revisión constitucional que logrará que de repente el ex mandatario logre reelegirse. Éste acepta la situación y a pesar de tener otros dos contendientes gana las elecciones de nueva cuenta, por consenso general tanto de la legislación como del pueblo. Esta es la composición de la farsa: situaciones del extremo al extremo, entre lo aparente y lo profundo.

En las siguientes escenas, “La lucha electoral” (cartelón) se detecta otro conflicto en debate (interna y externa), de ese momento: la contienda por el poder entre Borges-Obregón, Gámez-Serrano y Gómez-Gómez:

Los diputados se quitan los bigotes y se convierten en manifestantes. Borges se ha retirado. Los manifestantes sacan un cartel que dice: “Viva Gámez”: Luego otro que dice: “Viva Gómez. Luego otro que dice: “Muera Borges”.

Proyección: *Simultáneamente tres fotos; Gámez, Borges y Gómez, diciendo acalorados discursos.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 307.

Ruidos. Dos descargas cerradas.

Proyección: *Las fotografías de Gámez y Gómez son remplazadas por las de dos sepelios. La de Borges continúa.*¹⁴⁴

En el texto dramático se detecta que en la lucha electoral son tres los candidatos. Por las detonaciones se deduce que Gámez y Gómez han muerto y que el único aspirante es Borges. Bien a bien no se saben las razones de los asesinatos ni quién es el agresor (*tempo rápido*). Lo que se infiere es que Borges necesita el camino libre para reelegirse sin problemas, por lo tanto éste es el agresor de aquéllos.

De nueva cuenta, en voz de Borges se descubre la contradicción entre los diálogos y las acciones: "BORGES/ La lucha electoral ha terminado, señores. El pueblo soberano ha expresado su voluntad y no me queda más remedio que someterme a ella tomando las riendas del poder durante el próximo cuatrienio. *Aplauso delirante*".¹⁴⁵ El personaje continúa con ese tono de sacrificio (gravedad), que ha de entenderse como el resultado de la voluntad del pueblo, el cual aparentemente ha decidido que sea Borges, y no Gómez ni Gámez, el que ocupe la presidencia (desenmascaramiento de las verdaderas intenciones del candidato). Entonces, se reconoce que estos diálogos tienen una carga de doble intención (grave-jocosa). Aunque el pueblo ha decidido en palabra, el presidente electo lo ha hecho en acción, al eliminar a los dos contrincantes. Como dije, en la obra no se expresa directamente, pero de acuerdo con el referente histórico se reconocen estos asesinatos.

Las siguientes escenas acentúan el carácter absurdo de la farsa. Después del atentado que sufrió la Cámara, Gavaldón, Malagón y Balgañón,¹⁴⁶ los tres diputados del Congreso, rinden su declaración de los hechos ante la policía. El trío detalla su estancia en el baño momentos antes de la explosión de la bomba contra el lugar. Sus declaraciones están formuladas en el nivel del lenguaje de lo serio-formal, igual que cuando la Cámara se encuentra en sesión (aparente seriedad de la farsa):

¹⁴⁴ *Id.*

¹⁴⁵ *Id.*

¹⁴⁶ En la obra tres actores comodines representan a nueve personajes: Macario, Nazario y Rosario, policías de la Secretaría; Balgañón, Gavaldón y Malagón, diputados; Baz, Paz y Raz, periodistas. Cada grupo de nombres se basa en un juego armonioso de terminaciones o similitudes sonoras (-ario, -ón y -az). En este mismo sentido, hay que recordar también la relación Canalejo-Urbalejo de *Los relámpagos de agosto*. En Ibarguengoitia es interesante resaltar la elección de los nombres de sus personajes, los cuales se reúnen en distintos grupos, uno de ellos el del juego sonoro, como en este caso.

BALGAÑÓN

[...] me dirigí al lugar en donde se encuentran instalados los *servicios sanitarios* del edificio, pues desde hacía ya rato tenía la intención *de hacer uso de uno de ellos*. Penetré en el recinto donde se encuentran los servicios que *mencioné*, fui hasta la puerta de uno de los gabinetes [...] comprendí entonces que había una persona haciendo uso del *aparato en cuestión*; poco después descubrí que lo mismo ocurría en el de junto, así que llegué al tercer gabinete, que es el que *colinda* con la *pared sureste del edificio de la Cámara*, lo abrí, entré en él [...] y *me instalé* [...] cuando terminé de hacer uso del sanitario y después de tomar las *medidas higiénicas que consideré necesarias* [...] salí a los lavabos en donde me lavé las manos convenientemente [...] cuando comprendí que había olvidado tirar de la cadena que pone en libertad el agua del depósito del sanitario. Durante unos momentos estuve indeciso entre si regresar y tirar de la cadena, o si bien dejar ese trabajo a la siguiente persona que hiciera uso del sanitario *antes mencionado*. Tomando una decisión, volví sobre mis pasos [...] caminé unos pasos, entré en el gabinete, tiré de la cadena, y en ese mismo instante se produjo una *explosión tremenda*, que me hizo perder el sentido.¹⁴⁷

El primer aspecto a resaltar en las palabras y forma de expresión de Balgañón es la descripción detallada de cuando usó el sanitario y se suscitó la explosión de la bomba. Obviamente el antecedente narrativo de la expresión detallada es José Guadalupe Arroyo. A la vez, en ambos personajes Ibargüengoitia retoma la forma de expresión de la época en la que se ubica la obra: “antes mencionado”, “volví sobre mis pasos” y “aquí presente”. En concreto, es el caso del lenguaje (exageradamente propio, cuidado y cortés) de los memorialistas: “[...] en movimientos ofensivos muy enérgicos de parte de los atacantes sin dar la menor tregua a los defensores de la mencionada plaza [...]”. “Por otra parte la serie de fracasos antes citados fueron coronados con la noticia [...]”.¹⁴⁸

Asimismo, Balgañón se expresa como si estuviera en cesión plenaria –“colinda con la pared sureste del edificio de la Cámara”–, y utiliza un lenguaje eufemístico y superficialmente cuidado –“aparato en cuestión, “servicios sanitarios”, “penetré en el recinto”–. La burla y rebajamiento que logra Ibargüengoitia está en el detalle y la insistencia de ciertas palabras al exponer a los personajes como ridículos, en un suceso escatológico: en vez de ser una bomba lo que produjo la explosión, Balgañón bien pudo haber dejado tapado el sanitario –“me instalé”, “tomar las medidas higiénicas”, “explosión tremenda” –.

El absurdo en la obra continúa después con Vidal Sánchez y Borges, cuando se dan cuenta de que ninguno de los dos contrató a Juan Valdivia para explotar ineficientemente la Cámara. Al llegar a

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 311.

¹⁴⁸ Juan Gualberto Amaya, *op. cit.*, pp. 43 y 260.

la conclusión de que fue alguien, ajeno a la política, quien lo hizo por su cuenta, desapruban el hecho (expresión clara de la gravedad y jocosidad, de lo superficial y lo profundo a la vez):

BORGES

Esto es un ataque a las instituciones.

VIDAL SÁNCHEZ

Y a la vida política del país.

BORGES

Si los representantes del pueblo no están seguros en su propio recinto, ¿dónde van a estarlo?

VIDAL SÁNCHEZ

Hechos de esta naturaleza son los que llevan a la parálisis de toda actividad cívica, que es la muerte de la democracia. ¿No te parece, Nacho?¹⁴⁹

Los personajes se sorprenden de actos que bien pudieron haber programado ellos mismos. Además hablan de democracia precisamente después de la reelección de Borges (ironía). Aparentemente las relaciones entre el ex mandatario y el actual presidente son las mejores y tal parece están de acuerdo con las opiniones que expresan, tanto que Borges influye políticamente en el gobierno de su sucesor: “SUÁREZ/¿quieren ustedes llamar al Presidente de la República a ver qué opina del asunto? ¿O al general Borges?”.¹⁵⁰ Con la muerte del Presidente Electo se reconoce que Vidal Sánchez no era realmente afín a las ideas de aquél. Por el contrario, ambos eran opositores (desenmascaramiento), por ello se entiende que Sánchez se alegra de la muerte del candidato, al hacer explícito su deseo de asesinarlo él mismo (violencia).

Por otra parte, los atentados que consuma Juan Valdivia contra la Cámara y el asesinato de Borges por parte de José Pereyra marcan explícitamente la intervención de la Iglesia: “VALDIVIA/[...] matarlos a todos, para que sepan de una vez por todas que los católicos no estamos cruzados de brazos, que no somos unas beatas, que no van a jugar con nosotros, que vamos a luchar por nuestra libertad, que podemos exigirla [...]”.¹⁵¹ El drama hasta el momento ha oscilado entre lo grave y lo jocoso, pero con la intervención de los personajes se introduce la premonición de lo fatal. El lector pasa de la sorpresa al conocimiento: “VALDIVIA /Toma. *Le entrega la pistola*. Yo esperaré aquí mi suerte, desarmado. *Se pone a comer sopa de fideo*.) *Pepe examina la pistola*”.¹⁵² Al examinar la pistola, el lector no sabe qué hará Pepe con ella, pero después, cuando éste lleva a cabo el asesinato, el hecho

¹⁴⁹ Ibarguengoitia, *op. cit.*, p. 317.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 314.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 318.

¹⁵² *Ibid.*, p. 320.

forma parte de una secuencia de cuidadosos, sistemáticos y ordenados puntos simultáneos previos, que desembocan en la fatalidad.

De nuevo, dentro de los conflictos del drama, implícitamente el padre Ramírez, la Abadesa y Juan Valdivia influyen en las consideraciones de Pereyra en cuanto a las relaciones Iglesia-Estado. Tal parece que son diversas las razones que Pepe tiene para consumar el asesinato de Borges y aparentemente no presentan una secuencia lógica. Primero cuando habla con la Abadesa:

ABADESA

Yo los convenci de que se unieran a los cristeros. Estaban en la flor de la edad; dejaron novias, familias que los adoraban, estudios brillantes, y fueron a morir por Dios Nuestro Señor. ¡Imaginate la Gloria que les espera!

PEPE

*Reflexionando. Son mártires.*¹⁵³

Pepe reflexiona sobre lo que pasó con los seguidores religiosos y llega a la conclusión de que se les considerará (por consenso general) mártires. Luego habla con el padre Ramírez de lo conveniente que sería la muerte de Borges: “Mira, muchacho, es un acto necesario, pero peligroso. Según el derecho canónico es un asesinato como cualquier otro”,¹⁵⁴ Ambos llegan a la conclusión de que aunque peligroso, el homicidio en ese caso es un acto indispensable. Incluso en diálogos anteriores, Valdivia lo expresa: “que no van a jugar con nosotros, que vamos a luchar por nuestra libertad, que podemos exigirla”. Por consenso general se da cuenta de que la muerte de Borges es el único camino para solucionar el problema cristero. Pero, a pesar de este tono grave-solemne, necesariamente interviene lo jocoso-burlesco: la Abadesa convenció a cuatro jóvenes para dar su vida por el movimiento, los hizo mártires. Ésa es la razón por la que ella resulta involucrada en el asesinato:

ACUSADOR

¿Está la Abadesa complicada en el asesinato del general Borges, o no?

PEPE

No, señor.

ACUSADOR

¿Por qué entonces, mencionó usted su nombre durante el interrogatorio?

PEPE

Porque quería ofrecerle su coronita

ACUSADOR

¹⁵³ *Ibid.*, p. 326.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 333.

¿Cuál coronita?
PEPE
La del martirio.¹⁵⁵

Las palabras “coronita” y “martirio” aluden a que se necesitan mártires para justificar esa lucha, además de que se logra la relación (en tono burlesco) Iglesia-mártires. Dicha relación se mantiene hasta el final (en el cartel): “A pesar de las declaraciones del obispo, el pueblo hace *reliquias* de las ropas de Pepe”.¹⁵⁶ Esas “reliquias” aluden al carácter de mártir que Pepe ha adquirido para el pueblo. Por el contrario, el lector puede detectar un cabo suelto tanto en las razones de Pereyra para matar, como en el juicio por el que se le condena, al hacerse referencia a la muerte de Jesús Carranza:

PEPE
Yo quería... No sé, había tanta miseria... Tanta injusticia... Tanta persecución... La vida es tan difícil aquí en México... Yo quería hacer algo... Me decían trabaja, haz algo por Dios... Y yo no sabía qué hacer. Y entonces vi un periódico... decía que un rayo mató al aviador Jesús Carranza... Se me ocurrió que quizá yo podría hacer algo.¹⁵⁷

La Historia oficial documenta que Jesús Carranza, hermano de Venustiano Carranza, murió en plena Revolución (1915) en una importante batalla. Nuevamente se detecta que el referente no se encuentra en lo oficial, sino en lo extraoficial. Si se recurre a los periódicos de la época se entenderá la figura histórica a la que el autor alude. El aviador muerto por un rayo es Emilio Carranza (y ésta podría ser otro absurdo al nombrar al personaje como uno de los revolucionarios conocidos). Nació en México en 1905. Cuando era pequeño sus padres lo llevaron a vivir a Estados Unidos. Aún siendo niño regresó a su país de origen. Estudió en la Escuela Nacional de Aviación y se tituló en 1925; algunas partes de su tesis se publicaron en una revista especializada en este tema en el país del Norte. Después se enlistó en la Fuerza Aérea Nacional y obtuvo el grado de capitán. Contó con varios vuelos famosos en la República Mexicana y Estados Unidos; en ambos países era conocido y reconocido por sus méritos como aviador. Su última acrobacia, que sería en territorio estadounidense, se pospuso varias veces en el transcurso de un mes. Al morir contaba con 23 años de edad. Le sobrevivían sus padres y su esposa. En conclusión, Emilio Carranza es una figura reconocida de la época. Podría decirse, un héroe: “El héroe del día, Emilio Carranza, el bravo mexicano que ha llevado gloriosamente el nombre de la patria

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 354.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 357. Las cursivas son mías.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 351.

y que ha hecho que México sea aclamado en el extranjero”.¹⁵⁸ Si se recuerda, a principios del siglo XX no eran comunes los vuelos y quien lo lograba llegaba a reconocérsele como héroe nacional.

En tal caso, la relación entre el asesinato de Obregón y la muerte de Carranza se da en varios sentidos. Ambos héroes mueren con diferencia de sólo tres días (Carranza el 14 de julio y Obregón el 17). La difusión que se realizó de sendos decesos fue descomunal, podría decirse que se disputaban en el siguiente mes la primera plana de los tabloides. Por su parte, en el suceso histórico, Toral en sus declaraciones a la policía, difundidas por los diarios, apunta de manera dispersa varias razones por las que consumó el asesinato. La primera fue por la libertad religiosa, porque escuchó que: “La monja Concepción Acevedo dijo [...] que las dificultades de los católicos se resolverían con la muerte de Calles y Obregón y con la del Patriarca Pérez”. La segunda porque “[...] estimaba que alguna razón habría tenido el ingeniero Segura Vilchis en noviembre anterior para dirigir su ataque en contra del mismo señor [Obregón]”. Y por último, la idea que le vino a partir de la muerte de Carranza, al platicar con la monja:

[...] que nunca José de León le consultó ni le platicó en ninguna forma que tuviera algún propósito o idea de cometer algún atentado, mas que en algunas ocasiones le hacía preguntas sobre cosas baladies de una ingenuidad hasta molesta [...] que por ejemplo, cuando murió el aviador Carranza le platicó José de León que dicha muerte había sido ocasionada por un rayo y entonces le preguntó el mismo De León que cómo Dios no mandaba un rayo a una raya que trazara en un papel el mismo León para echárselos él mismo a Calles y a Obregón [sic], que ante esa pregunta tonta y simple le contestó [...] que sí que a Calles, que a Obregón y al Patriarca Pérez y a todos.¹⁵⁹

Estos comentarios tomaron en Toral gran importancia, pese a que fueron hechos al azar y que la monja respondió en el mismo nivel, como “respuesta de paso”. En el caso de *El atentado* se retoman tanto las personalidades discutidas de la época (los héroes y los asesinos), las razones dispares del porqué del homicidio, como la influencia, directa o indirecta, que ejerce la monja en el civil. Aspectos que son claros en la última conversación entre Pereyra y la Abadesa:

PEPE

Leyendo al azar en el periódico. “Un rayo causó la muerte del aviador Jesús Carranza.”

ABADESA

Es la voluntad de Dios.

PEPE

¹⁵⁸ *Excelsior. El periódico de la vida nacional*, Sección de rotograbado, núm. 393, 17 de junio de 1928.

¹⁵⁹ *Excelsior. El periódico de la vida nacional*, Séptima Sección, 31 de julio de 1928, p. 7.

¿No hubiera sido mejor que ese rayo cayera sobre Borges?
 ABADESA
 Hubiera terminado el conflicto religioso.
 PEPE
 ¿Usted cree?
 ABADESA
 Estoy segura.
 PEPE
 ¿Por qué, entonces, no lo dispuso Dios así?
 ABADESA
 Querrá que seamos nosotros los que terminemos con el conflicto.
*Se miran fijamente entre sí.*¹⁶⁰

De esta forma, Ibargüengoitia evoca de la Historia extraoficial (periódicos) personalidades y conflictos de la época. Por otra parte, el absurdo en la farsa se acentúa con el cambio de nombre del personaje (de Emilio a Jesús), evocando figuras heroicas (Emilio Carranza y Jesús Carranza), así como las razones tan dispares para realizar el asesinato (dadas por el mismo Toral y Concepción de la Llata a los periódicos).

En ese mismo nivel de la farsa, y de constante representación de los conflictos discutidos, se encuentra el juicio de José Pereyra y la Abadesa:

MESERO
Acento español. Quintín Rodríguez. [...]
 DEFENSOR
 Moción de orden. Pido que se haga constar en el acta que el testigo es español. [...]
 DEFENSOR
 Dígame, joven, en aquel momento que nos acaba usted de describir, ¿notó usted el brillo de sinceridad que había en la mirada de este hombre? *Señala a Pepe.*
 MESERO
 No señor.¹⁶¹
 ACUSADOR
 Acaba usted de confesar que actuó con premeditación, alevosía y ventaja.
 PEPE
 Me doy cuenta de eso, señor.
 DEFENSOR
 Moción de orden, mi defendido está obnubilado.
 JUEZ
 ¿Está usted obnubilado?
 PEPE
 No lo creo, señor.¹⁶²

¹⁶⁰ Ibargüengoitia, *op. cit.*, pp. 326-327.

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 344-345.

¹⁶² *Ibid.*, pp. 350-351.

El Defensor y el Acusador hacen preguntas simples, sin profundidad ni fundamento; sus observaciones no tienen importancia. Las repuestas de los interrogados, por el contrario, son directas al suceso. En el momento en que el juicio toma un cauce serio, el Defensor pide moción de orden en aspectos que no son relevantes, y reitera la pregunta a los testigos si notaron el brillo de sinceridad en los ojos del acusado; tal parece que ésta es la única atenuante y fuente de defensa (absurdo por la simpleza del fundamento de la Defensa, que llega al extremo).

Claro está, el final se encuentra en ese mismo nivel de la exageración (en las acotaciones y el cartel): “*Se abrazan Vidal Sánchez y el Obispo. ¡ Amaos los unos a los otros, dijo Cristo! Dianas. Apoteosis*”.¹⁶³ Las palabras se interpretan como la farsa de lo oficial-religioso —“amaos los unos a los otros”—, a la vez como la burla de las personalidades irreconciliables en la Historia (el presidente y el obispo).

En *El atentado* no se reelaboran de manera detallada los conflictos de la época, más bien se hace referencia a ciertos problemas políticos y sociales que llevaron a unos y otros a tomar distintas decisiones en dichos sucesos. En este sentido es que en el drama se representan los mayores conflictos de la época.

En este mismo orden de ideas, en primer lugar, en *El atentado* no se recrea claramente ese doble juego del poder en Borges, las intenciones de Vidal Sánchez o los móviles de los cristeros para matar al presidente electo, sino que se hace referencia (*tempo rápido*) a esas discusiones de la época de los años veinte, y que en los sesenta aún encuentran respuesta. Cabe recordar que la obra, escrita entre 1958 y 1962, no fue estrenada sino hasta 1975 —el mismo Ibarguengoitia comenta que para 1968, momento álgido de problemáticas en México, todavía no había sido estrenada— porque era turbulenta para esa época de crisis política y social. A diferencia, por ejemplo, de *El juicio*, de Vicente Leñero, que fue publicada al siguiente año de su estreno. Obviamente hay que observar que con el mismo material Ibarguengoitia logra una farsa altamente crítica, desmitificadora y significativa en esa época, y que por el contrario, Leñero recrea un drama con héroes trágicos, que no pone en tela de juicio los métodos políticos y constitucionales de los años veinte y los sesenta, razón por la que no sufre la misma censura que la de su coetáneo.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 357.

En segundo lugar, las personalidades y conflictos representados en el drama se sustentan no sólo por los problemas en debate de la Historia oficial, sino además por la tradición de las memorias de la Revolución mexicana, específicamente por los géneros discursivos que en ellas confluyen, y que en *El atentado* se vuelven diálogos.

Géneros discursivos en diálogo

Para el caso de *El atentado*, hay que resaltar los diálogos de tres personajes que corresponden a tres discursos retóricos pretendidamente oficiales, retomados de las memorias de Juan Gualberto Amaya y Álvaro Obregón.¹⁶⁴ Como es lógico, el sentido original que los memorialistas les dan a estos géneros es distinto en el dramaturgo.¹⁶⁵ Ibarguengoitia, por su parte, toma estos enunciados, que por

¹⁶⁴ En este caso a estos discursos o declaraciones los llamaré enunciados. En este sentido, la unidad de la comunicación discursiva —propone Bajtin— es el enunciado, entendido como un elemento no convencional sino real (vivo). El contenido de un enunciado se entiende como todo aquello que el hablante quiso expresar (de forma oral o escrita) en un momento dado y en condiciones determinadas. Su unidad de sentido es temática y concluye en el instante en el que el hablante cede la palabra al otro (los enunciados hacen notoria la presencia de los otros); de ahí su carácter dialógico (interacción y lucha de pensamientos propios y ajenos). Véase Bajtin, *Estética de la creación verbal*, pp. 260-265. Ahora bien, cada enunciado por separado es individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que se les denomina géneros discursivos. Bajtin propone que los géneros discursivos tienen formas ilimitadas y entiende que hasta el momento no se ha logrado un estudio completo de esta diversidad: “[...] debemos incluir en los géneros discursivos tanto las breves réplicas de un diálogo cotidiano (tomando en cuenta el hecho de que es muy grande la diversidad de los tipos del diálogo cotidiano según el tema, situación, número de participantes, etc.) como un relato (relación) cotidiano, tanto una carta (en todas sus diferentes formas) como una orden militar, breve y estandarizada; asimismo, allí entrarían un decreto extenso y detallado, el repertorio bastante variado de los oficios burocráticos (formulados generalmente de acuerdo a un estándar), todo un universo de declaraciones públicas (en un sentido amplio: las sociales, las políticas); pero además tendremos que incluir las múltiples manifestaciones científicas, así como todos los géneros literarios (desde un dicho hasta una novela en varios tomos)”. *Ibid.*, p. 249. En este caso, el autor propone básicamente dos maneras de pensar estos géneros: como primarios y secundarios. Los primeros se conciben como formas simples y breves de comunicación. Los segundos como formas más complejas, en algunos casos estandarizadas por el momento y las condiciones de expresión. Sin embargo, como el mismo Bajtin lo entiende, no importa la clasificación como tal, porque si se llega a una abstracción excesiva, se desvirtúa el carácter histórico de cualquier estudio que quiera hacerse al respecto, y se debilita el vínculo del lenguaje con la vida. Véase *Ibid.*, p. 250-251.

¹⁶⁵ Al pensar en la memoria, en la novela y en el drama como géneros complejos que absorben a otros, es distinta la manera en que cada uno los suma a su composición. En su caso la memoria, como expliqué en el capítulo anterior, es un género acabado, estable y estandarizado, con una estructura firme y poco variable. Su asimilación de otros materiales ajenos a ella como los géneros discursivos simples, en este caso la información de notas de periódicos, discursos políticos o retóricos y telegramas, es para reafirmar la postura ideológica de su autor. El significado de estos géneros simples se supedita a la finalidad de pretendida “verdad” (subjetiva y relativa, claro está) de la memoria. El sentido de este tipo de géneros está a expensas del significado que quiere darle el autor en una obra estandarizada (bien para negar, bien para reafirmar la palabra ajena). Por el contrario, los géneros que intervienen en la novela se hacen más libres y plásticos: a la vez, ella se renueva con la diversidad de lenguajes (como parte del dialogismo). La finalidad de la intervención de dichos géneros discursivos simples en la novela forma parte de la descomposición del mito histórico y la contestación de enunciados envejecidos por el tiempo. Por último, y más importante para este apartado, la manera en que el género discursivo simple interviene en el drama también es de manera abierta y maleable, porque “la lengua literaria representa un sistema complejo y dinámico de estilos; su peso específico y sus interrelaciones dentro del sistema de la lengua literaria se hallan en un cambio permanente. La lengua de la literatura, que incluye también los estilos de la lengua no literaria, representa un sistema aún más complejo y organizado sobre otros fundamentos”. Véase *Ibid.*, p. 253.

ende son estandarizados y con un alto grado de estabilidad, para reacentuarlos paródica y cáusticamente.¹⁶⁶

En esta farsa, si se tienen en cuenta las discusiones de la época a las que he hecho referencia anteriormente, se entenderá que se evoca la compleja y polémica personalidad de Álvaro Obregón en el personaje de Borges: "BAZ/ Díganos, general, ¿cuál es la razón de su venida a la ciudad de México? BORGES/ Vengo a recibir la Medalla del Mérito Agrícola, que me ha concedido la Cámara de Comercio".¹⁶⁷ Dicho diálogo hace referencia a las actividades agrícolas en las que se desarrolló Obregón, después de ser presidente, en su primer cuatrienio. En las siguientes escenas, después de que explotó la bomba en la Cámara, Suárez investiga. De nueva cuenta se hace referencia a Borges:

SUÁREZ

Bien. Para la policía todos son sospechosos. Primer sospechoso: el señor Presidente de la República. *Ambos hacen una leve inclinación de cabeza.* Segundo: el Presidente Electo. *Inclinación de cabeza.* Tercer sospechoso: el Ministro de Gobernación. Cuarto: el Presidente de la Cámara. Quinto: los católicos. Sexto: el Ministro de guerra [...] bien puede tratarse de una mera equivocación, o de un capricho, o bien de un ensayo, y el verdadero atentado se producirá en un lugar completamente diferente: en el Toreo, por ejemplo...¹⁶⁸

Suárez y el Ayudante piensan como principales sospechosos del atentado en el presidente de la república (Vidal Sánchez), en el presidente electo (Borges) y en los mismos cristeros. Cualquiera pudo tener un motivo poderoso para llevar a cabo el hecho. Por otra parte, en los diálogos se hace referencia, claro está, al suceso histórico, en el que Manuel Trejo colocó una bomba en la Cámara. Asimismo, la lucubración de estos dos personajes enuncia uno de los atentados que sufrió el sonorenses --"en el Toreo, por ejemplo"--, cuando iba en su auto a ver la corrida de toros y fue atacado por un Essex manejado por los cristeros, entre los que se encontraba Segura Vilchis.

¹⁶⁶ No obstante, pese a que la novela y el drama son géneros literarios complejos --contrarios por ejemplo a la memoria, la biografía y la autobiografía--, su composición y la absorción que hacen de cada género discursivo simple es distinta. En la novela la relación es dialógica entre las voces de los personajes y el narrador, las cuales, por un lado, pueden servir a los fines del autor en una discusión cerrada; o por el contrario, las posturas ideológicas de los personajes y del narrador son opuestas, sin que necesariamente ninguna de ellas domine a las otras. Para el caso del drama, su composición se fundamenta en los diálogos: su falta de narrador hace que todo el contenido anecdótico se fundamente en los diálogos de los personajes y que la intervención de algunos géneros discursivos sea de manera estructural. Dicho de otra forma, las intervenciones de los personajes, respecto al nivel del autor, aparecen como objeto, no se trata de un enfrentamiento de sentido, sino de un impacto objetivado (argumental) entre dos posiciones representadas, subordinadas plenamente a la última y suprema instancia que es la del autor. Véase Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoiévski*, p. 263. En el texto dramático existen dos o varios discursos equitativos con un mismo tema, y en vez de confrontarse, deben emprender una orientación mutua. De esta manera la intervención de cualquier género discursivo simple se supedita a dicha orientación en el drama.

¹⁶⁷ Ibarguengoitia, *op. cit.*, p. 305.

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 308-309.

Inmediatamente después entran en escena los diputados Balgañón, Gavaldón y Malagón, quienes son testigos del atentado de la bomba contra la Cámara:

BALGAÑÓN

General Suárez, en nombre del Congreso de la Unión...

GAVALDÓN

De los compañeros ferrocarrileros...

MALAGÓN

Y de los electores del distrito de Celaya...¹⁶⁹

Aunque el atentado se llevó a cabo contra la Cámara y los diputados fueron testigos, éstos se presentan a declarar en nombre de tres instancias que hacen referencia específica a Borges y no a los diputados: si se recuerda, el Congreso de la Unión apoyó expresamente la reelección de Borges (Balagón). También en el ferrocarril Borges fue objeto de otro atentado (Gavaldón). Y aunque los electores de Celaya (Malagón) no se relacionen directamente en la farsa con Borges, de forma implícita con este grupo se hace referencia a Obregón: en este lugar Obregón derrotó a Villa, en una de las mejores batallas. En esa contienda el sonoreense pierde la diestra, por eso se le conoce con el pseudónimo del Héroe de Celaya o el Manco de Celaya.

En las siguientes escenas, Borges mantiene un diálogo con un amigo, en el cual se reconoce directamente la relación Borges-Obregón:

BORGES

No es fácil. Hace trece años me tocó una bala de cañón: vi tanta sangre que creí que iba a morir [...] hace poco dejaron como una criba el tren en que yo viajaba, ¿qué me hicieron? Nada. Luego, me lanzan una bomba que hace explosión debajo de mi automóvil; se hacen pedazos los cristales y me cortan la cara. A los dos días estaba sano, y después de todo esto ¿crees que voy a tener miedo a los católicos? No, definitivamente con ellos no voy a parlamentar.

[...]

AMIGO

Pero entonces, ¿qué harás con ellos?

BORGES

[...]

Hace quince años, cuando tomé esta maldita ciudad, la gente se moría de hambre. Me fui sobre los acaparadores, sobre los ricos, sobre los bancos. Le pedí a la Mitra doscientos mil pesos [...] No me los dieron. A la cárcel con doscientos sacerdotes. ¿Qué crees que hicieron los que se morían de hambre? ¡Colectas para pagar el rescate de los curas! [...]¹⁷⁰

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 309.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 329-330.

Ibargüengoitia ejemplifica en el diálogo de su personaje literario sucesos que enfrentó el personaje histórico. El dramaturgo se refiere con “hace trece años” (1915) a la batalla en Celaya, en la que Obregón se desangró. Después hace referencia a los atentados en el tren y el automóvil, el cual fue conducido por Luis Segura Vilchis. Más adelante recuerda con “hace quince años” (1913) la toma de la ciudad de México antes de que villistas y zapatistas llegaran a la zona, después de la Convención de Aguascalientes. Durante la farsa se dan estas relaciones del personaje histórico con el personaje ficcionalizado; evocaciones que se extienden a los apellidos Obreg-ón=Borge-s, que forman casi un anagrama.

La última correspondencia se encuentra totalmente descubierta en la escena entre José Pereyra y Vidal Sánchez:

VIDAL SÁNCHEZ

[...] Di nombres, cualesquiera: recuerda que has hecho un acto heroico: has librado al país de un tirano. Un hombre que fue capaz de adular la Constitución para reelegirse. Un hombre que violó los comicios, ¡de antemano! Eliminando a sus contrincantes políticos. Ese hombre traicionó la Revolución al violar sus dos postulados esenciales: Sufragio Efectivo y No Reelección [...] porque si yo perseguí a la Iglesia fue por órdenes de ese lobo humano llamado ¡Ignacio Borges! [...]¹⁷¹

Estas palabras ajenas conforman la personalidad de Borges (discusiones internas), y a la vez hacen referencia al Manco de Celaya (discusiones externas): como tirano, al adular la Constitución con permiso de la Cámara, al eliminar a sus contrincantes Gómez y Serrano, al reelegirse, y en su oposición con los cristeros. Las evocaciones de Obregón no dejan de presentarse en el discurso del mismo Borges. Específicamente en el monólogo de éste, cuando habla frente al espejo:

BORGES

La Historia vuelve los ojos horrorizada, como púdica matrona, para no contemplar el espectáculo de una jauría indomable que festina los restos de nuestra nacionalidad... No. *Se mira en el espejo un momento. Con voz más dramática...* que festina los restos de nuestra nacionalidad. Si. *Se aclara la garganta. Consulta los papeles.* Me refiero, señores, al clero católico. No, no, no. Me refiero, señores al clero cató... No, no, no. Me refiero, señores al clero... Bueno. Me refiero señores, al clero católico... *Líricamente.* Hidra de mil cabezas. Eso es. Hidra de mil cabezas que...¹⁷²

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 340.

¹⁷² *Ibid.*, p. 315.

Internamente este monólogo hace referencia al problema debatido en esa época de las relaciones entre Borges y los cristeros, a los que llama “jauría indomable” e “hidra de mil cabezas”. En este parlamento se encuentran enlazadas constantes metáforas exageradas, casi surrealistas. Externamente, este monólogo se corresponde con el discurso que Obregón profirió al pueblo de Sonora, en la Plaza Zaragoza, frente al Palacio de Gobierno, el 5 de marzo de 1913:

Al pueblo de Sonora. Ha llegado la hora...; ya se sienten las convulsiones de la patria que agoniza en manos del matricida, que después de clavarle un puñal en el corazón continúa agitándolo como para destruirle todas las entrañas. *La Historia retrocede espantada de ver que tendrá que consignarse en sus páginas ese derroche de monstruosidad.* El mundo civilizado contempla nuestra actitud y espera que sepamos defender la dignidad nacional. ¡Volemos a disputarnos la gloria de morir por la patria, que es la mayor de las glorias!, *lancémonos sobre esa jauría, que con los hocicos ensangrentados aúllan en todos los tonos, amagando cavar los restos de Cuauhtémoc, Hidalgo y Juárez, para profanarlos también.* Saciemos su sed de sangre hasta asfixiarlos con ella y seamos dignos del suelo que nos vio nacer. ¿Con qué derechos reclamaremos para nuestros hijos el título de ciudadanos si no somos dignos de serlo? Sonora siempre ha sabido colocarse a la altura que le corresponde, y ahora dará una prueba de ello. Lancémonos, pues, a la lucha armada, porque la lucha del Derecho no puede llevarse a la práctica; porque el Derecho ha sido asesinado; *y disputémosles a esos pulpos los ensangrentados jirones de nuestra Constitución. Arranquémosles todos los tentáculos,* de un golpe, pero con la dignidad del patriota, siempre a la altura de nuestra causa; no descendamos al bajo nivel en que ellos se encuentran, cometiendo asesinatos. El respeto al vencido es la dignidad de la victoria. Es tiempo de renunciar a las delicias del hogar por las del deber cumplido. No toleremos la dignidad de la patria ultrajada. ¡Con los crímenes registrados en la capital, Nerón se horrorizaría!... ¡Monstruos sin dignidad ni conciencia!... ¡Malditos seáis! Hermosillo, marzo de 1913. El comandante militar de la plaza, coronel *Álvaro Obregón.*¹⁷³

La retórica del discurso del Manco de Celaya es retomada por Ibarregui para un rebajamiento cómico en su personaje. Tanto el discurso del personaje histórico, como el monólogo del personaje del drama, están cargados de metáforas exageradas. Mientras que en Obregón la patria tal parece está viva, se convulsiona, agoniza, con un puñal en el corazón, se le destruyen las entrañas ultrajadas y la Historia retrocede espantada. Por su parte la jauría (Victoriano Huerta y sus secuaces) tiene los hocicos ensangrentados, aúlla por esa gloria, después se convierte y masifica en pulpos, a los que hay que arrancarles los tentáculos. En su caso, Borges le da vida a la Historia horrorizada, por la jauría indomable, y se refiere al clero católico como hidra de mil cabezas (imágenes grotescas como efecto cómico). En ambos discursos se utilizan las palabras Historia (en Obregón, espantada; en Borges, horrorizada); la dignidad nacional; jauría (en el primer caso es Huerta; en el segundo los católicos); restos (en el primer caso de Cuauhtémoc, Hidalgo y Juárez; en el segundo de la nacionalidad); y los pulpos y sus tentáculos (en el personaje histórico), y la hidra de mil cabezas (en el

¹⁷³ Obregón, *op. cit.*, p. 34. Las cursivas son mías.

personaje literario). Precisamente la reiteración de palabras y su significado en tono patético, es el sentido de la parodia. Es lógico que ante la retórica grandilocuente del Manco de Celaya (metáforas y símiles principalmente), Ibargüengoitia exagere, con una orientación irónica de la palabra, ese discurso histórico-político, al mostrar lo absurda que era la retórica de Obregón y su figura misma. El dramaturgo desmitifica la personalidad del militar, que pretendidamente se quiere encumbrar en la Historia Oficial.

Ibargüengoitia retoma del sonoreense su atributo de constante orador y en este discurso en especial de muy mal escritor. Como ya había explicado, la reelaboración literaria que hace de este personaje histórico continúa en *Los relámpagos de agosto*, en Marcos González y en Juan Valdivia Ramírez –“Ha llegado la hora...; ya se sienten las convulsiones de la patria...”–. Dicho discurso pronunciado en Sonora es, tal parece, el primero de muchos otros que siguieron en la carrera del Manco de Celaya. Muestra de lo anterior es *Discursos de Álvaro Obregón*, obra en la que se reúnen varios textos, de entre 1924 y 1928, que presentan una notable diferencia con el primero (por lo menos no son tan grotescos en sus metáforas).

En otro orden de ideas, otro aspecto a resaltar en el suceso histórico es la conformación del jurado obregonista, para el juicio de José de León Toral y la madre María Concepción Acevedo y de la Llata. Lógicamente Calles quería reivindicarse con sus opositores, pues lo consideraban política y socialmente el principal culpable de la muerte de su líder. Paralelamente en el drama, todos los implicados en enjuiciar a José Pereyra y la Abadesa son borgistas:

VIDAL SÁNCHEZ

¡Suárez! *Entra Suárez*. Que le tomen declaración a este hombre. *Entran los de la Secreta y salen con Pepe*. Estamos salvados. No hay peligro de que nos compliquen en este asunto. Le haremos un juicio con todas las de la ley, para apaciguar a los borgistas: jurado borgista, juez borgista, fiscal borgista. Que lo quieren fusilar, que lo fusilen. Para que no quepa duda que nosotros estamos fuera del lío [...] ¹⁷⁴

En el diálogo del Defensor se detecta esa relación obregonistas-borgistas:

DEFENSOR

Desearía yo, señoras y señores, purificar mis labios en estos momentos con los carbones de Isaías para que no saliera de ellos nada que no sea la verdad. Estamos ante un hecho que no es un crimen vulgar como pretendiera mi ilustre colega de la acusación. Estamos ante una de aquellas tragedias esquilianas que otrora se representaran a la sombra del Partenón, la conocida joya del orden jónico: “un hombre

¹⁷⁴ Ibargüengoitia, *op. cit.*, pp. 340-341.

sigue a otro como la sombra de su muerte.” El hubris, el hibris, la catarsis, el ritmo y la peripecia: todo está ahí presente. Cuando lo alcanza, lo sacrifica: el general Borges muere con la sonrisa en los labios. No estamos ante un asesino, señores, sino ante un tiranicida. He dicho.¹⁷⁵

Cabe destacar que pese a que el Defensor pretende amparar al acusado, su verborrea enreda palabras que hacen referencia al teatro griego y a la figura bíblica de Isaías, pero que en nada ayuda a José Pereyra. El grupo de palabras “tragedias esquilianas”, “Partenón”, “orden jónico”, “hibris”, “catarsis”, “ritmo” y “peripecia”¹⁷⁶ hacen referencia a que sucedió una “tragedia”, elevándola a la representación griega y heroica. Específicamente, la similitud de las palabras “hubris” e “hibris” se da en la grafía y el sonido, pero no en el significado. Mientras que hibris¹⁷⁷ y catarsis¹⁷⁸ hacen referencia a las emociones en el teatro griego, hubris carece de sentido. Del enunciado del Defensor se logra el escarnio por el uso excesivo de palabras que se relacionan con el teatro griego y por la intervención de “hibris”, con la que se da el rebajamiento del breviarío teatral al que se hace referencia. En este sentido, este discurso es igual de hiperbólico que el de Borges.

A la vez, el diálogo del Defensor (borgista) se corresponde con el discurso de Demetrio Sodi (obregonista), como defensor de Toral:

Quisiera purificar mis labios con los carbones encendidos de Isaías, para que no salieran más que frases que fueran de verdad; y quisiera estrujar mi corazón para que de él brotaran los más sinceros sentimientos [...] Aquí se ha pretendido hacer aparecer el homicidio del General Obregón como un homicidio vulgar [...] Por eso lo persigue como su sombra, va tras de él como el espectro de la Muerte, lo busca, lo espía [...] Dice Toral: “El General Obregón vuelve la cabeza y sonríe” [...] no parece sino que tenemos al frente una tragedia de Esquilo. El general Obregón sonríe... como si su sonrisa fuera una sonrisa a la Muerte.¹⁷⁹

En este enunciado las referencias bíblica de Isaías y clásica de Esquilo forman parte de la retórica y del discurso grandilocuente, que implica el lugar (el juzgado), los asistentes (en su mayoría obregonista) y la época (los años veinte). Isaías es evocado para permitir que la verdad surja. En su caso, la “tragedia” que implicó la muerte del futuro gobernante recuerda a las esquilianas. Por su parte, en *El atentado* la Defensa también quisiera purificar sus labios con los carbones de Isaías para decir la

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 354.

¹⁷⁶ Peripecia aristotélica: toma de decisiones, entre el ensayo y el error.

¹⁷⁷ Hibris: exceso, superación, desbordamiento de los instintos, que eleva el orgullo humano a la soberbia.

¹⁷⁸ Catarsis: entre los antiguos griegos, purificación, ritual de personas o cosas afectadas de alguna impureza. Efecto que causa la tragedia en el espectador al suscitar y purificar la compasión, el temor u horror y otras emociones.

¹⁷⁹ Amaya, *op. cit.*, pp. 416-417. A la vez Amaya retoma estas citas de *Obregón, Toral, la madre Conchita*, de Hernán Robledo.

verdad. Declara que el crimen perpetrado por Pereyra no es vulgar, por el contrario, evoca las tragedias de Esquilo; pero ambas referencias no tienen el mismo sentido que en el enunciado original. Ibarguengoitia retoma el enunciado de Sodi (forma estandarizada en discurso de tribunal), lo asienta en voz de su personaje y lo reacentúa con exageración paródica –con “Partenón”, “orden jónico”, “hibris”, “catarsis”, “ritmo” y “peripecia”–. El dramaturgo muestra que la defensa ostenta en el juicio del suceso real una absurda retórica (persuasiva y pomposa), con la palabra “hubris”.

Por su parte, en el diálogo del Acusador se reitera la relación borgista-obregonista:

ACUSADOR

Yo no puedo, señores jurados, esconder en estos momentos el tumulto que invade mi corazón y mis pensamientos. Mi voz se ahoga en mi pecho como se ahoga la del pueblo en el pecho de todos los buenos mexicanos. Yo no sé verdaderamente cómo la defensa se ha empeñado en presentar este crimen diferente de lo que es: un crimen vulgar, un crimen gracias al cual cayó un hombre... ¿qué digo? no un hombre, sino una montaña de generaciones; de generaciones humildes cuya causa es presidida por Cristo Redentor, no ese Cristo en cuyo nombre se ha perpetrado este crimen. *Aplausos estruendosos*. Yo respeto a la mujer, al sexo débil, a las damas; pero no a las hipócritas, y por eso mis palabras serán gráficas y exactas. La Abadesa aquí presente es un verdadero demonio, pero no aquel demonio de Sócrates, sino un lémur que busca el perjuicio y hace de él precepto. La Abadesa tenía trato con delincuentes, hacía conciliábulos con ellos, se entendían, se completaban, y la verdad, no creo en su santidad ni en sus virtudes. La Abadesa violaba las reglas monásticas en provecho de sus siniestros planes, y no podemos verla blanca como la Beatriz del Dante. Los asesinos del general Borges no son católicos, sino heréticos que pretenden ampararse cínicamente en la religión de Cristo. Nada puede atenuar la monstruosidad de este asesinato nefando. Pido que castigúis a los culpables.¹⁸⁰

Al igual que los enunciados anteriores, éste mantiene el acento de indignación del orador, que apela a una consternación nacional –“mexicanos”–, por la muerte de Borges. De nueva cuenta, las referencias bíblicas (Cristo y Demonio) y literarias (Sócrates y Beatriz de Dante) penetran el discurso hiperbólico del Acusador. Éste indica que, al parecer, el asesinato es encabezado por la Abadesa; la personalidad que se presenta de ella es contraria a la de su categoría religiosa: “demonio”, “lémur”, “delincuentes”, “conciliábulos”, “se entendían, se completaban”, “no creo en su santidad ni en sus virtudes”. La reiteración desacredita al personaje, que debería tener los atributos de un ser puro y no terrenal. Asimismo este diálogo tiene su correspondiente en el discurso de acusación de Ezequiel Padilla (igualmente obregonista), como fiscal del juicio, en el hecho histórico:

¹⁸⁰ Ibarguengoitia, *op. cit.*, p. 355.

Yo no puedo, señores Jurados, esconder en estos momentos, el tumulto que se alza en mi corazón y en mis pensamientos [...] Mi voz se ahoga, como se ahoga en el corazón del pueblo; porque lejos de ser lo que la defensa está afirmando en esa barra, que los acusadores sostienen que se trata de un crimen vulgar [...] Este Ministerio Público sostiene, repito, que no es un crimen vulgar; es el crimen en que cayó el hombre que no era sólo un hombre; era una montaña de generaciones (aplausos); era una montaña de generaciones humildes, de labradores, de campesinos, de masas holladas sobre las cuales si pasea su blanca figura de Cristo Nazareno [...] En la sesión 15 del Concilio de Constanza [...] fueron declarados heréticos los que atentaban contra la vida de los gobernantes supremos [...] estos señores son heréticos [...] Yo quisiera también referirme, aunque sea brevemente, a la señorita De la Llata [...] yo en esta mujer miro que hay un demonio dentro; pero no el demonio de Sócrates, sino el diablo de las creaciones terribles del Infierno [...] y se convierta en una cinica, en una forma tan mundana y terrenal [...] Yo no creo en esta mujer que vivía en contacto diario con los criminales, que se había convertido en una herética [...] ¿Cómo es posible, señor defensor, que usted nos la quiera exhibir aquí como una rosa de Jericó, vestida de blanco como la Beatriz de Dante? [...] Señores, yo he querido demostrar dos cosas. Primera: que los asesinos son heréticos; que no pueden ampararse –esto es una blasfemia– que no pueden ampararse en la religión católica para haber cometido el crimen [...]¹⁸¹

En su momento, el alegato pronunciado por Padilla fue más extenso y desarrollaba a fondo otros temas; en su caso, su enunciado es en tono apasionado y emotivo. Sus palabras evalúan la importancia que adquirió el crimen del hombre que representaba “una montaña de generaciones humildes...”. Asimismo, el abogado se detiene en la figura de la monja con las expresiones “demonio de Sócrates”, “diablo”, “Infierno”, “herética”, contraria a la “rosa de Jericó” y la “Beatriz de Dante”. Por su parte en *El atentado* se retoman los temas del asesinato, la personalidad de Borges (Obregón) y la Abadesa (De la Llata). También el enunciado retoma las referencias bíblica y literaria, pero lo más importante es que Iburgüengoitia selecciona los aspectos enfatizados del discurso original (discurso jurista, en tono apasionado y retórica cuidada); luego los reitera e hiperboliza para el discurso de su personaje. Lo que es serio-solemne, directo a la descripción y hasta inocente en Padilla, se vuelve cómico-serio, en una doble intención (serio-grave a la vez cómico-jocoso) en Iburgüengoitia. Los “aplausos” del juicio se vuelven “aplausos estruendosos” en la farsa (es el extremo).¹⁸²

La estilización paródica que el dramaturgo hace de los discursos de Obregón, Sodi y Padilla es el rebajamiento de las voces y figuras oficiales de la época. Dichos enunciados son retóricos, pomposos y avivan los ánimos de quien los escucha, porque quieren convencer de cierta “verdad” (relativa y

¹⁸¹ Amaya, *op. cit.*, pp. 418-423.

¹⁸² El único que ha reparado en la relación de los géneros discursivos simples del drama con los discursos del Defensor y el Acusador es Díaz Arciniega: “[...] en la recapitulación al final de *El atentado*, las intervenciones de la Defensa y la Acusación son, en esencia, copia textual (debidamente editada) de las intervenciones de ambas partes dentro del Jurado Popular al que fue sometido José de León Toral y la Madre Conchita en 1928. Sin embargo, la copia textual tiene una transformación: JI eliminó toda la paja retórica para quedarse con las tesis argumentales en su versión más desnuda posible, con lo que el resultado se vuelve grotesco, por exagerado.” Díaz Arciniega, *op. cit.*, p. XLV.

subjetiva por supuesto). Son formas estandarizadas de su época que se enfatizan en las metáforas y los símiles, y siguen ciertos referentes bíblicos y literarios. Por su parte, a Ibarguengoitia le interesan estos enunciados retóricos y solemnes (estandarizados), porque dan cuenta de una visión de mundo. En este caso, los vuelve diálogos teatrales. Retoma esas palabras ampulosas, las reitera, las rebaja, bien con la hiperbolización, o bien le agrega una palabra ajena a la secuencia expresiva, transpone una doble capa, entre lo serio y lo jocoso, rompe con esas formas estandarizadas y las vuelve dialógicas y dialogadas en su drama.

En este sentido se entiende que la presencia de estos géneros discursivos justifican por qué el autor llamó a *El atentado* farsa documental. Si se dejan al margen las declaraciones de Toral publicadas en el periódico, se deducirá que los otros enunciados, el de Obregón (discurso antes de la batalla) y el de Sodi y el de Padilla (discursos de defensa y de acusación, respectivamente, en el juicio) pretendían ser documentos¹⁸³ oficiales, que dieran cuenta de lo que en ese momento se discutía. Estos enunciados también son muestra de las personalidades y la retórica (ampulosa) de la época. Por su parte, Ibarguengoitia recupera la palabra de los personajes históricos para reacentuarla de manera cómica y exagerada en su drama: es la destrucción de lo solemne y la construcción de una nueva figura contestablemente paródica, dentro de la complejidad de la farsa (grave-jocoso). De aquí que se necesitó cierta distancia espacio-temporal para que estas personalidades y su retórica fueran motivo de escarnio, en el momento posrevolucionario.

¹⁸³ Me refiero a los textos que hacen constar algún suceso en este caso no autorizados por un funcionario competente. También ese carácter de "documental" se acentúa cuando estos discursos aparecen publicados en las memorias de Obregón y Amaya; esto es, su reutilización para fundamentar la gravedad del suceso histórico.

CAPÍTULO IV
LIBERTAD DE LAS TRADICIONES LITERARIAS
E INVERSIÓN DE LOS VALORES EN LA DICTADURA,
DE *MATEN AL LEÓN*

Libertad en la composición novelesca

Maten al león ha sido identificada por la crítica literaria en dos tipos de poéticas. Por un lado, en la poética narrativa de la dictadura hispanoamericana, tal es el caso de las propuestas de Gonzalo Celorio, Pino Barragán y, principalmente, de Adriana Sandoval.¹⁸³ Por otro lado, en la poética del autor, específicamente en las obras que se unen por el tema político o por su sentido cómico-paródico; estos dos aspectos han sido localizados sólo en su narrativa.

Al referirse a *Maten al león*, Ibargüengoitia revela que

En 1968 alguien quiso hacer una película basada en *El atentado*, una obra de teatro que escribí en 1962 y que seguía sin estrenar. Estas circunstancias me decidieron a intentar hacer una versión cinematográfica que evadiera los dos problemas fundamentales de la pieza teatral: el de ofender a los católicos y el de producir en las autoridades la impresión de que era irrespetuosa "hacia la memoria de una de las grandes figuras de nuestra historia".¹⁸⁴

Precisamente en ese momento álgido de polémica histórica (1968), entre la institucionalización de la Revolución y el desacuerdo directo de algunos grupos civiles frente a este hecho histórico, Ibargüengoitia reconsidera algunas transformaciones en el argumento de la farsa, para evadir esas dos figuras del momento (los cristeros y Obregón) en su novela, basada todavía en los conflictos de los años veinte. Así "al cambiar el lugar donde ocurre la acción y al no conservar más que algunos

¹⁸³ Norberto Asenjo, "La novelística de Ibargüengoitia, entre las obras de personajes tipo: Gonzalo Celorio", en *El Nacional*, 3^o sección, año LV, t. IX, México, 3 de febrero de 1984. En el caso de Excelsa Martha del Pino Barragán en su tesis analiza a los personajes y específicamente la figura del dictador en relación con otras novelas de la misma temática. *La figura del dictador en Maten al León de Jorge Ibargüengoitia*, tesis de licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 1995. Por último, Sandoval no incluye a *Maten al león* dentro de su estudio por razones de preferencias personales y por considerar que no es una de las más representativas de la serie, sin embargo sí la entiende dentro de ésta. Adriana Sandoval, *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana 1851-1978*, México, UNAM, 1989.

¹⁸⁴ Ibargüengoitia, "En primera persona. Regreso a Arepa", en *Vuelta*, 11 de octubre de 1977, pp. 30-31.

elementos de la trama, [*Maten al león*] se separa de *El atentado* y se convierte en algo diferente; es más flexible, más divertida y mucho menos incisiva”.¹⁸⁵ Dicha flexibilidad hace que *Maten al león* sea más independiente que sus antecesoras. Libre porque no hay una correspondencia unilateral entre la novela y el suceso histórico revolucionario. Porque no la preceden las mismas tradiciones que a sus precursoras. Porque el conflicto planteado en esta novela, el golpe de Estado para derrocar al dictador, se corresponde con el mismo problema recreado en la novelística hispanoamericana, lo que se ha llamado la novela de la dictadura. Asimismo, porque la representación en esta novela no es otra que la inversión o transposición de los valores del mundo real, a otros ambivalentes, contradictorios y exagerados, que se logran mediante la orientación cómico-paródica. Dicha libertad es lo que se argumenta en el presente capítulo.

Por un lado, la anécdota histórica (los atentados de los cristeros contra Obregón y su asesinato) y los motivos argumentales de *Maten al león* mantienen ciertas relaciones. En el primer caso se entiende que el sonoreense se perfilaba para su segunda reelección, al permanecer en la vida política. Insistía en que hubiera una reconciliación entre el gobierno de Calles y la Iglesia católica. Su intromisión en el conflicto y su posible recandidatura no eran bien vistas por los cristeros, así que es víctima de tres atentados (en un tren, en su automóvil *Essex* y en el restaurante La Bombilla), y en el último es asesinado. En contra parte también se pueden contemplar los motivos políticos para el homicidio del posible candidato. Calles intentaba permanecer en el poder mucho tiempo más del establecido por la ley y la recandidatura de Obregón, lógicamente, constituía un obstáculo para sus planes; de ahí que se piense en la posibilidad –como expuse en el Capítulo I– de un complot entre Calles y Morrones (secretario de Trabajo) para matar al ex mandatario. Por último, la reelección del Manco de Celaya no era aceptada por unos, pero sí por otros; así pues con ese apoyo se logró que se hiciera a un lado los artículos 82 y 83 constitucionales, en relación con la elección de ex militares para la presidencia. Con estos sucesos, es anulado el precepto “Sufragio efectivo. No reelección”.

En el caso de *Maten al león*, un grupo de los acaudalados de Santa Cruz de Arepa, reconocidos como la *high life* (cristeros), hacen una conjura para quitar de la presidencia al cuatro veces elegido a este cargo, Manuel Belaunzarán y Rojas (Obregón). En tres ocasiones intentan matarlo y las mismas

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 31.

que fallan. Sin embargo, el tan deseado golpe de Estado no se logra, sino hasta que, de manera individual, Salvador Pereira (José de León Toral) dispara seis balas contra el tirano.

Por otro lado, en esta novela los problemas discutidos se remiten tanto a los de la Revolución mexicana, como a los de las tiranías latinoamericanas. Sobre este aspecto existe una idea o percepción convencional del mundo, esto es, la manera en que ha sido entendida, por los intelectuales, la personalidad del dictador y su forma de gobierno, en interacción con la masa social. Al respecto, Ángel Rama, a través de su análisis sobre cómo han visto los estudiosos el poder absoluto, detecta de entre varios tópicos en la realidad latinoamericana a los dictadores (militares, hacendados o caudillos). A éstos los explica como personajes históricos elevados a la primera magistratura, que trasladaron su idea de gobierno, en la hacienda o el cuartel, a la convivencia social de sus correspondientes naciones; que, también, se mantuvieron en el poder pese a las deducciones de los analistas, como demostración de que tal situación era aberrante y no cumplía con los intereses de las sociedades americanas.

En sus inicios, la relación entre caudillo y pueblo –explica Rama– era entendida por los intelectuales como una oposición, opresor-oprimido. Después esa afinidad desilusionante (vista desde el utopismo) se lograba del origen del conformismo y pasividad de la masa social, entre el poder absoluto (sustentado por el caudillo) y su apoyo (por parte del pueblo). Dicha dependencia da cuenta de la crisis político-social latinoamericana, al entender al mismo pueblo como origen del poder absoluto. El pensador uruguayo deduce –mediante las palabras de Martí en Nuestra América– que: “Si el dictador no era una aberración sino el producto de una relación profunda con la sociedad latinoamericana a la que expresaba cabalmente, en especial respecto a las vastas masas incultas que constituían la inmensa mayoría, no había entonces esperanzas de redención [...]”¹⁸⁶

Los analistas, según Rama, concebían dicha relación dictador-sociedad, bajo la frase “pueblo enfermo” –tal parece que no existía otra respuesta– para justificar que “[...] todo el poder quedaba en manos de un hombre providencial. Y que de allí él extraía, como pensaba Martí, el apoyo necesario para mantenerse en el poder, más que el terror, el ejército o la Iglesia”.¹⁸⁷ De aquí que este problema social latinoamericano sea entendido, en primera instancia, como la centralización de la autoridad en

¹⁸⁶ Ángel Rama, *Los dictadores latinoamericanos*, México, FCE, 1976, p. 7.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 8.

un hombre, en el poder supremo del país, apoyado con la conducta sanguinaria, el desorden, la necesidad, las agresiones contra las vidas humanas, la incapacidad de desarrollo de la propia riqueza del país, la venta del patrimonio al extranjero y el desprecio a la inteligencia y la razón.¹⁸⁸ A la vez, se entiende a la dictadura como el resultado de la relación gobernante-pueblo y el apoyo que éste le da al primero para concentrar tanto poder y “más que un hombre es entonces una sociedad entera la que en él funciona, o las demandas verdaderas aunque soterradas de una cultura”.¹⁸⁹ Esta concepción del mundo opresor-oprimidos, cambió por la del poder absoluto animado por las “masas incultas”.

En Latinoamérica este tópico ha tenido su raíz en actitudes como el caudillismo y el presidencialismo.¹⁹⁰ Caudillos, militares y uno que otro instruido han nulificado la división de poderes y los han centralizado en uno sólo –el del presidente– para legalizar sus dictaduras. Tal es el caso de dirigentes que han promovido una nueva constitución o reformas de éste, para permanecer en el alto cargo de su país, durante decenios. Recuérdese a Juan Manuel Rosas de Argentina (1829-1832, 1835-1852); Augusto Pinochet Ugarte de Chile (1972-1990); Antonio Guzmán Blanco (1870-1877, 1879-1884, 1886-1887), Cipriano Castro (1899-1908) y Juan Vicente Gómez de Venezuela (1909-1935); Alfredo Stroessner de Paraguay (1954-1989); Rafael Leónidas Trujillo de República Dominicana (1930-1961); Manuel Estrada Cabrera de Guatemala (1898-1920) y Porfirio Díaz de México (1876-1880, 1884-1911), entre otros.

La nueva mirada sobre estas formas de centralizar el poder se situó –entiende Rama–, más allá de los panfletos y ensayos, en la novelística latinoamericana apoyada principalmente en el personaje

¹⁸⁸ *Id.*

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 12

¹⁹⁰ Inicialmente el presidencialismo se caracteriza por tener una marcada división entre poderes (Ejecutivo, Legislativo y Judicial), sin embargo “se ha sostenido frecuentemente que el poder Ejecutivo en América Latina fue investido por ciertas facultades que provocaron su fortalecimiento en desmedro del poder legislativo, debilitando el equilibrio de poderes y generando una preponderancia del presidente [...]” Viviana Krsticevic, “Presidencialismo en América Latina”, en Carlos Santiago Nimo *et al.*, *El presidencialismo puesto a prueba. Con especial referencia al sistema presidencial latinoamericano*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1992, p. 133. Se entendería que “el presidencialismo, por lo tanto contribuyó en América Latina a que los principios de soberanía nacional fueran casi retóricos [...] respecto a este tema de la representación, el presidencialismo latinoamericano ofrece otro aspecto de tipo jurídico-cultural digno de ser considerado. La costumbre latinoamericana para denominar al presidente es hablar de ‘Primer mandatario’. La expresión ‘mandatario’ proviene de ‘mandato’, como se sabe un término clave en la teoría de la representación [...] sin embargo, la cultura política latinoamericana para el presidente ha fomentado un sentido distinto del mandatario que para los parlamentarios. Para el presidente el mandato no sólo no sería imperativo, sino que abarca un espectro de facultades no escritas, más amplias que las establecidas en las normas que lo fundamentan. Incluso se habla de ‘mandatario’ en los casos de regímenes autoritarios en los cuales no ha mediado ningún mandato electoral”. Mario Fernández y Dieter Nohlen, “El presidencialismo latinoamericano. Evolución y perspectivas”, en Dieter Nohlen y Mario Fernández (editores), *Presidencialismo versus parlamentarismo. América Latina*, Venezuela, Editorial Nueva Sociedad, 1991, p. 40.

del dictador, el cual recupera globalmente a cada sociedad. Denominado el tirano –según Alejo Carpentier– como arquetipo hispanoamericano: “[...] figura que tanto decía de sí mismo como sobre la composición del imaginario de los hombres latinoamericanos”,¹⁹¹ y a cada novela –como lo explica Mario Benedetti– como un distinto “tratamiento del mito del poder absoluto”.¹⁹² Pese al vasto número de novelas que se centran en este arquetipo y que los estudios críticos reúnen diversas obras por el tema del dictador y la dictadura, Rama, Benedetti y Sandoval, como claros ejemplos, han llegado a la conclusión, en sendos estudios, que cada novelista propone su solución artística para su arquetipo, en relación con la sociedad de la que se sustrae: “Si cada uno hace una opinión diferente es porque reconocen las tradiciones específicas de sus respectivas áreas culturales con las cuales nutren su obra y la circunstancia histórica desde la cual formulan un mensaje. Es allí donde se funda su autenticidad artística”.¹⁹³ En esta tradición literaria se ubica *Amalia* (1851), de José Mármol, que elabora en su novela el régimen de Juan Manuel Rosas, de Argentina. *La fiesta del rey Acab* (1964) de Enrique Lafourcade, *El recurso del método* (1974), de Alejo Carpentier, *Galindez* (1990), de Manuel Vázquez M., *En el tiempo de las mariposas* (1995), de Julián Álvarez, y *La fiesta del chivo* (2000), de Mario Vargas Llosa, los cuales hacen referencia, de entre otros tiranos, a Rafael Leonidas Trujillo, de la República Dominicana. Estas novelas “[...] arrojan luz a diversas facetas del tema de las dictaduras y los dictadores en América Latina, cada una desde un punto de vista particular, cada una solucionando los problemas que se impone en su forma particular, siempre dentro del campo rico y vasto de la literatura”.¹⁹⁴ En este último aspecto, para *Maten al león* es difícil seguir la tradición novelesca sobre este tema, porque cada escritor propone una solución artística propia y por ende no concurre un modelo fijo para definirla. La manera en que podrían hacerse relaciones diacrónicas es en la misma en que han trabajado hasta el momento los estudiosos: correspondencias en el argumento, en la personalidad del dictador y los conflictos en su gobierno.

No obstante, pese a esta correspondencia concreta de la contienda entre Álvaro Obregón y los cristeros, los conflictos debatidos en la década de los años veinte mexicanos, los problemas latinoamericanos acerca de las dictaduras y, por último, las composiciones novelescas referentes a las autocracias americanas, *Maten al león* se determina por una concepción del mundo ficcional con sus

¹⁹¹ Citado por Rama, *op. cit.*, p. 9.

¹⁹² Mario Benedetti, *El recurso del supremo patriarca*. México, Editorial Nueva Imagen, 1982, p. 27.

¹⁹³ Rama, *op. cit.*, p. 19.

¹⁹⁴ Sandoval, *op. cit.*, p. 262.

propios valores transpuestos o inversos, en relación con los del mundo real. Transposición en cuanto a que Ibargüengoitia altera esa relación inicial y desilusionante –como la llama el mismo Rama– del opresor y el pueblo oprimido, por la del poder absoluto animado por las “masas incultas”: es la evolución de las relaciones en la dictadura. Transposición en cuanto a que el autor mexicano altera la idea convencional del mundo, en cuanto a que reconstruye su universo novelesco con la exageración de situaciones y personajes de la tiranía en tono cómico.

Ahora bien, en *Maten al león* la parodia se logra a través de la inversión de los valores del mundo representado, con algunos matices carnalescos y la exageración de los personajes o situaciones; de esta manera se puede entender la liberación del universo ibargüengoitano.¹⁹⁵

Transposición de los valores en el mundo dictatorial

En *Los relámpagos de agosto*, Ibargüengoitia propone un narrador implicado en su propio discurso. De aquí que sus actitudes narrativas sean la autocomplacencia y el eufemismo, en un lenguaje pretendidamente cuidado, a la vez que artificial e importado de otra esfera del lenguaje. El novelista propone un narrador que invita a pensar en lo absurda que es la personalidad del revolucionario mexicano¹⁹⁶

¹⁹⁵ Como planteaba, la trasposición y la exageración del universo representado puede relacionarse con algunos elementos del carnaval. Esta concepción del mundo “[...] liberaba la conciencia del dominio de la concepción oficial, permitiendo lanzar una nueva mirada sobre el mundo; una mirada desprovista de pureza, de piedad, perfectamente crítica, pero al mismo tiempo positiva y no nihilista, pues permitía descubrir el principio material y generoso del mundo, el devenir y el cambio, la fuerza invencible y el triunfo eterno de lo nuevo, la inmortalidad del pueblo”. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, versión de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 246. Como parte de este mundo se libera la seriedad; se rompen las fronteras a lo familiar; interviene lo grotesco, entre la deformación y la monstruosidad, pero también entre la renovación de la vida y la muerte. Asimismo se da una concepción utópica del mundo, en el sentido de la abundancia y la riqueza, en el sentido en que todos son iguales al borrarse los límites; las acciones llegan al extremo y la exageración; se presentan personajes o situaciones ampliadas; se da pauta a las dualidades, la ambivalencia, la contradicción y las oposiciones; a la vez se enviste contra la autoridad suprema; se detecta de igual manera el disfraz (como inversión de lo establecido) de un texto, personaje o suceso. En este mundo es característica la presencia de la pareja cómica, basada en los contrastes; se presenta el coronamiento y destronamiento burlescos. Como parte de la corporización y vulgarización se establecen las implicaciones sexuales, la comida (el banquete), la defecación, la orina y las obscenidades. De igual forma intervienen los comparativos, superlativos, las injurias e imprecaciones (con sentido afectuoso en el carnaval), y las enumeraciones hiperbólicas. Estos niveles son entendidos como renovación del mundo representado, allegados a lo festivo, familiar, alegre y paródico. Dicha concepción del mundo se encuentra expresada dentro del contexto de la Edad Media y el Renacimiento.

¹⁹⁶ Al respecto, Ibargüengoitia comenta: “Me parece un rasgo muy simpático del general que en lugar de decir como se dice vulgarmente: “me mandó a la mierda”, diga “a las heces fecales”. Pienso que el general no escribe como un escritor. Yo puedo decir “se fue a la mierda” sin que se me mueva un pelo, pero un general no puede decirlo porque es demasiado fuerte”. “Memoria de novelas (1979)”, en *Los novelistas como críticos*, p. 193.

En cambio, para *Maten al león*, Ibarguengoitia coloca a su narrador fuera del mundo representado y de su sistema de valores; de ahí que sea incisivo frente al régimen dictatorial. El narrador nombra tiranía a dicho régimen, pero nunca emite un juicio directo sobre ella; sin embargo, la mordacidad con la que cuenta, hace que se cuestione las correspondencias en dicho sistema (opresor-oprimido), y recrea personajes cómicamente inversos, en relación con el sistema de valores del suceso histórico (conflicto Obregón *versus* cristeros y pueblo).

Por ejemplo, el Prólogo de la novela inicia con la voz del narrador y luego toma la forma propia de la definición del diccionario:

La Isla de Arepa está en el Mar Caribe. Un diccionario, enciclopédico pero abreviado, la describiría así: "tiene la forma de un círculo perfecto, de 35 kilómetros de diámetro; 250 000 habitantes, unos negros, otros blancos, y otros indios guarupas. Exporta caña, tabaco y piña madura. Su capital es Puerto Alegre, en donde vive la mitad de la población. Después de luchar heroicamente por su independencia durante 88 años, Arepa la obtuvo en 1898, cuando los españoles se retiraron por causas ajenas a su voluntad. En la actualidad (1926) Arepa es una República Constitucional. Su presidente, el Mariscal de Campo don Manuel Belaunzarán, el Héroe Niño de las guerras de Independencia, y último sobreviviente renombrado de las mismas, llega al término feliz de su cuarto periodo en el poder, máximo que le permite la ley".¹⁹⁷

Cada parte de esta explicación halla su réplica en el transcurso de la novela. Este Prólogo se entiende como el disfraz paródico de ese mundo exagerado o inverso de la isla, porque encubre esa imperfección histórica, productiva y constitucional. Por su parte, la respuesta al Prólogo es la representación irónica del régimen dictatorial con valores y relaciones inversas, en relación con el sistema de valores propuesto por el mundo real.

En este sentido, en la definición la isla tiene la forma de un "círculo perfecto" y su capital es Puerto Alegre; pero su perfección es relativa, por la disputa entre algunos de sus habitantes, en su afán por dominarla. Su nombre es más bien subjetivo, ya que es alegre para algunos (los progresistas y el populacho), y terrible para otros (los moderados, los acaudalados y la *high life* arepana). Con detenimiento también se deduce que la isla es perfecta porque no existe aparentemente conflicto en ella: los indios guarupas y los negros están felices de ser gobernados por su cuatro veces reelegido presidente, Manuel Belaunzarán, y por su parte éste tampoco quiere dejar el primer poder.

¹⁹⁷ Ibarguengoitia, *Maten al león*, México, Joaquín Mortiz, (Serie del Volador), 1977, p. 7.

Sobre esta misma línea de análisis, se encuentra que dos mundos se contraponen para, por un lado, apoyar la reelección del tirano y, por el otro, abolirla. En el primer caso, campesinos, pescadores, cargadores, vendedores de fritangas y pordioseros “al ritmo de congas y bodoleques, atabales y rungas”,¹⁹⁸ hacen un llamado a la dictadura:

Fausto Almeida, subido en una barda, vestido de blanco mugroso, con el pelo seboso cayéndole sobre la frente mulata, se desgañita gritando:

—Durante veinte años el Mariscal Belaunzarán ha velado por los derechos del pobre. Durante veinte años ha conducido a este país por los senderos del progreso. Pidámosle que no nos abandone. Pidámosle que acepte la candidatura por quinta vez.

Una muchedumbre de desocupados grita entusiasmada.¹⁹⁹

Obviamente “velado por los derechos del pobre”, “progreso” y “pidámosle” son las exageraciones al revés de lo que no ha hecho el mandatario por sus gobernados, que conservan su condición de inopia. Esta reiteración es burlesca en el adjetivo “magnánimo”, con la que el narrador designa al tirano.

Por su parte, Belaunzarán “[...] llora lágrimas de emoción y agradece la fiesta [...] dice que sí con la cabeza, y al verlo, el público estalla en júbilo, y sigue la juerga”.²⁰⁰ Este aspecto es la ruptura de la comprensión utópica del mundo: la masa social pide que el déspota se reelija. En este caso se establece un cambio en las relaciones: no es la idea que se concebía como opresor-oprimido—según lo expuesto por Rama—, sino la feliz correspondencia del dictador apoyado por el populacho. La aceptación explícita del pueblo se entiende, lógicamente, con una orientación irónica de la palabra del narrador. Ésta es la exageración del cambio de valores al pedir la quinta reelección, pero el extremo cuando Belaunzarán propone la presidencia vitalicia: se rompe el límite y se lleva el suceso a sus últimas consecuencias. Ésta es la liberación de la idea convencional del mundo.

Como apoyo a la recandidatura se suman los legisladores. En el Prólogo se expresa que “Arepá es una República Constitucional”; no obstante en el relato, el narrador demuestra que la Carta Magna puede ser cambiada en cualquier momento. Por ejemplo, la Cámara enmienda una de sus leyes para permitirle a Belaunzarán que se reelija por quinta vez: “[...] el Diputado Borunda pide que, por causa

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 23.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 27.

de fuerza mayor, se cambie el orden del día y se pase a discutir el artículo 14, referente al régimen electoral. Se aprueba la petición, y [...] la Cámara aprueba, en pleno, por siete votos contra cero, la eliminación del párrafo que dice: 'podrá permanecer en el poder durante cuatro periodos como máximo y no podrá reelegirse por quinta vez'".²⁰¹ Contrario a lo que remita la palabra constitucional, en el relato se desenmascara el sentido real: las enmiendas a la Carta Magna sirven para que el presidente pueda reelegirse por quinta ocasión y para justificar el gobierno despótico. En este caso, reconócese el suceso revolucionario mexicano, en el que se realizaron enmiendas a la Constitución, en sus artículos 82 y 83, para que Obregón pudiera reelegirse por segunda vez.

Como planteaba, dos mundos se contraponen para respaldar e inhabilitar esa forma de gobierno. En este sentido, lo que al principio se presenta como el grupo de los acaudalados (hacendados, comerciantes, profesionales, artesanos y criados de buena casa), más bien se aclara que son "los partidarios pobretones del doctor Saldaña" y "sus huestes de medio pelo". Entre estos se adhiere la *high life* arepana, la cual quiere rescatar a una patria, que no desea ser liberada. Este mundo se entiende como inverso, en el que aparentemente los acaudalados tienen espíritus redentores y en el que al pueblo no le pesan las cadenas del yugo del poder totalitario: "Cussirat, pomposo, serio, imbuido de la magnificencia de sus intenciones, le dice: –Desde hace un mes, cuando leí en los periódicos del asesinato del doctor Saldaña, y recibí la invitación de los moderados, comprendí que todavía tenía un deber con mi Patria: liberarla del tirano."²⁰² Otros, de los mismos acaudalados, por el contrario dicen del dictador, que "– ¡Es un tipo formidable! –Tiene una inteligencia tremenda!"²⁰³

De diferentes formas, este grupo quiere quitar de la presidencia al Mariscal de Campo; primero propone como contrincante a Saldaña, que es asesinado por órdenes del presidente. Asimismo con la intervención de Cussirat para ser el nuevo candidato del partido Moderado; por su parte, cuando éste intenta en tres ocasiones matar al autócrata y las mismas que falla. De forma colectiva Ángela Berriozábal, Pepe Cussirat, Paco Ridruejo, Pepita Jiménez, Malagón, Anzures y Barrientos pretenden asesinar al presidente en casa de los Berriozábal: "Belaunzarán baila con Pepita. Ángela llega junto a Cussirat, encantada. – ¡Lo logramos! –le dice. Cussirat está furioso consigo mismo. – ¡Soy un imbécil!

²⁰¹ *Ibid.*, pp. 21-22.

²⁰² *Ibid.*, p. 73.

²⁰³ *Ibid.*, p. 137.

¡Acabo de quitarle a Pepita el alfiler, para dártelo a ti! Ángela lo mira con horror [...]”.²⁰⁴ Éste es el momento más importante de la rebelión en el que se demuestra la incompetencia e ineptitud del grupo: entre idas y venidas ninguno de los conjurados se atreve a darle al autócrata el alfilerazo, que contiene el veneno suficiente para matarlo.

De nueva cuenta, Ibargüengoitia retoma de la anécdota histórica los sucesos menos heroicos de sus personalidades. Baste recordar los tres atentados fallidos de los cristeros hacia la Cámara de Diputados y Obregón, cada uno en su momento: cuando Manuel Trejo coloca una bomba en el recinto; otra que pone la Liga en un vagón de tren en el que viajaba el sonorenses; y por último el ataque de balas por parte del grupo religioso en contra del mismo personaje y su gente, cuando éstos iban a una corrida de toros. A Ibargüengoitia le interesa resaltar los malogrados atentados de los personajes históricos, al evocarlos como antiheroicos en los actos inútiles de sus personajes (reiteración paródica).

De nueva cuenta quisiera regresar a las afirmaciones utópicas del Prólogo, para demostrar la degradación del mundo representado en el relato. En la descripción geográfica de Arepa, el narrador explica que está ubicada en El Caribe, junto a varias islas. Santa Cruz de Arepa tiene la forma de un círculo perfecto, de 35 km. de diámetro (comparable a la isla Santa Cruz, con el mismo diámetro, de las Islas Galápagos); el lector puede suponer un territorio pequeño. Más adelante el narrador afirma que del país ficcionalizado se “exporta caña, tabaco y piña madura”. Tal parece que Arepa cuenta con la infraestructura suficiente para lograr la producción, manufactura y exportación de sus productos naturales. Es una representación territorial-productora opuesta a cualquier isla de ese tamaño, porque parece difícil que en un lugar minúsculo se logre esa vasta industrialización. También de nueva creación es la fábrica de hilados y tejidos; pero esa bonanza es reconocible apenas en comparación con otras cosas materiales de ese mundo: “El Casino, que fue fundado con el objeto de que los señores de la isla tuvieran dónde pasar el tiempo jugando tute y leyendo *periódicos atrasados* [...]”.²⁰⁵ De la misma manera, en el énfasis de la palabra “prestado”, aplicada no sólo a Pereira –“Palm Beach regalados” y “carrete prestado”– sino también al Mercedes proporcionado por los Berriozábal a los tres Moderados de la Cámara, al traje viejo de Malagón –“reventando las costuras y oliendo a naftalina”–, al vestido prestado de Pepita, hasta las botas prestadas de Paco Ridruejo; todos éstos relacionados con

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 130.

²⁰⁵ *Ibid.*, p.35. Las cursivas son mías.

la *high life*. Se deduce que la bonanza es aparente; el tiempo es estático, porque el mundo material no sufre variaciones, ni modificación en esencia. Es el mundo utópico y a la vez absurdo.

La siguiente afirmación en el Prólogo hace referencia a la valiente manera en que el pueblo arepano obtuvo su independencia. Hecho reconocible con “La toma del Pedernal”, que es la conmemoración del acto heroico del pueblo caribeño y su caudillo Belaunzarán. Los españoles decidieron construir el Fuerte del Pedernal en Puerto Alegre para defenderla de los corsarios, y aunque su objetivo era “[...] impedir la entrada (o la salida) de barcos *hostiles* al puerto, nunca sirvió para nada, porque los corsarios nunca llegaron a Santa Cruz de Arepa”.²⁰⁶ Un buen día arribó un ejército español y se refugió en el Pedernal. La historia cuenta que *resistieron* once meses, pero “en realidad, no les costó trabajo, porque nadie los atacó durante ese tiempo, ni resistieron porque tuvieran ganas, sino porque nadie pasó a recogerlos”.²⁰⁷ A los once meses de sitio: “[...] (*relativo*, porque los españoles viajaban todas las tardes a la tierra firme con el objeto de abastecerse de víveres) Belaunzarán, el más joven de los caudillos insurgentes, decidió dar un golpe que había de acabar, para siempre, con la *dominación* española de Arepa”.²⁰⁸ Hasta esta última afirmación, la historia arepana se entiende como épica. Primero cada párrafo inicia con palabras en sentido directo a describir la legendaria lucha de los arepanos, que impidieron a toda costa la invasión extranjera. No obstante, después el narrador aclara exactamente el supuesto heroísmo. Las reiteraciones de “nunca”, “nada”, “no”, “nadie”, “ni” y “relativo” forman parte de las palabras rebajadoras del discurso histórico-mitificador, y en su lugar dejan una Historia minimizada: no es heroica, ni militar, no tiene aventuras, ni tensión. Éste es el mundo ambivalente y rebajado, en el que ni el puerto, ni el fuerte, ni la población tenían necesidad de ser liberados. Por otro lado, los españoles que quedaron atrapados tampoco eran peligrosos, porque no tenían intención de atacar. Se entiende entonces que las palabras del Prólogo –“luchar heroicamente”, “tanto tiempo” (88 años), “causas ajenas a su voluntad”– son en sentido rebajador y desmitificador del mundo representado. Como explicaba, esta Introducción es el disfraz paródico de la imperfección histórica (heroica), productiva y constitucional de este mundo satirizado.

Para continuar con la degradación del mito portoalegreño, el narrador explica cómo Belaunzarán, cuando tenía 24 años, decidió terminar de una vez por todas con la dominación española

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 66. Las cursivas son mías.

²⁰⁷ *Id.*

²⁰⁸ *Id.* Las cursivas son mías.

al agrupar a indios y negros. Mil arepanos contra 143 españoles lograron tomar el fuerte y acabar con la invasión; éxito rotundo si se piensa en los números: 1 000 arepanos (cantidad exagerada) contra una séptima parte de hispanos. La desproporción en los números se reitera en los 88 años de lucha independentista, que realmente no existió porque los españoles sólo se guarecían en el lugar; el narrador exagera la duración de la lucha. Esta hipérbole numérica continúa con el tiempo en que Belaunzarán ha permanecido en el poder: cuatro quinquenios y una quinta reelección, sin olvidar que el tirano desea la presidencia vitalicia. El revés de estas cantidades se encuentra en la reducción del territorio del país (35 km. de diámetro), para las pretendidas riquezas (mundo utópico).

Asimismo, se disponen cantidades ambivalentes en la celebración del quinto triunfo presidencial del dictador. El narrador afirma que en el festejo hubo “quinientos ‘íntimos’”, en este caso el adjetivo es una ironía de la supuesta “exclusividad” del festejo. Asimismo, la toma de poder se realizó el 28 de diciembre, día de los Inocentes, de aquí que se entiende que la elección de la fecha para el acontecimiento político hace referencia a la astucia del tirano para permanecer en el primer poder y la ineptitud de sus opositores al no lograr vencerlo. En este sentido, las elecciones fueron un absurdo, porque “nadie votó y el vencedor fue el candidato único”.²⁰⁹

A continuación quisiera detenerme en este estudio, para explicar la posible tradición novelesca que precede a la novela del mexicano, para estas cantidades exageradas y ambivalentes. Si se recuerda este juego numérico tiene su correspondiente literario en *Gargantúa y Pantagruel*, de François Rabelais. Por ejemplo, cuando Gargantúa llega a París y saluda a la gente: “Entonces, sonriendo, se abrió la bragueta y, sacando la méntula al aire, los someó tan abundantemente que ahogó a *doscientos sesenta mil cuatrocientos dieciocho de aquéllos*, sin contar las mujeres y los niños”.²¹⁰ Del mismo modo, en el episodio en el que las legiones de Grandgousier y Picrochole se enfrentan, los más allegados al primero lo apoyan con dinero, gente y armamento:

La suma total ascendía [...] a ciento treinta y cuatro millones, dos escudos y medio de oro. En cuanto a sus hombres eran estos quince mil caballeros, treinta y dos mil de caballería ligera, ochenta y nueve mil arcabuceros, ciento cuarenta mil mercenarios, once mil doscientos cañones, dobles cañones, basiliscos y

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 175.

²¹⁰ François Rabelais, “Capítulo XVII. Cómo saludó Gargantúa a los parisinos, y de cómo se apoderó de las grandes campanas de la iglesia de Notre-Dame”, en *Gargantúa*, traducción de Juan Barja, Madrid, Akal, 1986, (Akal Bolsillo 153), p. 110. Las cursivas son mías.

culebrinas, así como cuarenta y siete mil artilleros: todo ellos avituallado y con la suficiente soldada para seis meses y nueve días.²¹¹

Las evocaciones que realiza el mexicano de la novela del francés se reiteran cuando Belaunzarán es presentado en varias ocasiones orinando (corporización), y entre sus espacios el baño y su silla presidencial:

[...] abre la puerta del baño, desabrochándose el botón de la bragueta. En el Salón Verde, los embajadores se aburren mirando al vacío. El ruido del excusado los saca de su ensimismamiento [...] Belaunzarán, dejando a sus espaldas la catarata artificial [...] abrochándose la bragueta y sonriendo cortésmente: — Señores estoy para servirlos. Dicho esto, se sienta en un sillón ligeramente más alto que los que ocupan los embajadores.²¹²

El rebajamiento del mundo se logra al reunir el espacio familiar (baño) con el espacio solemne (Salón Verde). La relación entre los personajes carnavalescos de Rabelais y el rebajado de Ibarguengoitia se reitera cuando “[...] 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 [...]”²¹³ Dicha correspondencia de dos personajes exagerados y grotescos, Pantagruel-Belaunzarán, acerca la novela del mexicano a la composición carnavalesca, con la hipérbole numérica y la corporización. Más cómica aún es la relación del dictador con el baño y la silla presidencial. Hecho conocido que a la letrina vulgarmente se le llame “el trono”.

De regreso a las aseveraciones del Prólogo, se afirma que Manuel Belaunzarán “llega al término feliz de su cuarto periodo en el poder, máximo que le permite la ley”, pero, como ya expliqué, la misma legislación permite que el mandatario se reelija una vez más. En este sentido, se entiende al gobierno de Belaunzarán como una dictadura por las mismas actitudes del personaje. Primero, cuando se deshace de los posibles aspirantes a la presidencia: manda matar a Saldaña, candidato del partido Moderado; a Cussirat le ofrece que sea comandante en jefe de la Fuerza Aérea arepana a cambio de su postulación a la presidencia; mientras que a Cardona, en un principio propuesto por el partido Progresista, lo quita al aceptar él mismo su quinta recandidatura.

²¹¹ Rabelais, “Capítulo XLVII. Cómo Grandgousier mandó venir a sus legiones, y cómo Toucquedillon mató a Hastiveau, siendo muerto a su vez por orden de Picrochole”, en *op. cit.*, p. 239.

²¹² Ibarguengoitia, *op. cit.*, p. 27.

²¹³ *Ibid.*, p. 57.

La fuerza de la autocracia se hace presente con el intercambio de intereses entre los ricos y el dictador. Los primeros quieren proteger sus latifundios de una posible expropiación, el segundo ambiciona la presidencia vitalicia (exageración del personaje histórico): “–Me alegro, señor Beriozábal –dice Belaunzarán y advierte a los otros dos–: sin Presidencia Vitalicia, las cosas serían más difíciles. La Ley de Ratificación del Patrimonio, por ejemplo, no tiene la mejor esperanza en la Cámara.”²¹⁴ El conflicto se mantiene al permitir la reelección, después al aprobar la presidencia vitalicia de Belaunzarán a cambio de la revocación de la ley de expropiación, que de lo contrario, hubiera llevado a los ricos a la quiebra:

El primero de agosto Belaunzarán nombró, como había prometido, tres nuevos diputados [...] el Partido Moderado, en sesión plenaria, nombró al Mariscal Belaunzarán Candidato a la Presidencia de la República; el día veinte, la Cámara aprobó la Ley de Ratificación del Patrimonio, por diez votos contra ninguno [...] don Carlitos pidió en la Cámara la creación de la Presidencia Vitalicia, moción que fue aprobada por unanimidad. Con esto, quedaron cumplidas todas las promesas que Belaunzarán y los moderados se habían hecho mutuamente [...]²¹⁵

Esta actitud llega a su momento álgido cuando Belaunzarán adquiere el control del país: “Quiere decir, que de ahora en adelante, no sólo soy jefe de los progresistas, sino también de los moderados. Se acabaron los partidos, soy el rey de la isla”.²¹⁶ Sobre la misma línea de análisis, si se toma en cuenta el referente histórico, se entenderá que “presidencia vitalicia” es una exageración de las mismas pretensiones de Obregón. En sus propias declaraciones, éste marcaba el problema que surgía al dejar fuera a los militares como posibles candidatos a la presidencia; como se sabe, al hacer a un lado los artículos constitucionales que le impedían postularse, logra su recandidatura,

Por el contrario la complejidad del grupo opositor –llamada *high life*–, se relaciona con la inclusión de los aspectos de la historia sagrada del culto oficial. Por ejemplo, en el entierro del opositor a la presidencia se corresponde al cortejo fúnebre con ciertas figuras bíblicas: “El doctor Saldaña, a la cabeza de sus huestes de medio pelo, cruza, como *Moisés*, un pestilente y dividido *Mar Rojo* para llegar al cementerio”.²¹⁷ Las “huestes de medio pelo” son los adeptos al partido moderado y algunos de los acaudalados arepanos, quienes ambicionan ostentar un alto linaje inexistente. Por su parte, el

²¹⁴ *Ibid.*, p. 101.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 142.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 123.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 25. Las cursivas son mías.

“pestilente y dividido Mar Rojo” es el populacho, que celebra la repostulación de Belaunzarán a la presidencia (oposición de grupos).

En el mismo tenor, Casimiro Paletón, partidario de los moderados, diputado de la Cámara y amigo de la alta sociedad portoalegresse, es director del Instituto Krauss, que “[...] tiene su sede en un edificio de piedra, ennegrecida y mohosa, que fue *convento*. En los pasillos del claustro, por donde pasaron *monjas chismorreando o rezando el rosario*, pasean ahora adolescentes [...]”;²¹⁸ en este caso se da el rebajamiento del culto sagrado al relacionar a las monjas, primero, con el chisme y, luego, con rezar, como si chismorrear y rezar estuvieran en el mismo nivel de importancia. Por su parte, la analogía entre Cussirat y un clérigo es totalmente directa: “Cussirat, alto, bien parecido [...] 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*. Los moderados, viejos y jóvenes, lo siguen [...]”.²¹⁹ “Después de la cena, solemnes, como si acabaran de oír el *Sermón de la Montaña*, los recién conjurados oyen la última advertencia de Cussirat [...]”.²²⁰ Hay que recordar que en el culto sagrado Jesús dirigió este Sermón a sus doce apóstoles, después de haberlos elegido. En el caso de la novela, Cussirat es el guía de la nueva conjura y los que lo escuchan son los seguidores. Entiéndase dicha analogía como la degradación de la autoridad suprema, al relacionarla con los corpóreos e imperfectos rebeldes del mundo ficcional. Ésta es la ruptura de las formas de conducta serias-solemnes, a otras gregarias-rebajadas.

Asimismo, la burla hacia la doctrina religiosa se desarrolla en el constante uso de la palabra “mártir”, aplicada al grupo de los insurrectos. Tal es el caso en que Cussirat lleva a cabo el primer atentado fallido y en su lugar inculpan a los tres diputados moderados, a los cuales se le llama mártires. La reiteración de este adjetivo a lo largo de la novela se vuelve una ironía, al denominar de esta manera a los que no tienen el carácter de abnegados:

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*, quiénes, con su *torpeza*, no habían logrado más que acabar con la oposición en la Cámara, provocar la ira de Belaunzarán, y poner a sus partidarios en un aprieto.²²¹

²¹⁸ *Ibid.*, p. 22. Las cursivas son mías.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 51. Las cursivas son mías.

²²⁰ *Ibid.*, p. 115. Las cursivas son mías.

²²¹ *Ibid.*, p. 97. Las cursivas son mías.

En igual tono sarcástico, el narrador describe que Ángela Berriozábal llega a casa de Cussirat “con vestido de visitar *monjas*”, y le dice: “—Porque lo que hiciste fue irreflexivo: no hubieras salido vivo de Palacio, porque estabas solo. Pero lo que ha ocurrido encierra una gran enseñanza: *Dios* no quiso que tu intento tuviera éxito, pero la *Divina Providencia* está con nosotros, porque estás vivo”.²²²

Otra relación-degradación de la conducta seria y del culto oficial se resalta cuando el padre Inastrillas se reúne en las tertulias de la *high life* (no con los moderados, grupo político, y tampoco con el populacho, grupo social). Este personaje no se corresponde directamente con los atentados, sino que es representado de forma aparentemente inocente dentro de sus funciones: dormitando en la tertulia de los ricos, suministrando los santos óleos, cuando confiesa a los tres moderados en el patíbulo, abre los brazos en cruz e incluye en su sermón latinajos sacados del oficio de difuntos; lo que constituye a este personaje es propio de su ocupación, es ajeno a la conjura que se está gestando. Pero su presencia en el grupo opositor al tirano y del que forman parte tres *mártires*, hace que se reitera esta degradación y burla del culto oficial.

La analogía entre la *high life* y los integrantes del culto religioso (en el momento revolucionario mexicano) llega a su momento álgido cuando defienden sus propiedades. En el caso de los acaudalados su razón para evitar que Belaunzarán permanezca en la presidencia es para defender sus bienes inmuebles: “La Ley de Expropiación, que ha estado detenida en la Cámara durante quince años gracias a la oposición de los moderados, y dispone que todas las propiedades de españoles y de hijos de españoles, es decir, todas las propiedades Arepa, pasen a poder del Estado”.²²³ A la *high life* no le interesa defender al populacho de la opresión dictatorial, sino asesinar al déspota para no perder la posesión de sus tierras.

En relación con la Historia oficial, si se recuerda, los cristeros se sentían ofendidos por las leyes que “lastimaban” —según ellos— los intereses de la iglesia católica, específicamente en el rubro de la expropiación de sus bienes muebles e inmuebles, y la libertad de culto —si se recuerda por varios años las iglesias permanecieron cerradas—. En el mundo ficcional, Ibargüengoitia centra el móvil del

²²² *Ibid.*, p. 110. Las cursivas son mías.

²²³ *Ibid.*, p. 36.

golpe de Estado de los acaudalados precisamente en el aspecto de las propiedades, por sobre la defensa de los intereses del pueblo. En este aspecto hay un cambio de perspectiva (inversión de valores): mientras que en el suceso histórico el movimiento cristero fue popular, en la novela la conjura es un movimiento aristocrático.

Por otro lado, la manera en que Ibarguengoitia realiza la caracterización compleja de este grupo es mediante cada personaje y su pareja cómica o doble paródico.²²⁴ Personajes contrarios entre sí son los Berriozábal. Mientras Ángela es resuelta, capaz de llamar al dictador “asesino” (en su presencia) y unirse a la conjura para matarlo, es diez centímetros más alta que su esposo, Carlos, quien “es un mequetrefe”, medroso a cualquier mandato de Belaunzarán. En tanto que Ángela es enérgica, Carlos es apocado: “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”.²²⁵

A la vez, el reverso de Ángela es Pepita Jiménez, la cual es tímida y débil, está “lánguida y demacrada”, “[...] desencajada, con ojeras reales debajo de las pintadas [...]”.²²⁶ En esta última se trastocan dos sentidos en su personalidad. Por un lado, tiene su correspondiente literario en el personaje homónimo de la novela de Juan Valera, *Pepita Jiménez* (1874). En este caso, ambos personajes son provincianos y tienen relación con las heroínas románticas. En tanto que la Jiménez del hispano es bella y pertinente, tiene “veinte años; sólo tres estuvo casada”.²²⁷ “[...] lleva aún el luto de viuda. Su compostura, su vivir retirado y su melancolía son tales, que cualquiera pensaría que llora la muerte de su marido como si hubiera sido un hermoso mancebo”.²²⁸ “[...] no hay en ella nada que desentone del cuadro general en que está colocada, y, sin embargo, posee una distinción natural, que la levanta y separa de cuanto la rodea”.²²⁹ “[...] es discreta: ninguna broma tonta, ninguna pregunta impertinente [...]”.²³⁰ Por su parte, la Jiménez del mexicano tiene “[...] grandes ojos, sin encanto [...] resentidos, la piel de un blanco enfermizo, la boca fruncida, para parecer más pequeña, pero entre

²²⁴ Entendido como el o los personajes que son parodia de otros. Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoiévski*, p. 179.

²²⁵ Ibarguengoitia, *op. cit.*, p. 107.

²²⁶ *Ibid.*, p. 122.

²²⁷ Juan Valera, *Pepita Jiménez*, España, Mestas Ediciones, 2001, (Clásicos Universales 19), p. 21.

²²⁸ *Ibid.*, p. 26.

²²⁹ *Ibid.*, p. 35.

²³⁰ *Ibid.*, p. 36.

abierta [...]”.²³¹ “[...] ojerosa, con el pelo lamido, tristonja 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 [...] recita con voz quejumbrosa los últimos versos [...]”.²³² Asimismo, sus comentarios están fuera de lugar:

Cussirat, quitándose las gafas, se reúne con Pepita.

– ¿Tuvieron mal tiempo? –pregunta la poetisa.

– ¿Cómo vamos a tener mal tiempo? ¿No estás viendo que el día está más tranquilo que nada?

La poetisa se cohibe y se disculpa:

– Yo creí que arriba era distinto. Que había tormentas de las que uno no se daba cuenta desde aquí.

– Creíste mal. Es exactamente la misma cosa.²³³

Por otro lado, el personaje femenino de Ibarguengoitia es el revés de las heroínas románticas, quienes son pálidas, sentimentales y se suicidan jóvenes. Por su parte, Pepita es poetiza, siempre está pálida, es trágica (inútilmente por cierto) y consume su muerte ya no tan joven (a los 35 años). Entonces la personalidad de la Jiménez de Ibarguengoitia está exagerada y llevada al extremo de la parodia de la figura romántica.

La gran pareja cómica de la novela es Cussirat y Pereira. Éste es joven (25 años), aseado, servicial y vive con carencias; a la vez es tímido y obediente, toca el violín “con inspiración y mal tono”. Este personaje se opone a la personalidad de Cussirat: joven (35 años), adinerado, “elegante y nervioso, con una pistola en el sobaco”, “ha recobrado su tono autoritario”, “bien vestido”, “con un smoking bien cortado”, “con maestría innegable” y “con atuendo impecable”. Las oposiciones entre ambos personajes se mantienen a lo largo de la novela: “Pereira, lleno de admiración, y Cussirat, distraído, intercambian el ‘mucho gusto’ de rigor”.²³⁴ En su caso, Pereira normalmente observa las situaciones con respeto y a Cussirat con admiración. Por su parte éste es confiado e indiferente; con Pereira es distraído, desganado, con cortesía obligatoria: “– ¿Quién es ése? [...] –Es un músico, protegido de Ángela Berriozábal. Cussirat no recuerda a Pereira”.²³⁵ Con esta representación aparentemente Cussirat es el héroe y Pereira es el héroe paródico; sin embargo, como en este mundo ambivalente y contradictorio nadie queda fuera del escarnio y el rebajamiento, las dos personalidades son llevadas a la burla: “Pereira, con un smoking viejo de don Carlitos y zapatos descosidos, absorbo en

²³¹ Jorge Ibarguengoitia, *op. cit.*, p. 52.

²³² *Ibid.*, p. 111.

²³³ *Ibid.*, p. 120.

²³⁴ *Ibid.*, p. 53.

²³⁵ *Ibid.*, p. 68.

la música, no tiene ojos para ver a los invitados, que se van juntando y hace que su violín se queje con precisión”.²³⁶ En el caso de Cussirat el rebajamiento es el mismo: “[Belaunzarán] 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. Belaunzarán, al petímetro disparándole, y Cussirat, al Mariscal no caerse”.²³⁷ Es absurdo que después de tres atentados, y en el último seis detonaciones, Pepe no logre matar al dictador. Ésta es la liberación de la idea convencional del mundo; no es la simple dualidad héroe-antihéroe, sino la ambivalencia para ambas funciones, en ambos personajes (transposición de valores).

La relación más cercana entre los dos personajes es que Cussirat es el *alter ego* de Pereira: “[...] llega junto a Pereira, quien, al verlo venir, ha palidecido. –¿Dónde aprendió a tocar el violín –pregunta Cussirat. Pereira se sobrecoge. –¿Yo? Cussirat comprende que ha sido demasiado brusco [...] –Le pregunto, porque lo hace muy bien. Pereira sonríe, halagado”.²³⁸ “[...] al ver a Pereira, cambia de dirección y va hacia él. Al ver venir a quien tanto admira. Pereira se atraganta”.²³⁹ Y sólo hasta que éste le sirve, Cussirat repara en él: “[...] lleno de emoción, al violinista le estrecha la mano, y le dice recordando su nombre por primera vez: –Pereira, Dios lo puso a usted aquí”.²⁴⁰ Este último encuentro hace que los personajes cambien. Pereira había un carácter opuesto: “Hasta que él no obedece, se da ella cuenta de que Pereira ha cambiado”.²⁴¹ “Durante la clase, asombró a los alumnos con su severidad. Expulsó a Tintín Berriozábal [...]”.²⁴² Para Cussirat fue pasar de lo idílico a lo realista:

–Amigo Pereira –dice Cussirat–, soy un fracasado. Lo intenté matar tres veces [...] Yo, que soy el responsable, me salvo, me vengo a meter en una choza. veo pobres por primera vez, duermo mal, y descubro que, después de todo, los pobres van 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 [...] –A mí nunca me había importado –dice Pereira, que ha seguido con atención el razonamiento. –Usted es sabio –dice Cussirat– [...] Con ese hombre no vuelvo a meterme. Ya ni siquiera me acuerdo por qué me quise meter con él en un principio [...] Soy un cobarde.²⁴³

²³⁶ *Ibid.*, p. 125.

²³⁷ *Ibid.*, p. 153.

²³⁸ *Ibid.*, p. 250.

²³⁹ *Ibid.*, p. 136.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 156.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 165.

²⁴² *Ibid.*, p. 167.

²⁴³ *Ibid.*, pp. 169-170.

Precisamente en este diálogo entre ambos personajes se devela su verdadera motivación para actuar como lo hicieron. En esta declaración de autoculpa y falsa reprimenda, Cussirat dice que quería liberar a Arepa del tirano, pero nunca al pueblo, el cual a su vez tampoco quiere ser liberado (cambio de la idea convencional del mundo). Por estas razones el destino de Cussirat no es la cárcel ni la muerte, sino el regreso a lo idílico: “En la cubierta, Cussirat [...] lee *La historia de dos ciudades*. Una figura femenina aparece en cubierta, camina con cierta dificultad por el vaivén. Llega a la barandilla [...] Cussirat deja la lectura para mirar a la mujer. Discretamente, cierra el libro, se levanta, y camina hacia la barandilla, se apoya en ella, mirando el mar, y de reojo, el rostro de la desconocida. No está mal”.²⁴⁴ Éste no es un personaje conflictuado por la situación política, social, constitucional o racial del país; su llegada a Arepa es para ser un héroe y a los ojos de su grupo, lo cumple.

Por su parte a Pereira nunca antes le había interesado su propia situación, ni la de los demás pobres; nunca se escucha en su voz la queja de su condición de inopia. Por el contrario, el narrador va caracterizando a su personaje de manera que no quede duda que Pereira tiene conciencia del grupo social al que pertenece, pese a su relación con la *high life*; pero esta conciencia de clase no se relaciona en absoluto con su motivación para matar a Belaunzarán (no le importa ser héroe). En este sentido, Pereira admira y respeta a Cussirat, le halaga que éste siquiera le dirija la palabra; ambos sufren un cambio después de su último encuentro. Por último, la decisión de matar al dictador con la pistola que Cussirat le regala, reafirma que lo único que Pereira quiere es finalizar la tarea que su *alter ego* no logró; de esta manera ninguno de los dos personajes son héroes. La inversión del mundo también tiene su representación cuando el que podría reconocerse como héroe, no logra su objetivo (Cussirat) y su doble paródico lo concluye (Pereira): no existe uno sin el otro.

Ahora bien, pese a que en la trama se hace pensar que la dualidad es Belaunzarán (villano) y Cussirat (asesino), más bien la oposición se da con la presencia de Pereira y Belaunzarán (el asesino y el tirano, como lo concibió Ibargüengoitia). Al principio el maestro de dibujo toma el tren a su casa: “A la sombra de un almendro, Pereira mira a lo lejos un tranvía, que se acerca dando bandazos, crujiendo, deteniéndose con ruido de matraca, arrancando con un quejido, llevando en el frente un letrero que dice: ‘Paredón’ [...]”.²⁴⁵ Esta palabra es como una predicción de su muerte al asesinar al dictador: “En

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 174.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 29.

la pared, cerca del lugar en donde falleció Pepita Jiménez, hay, enmarcada, una foto que le tomaron a Pereira frente al *paredón*, momentos antes de morir, y que ahora se vende, en Arepa, como tarjeta postal.²⁴⁶ Con ese final se reconoce que desde el principio era Pereira y no Cussirat el autor del crimen.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 178. Las cursivas son mías.

CONCLUSIÓN

RELECTURA DE UNA TRÍADA DE JORGE IBARGÜENGOITIA

El atentado, *Los relámpagos de agosto* y *Maten al león* conforman un sólo texto, que he llamado tríada –aunque Ibargüengoitia no la nombre como tal–. Los lectores, especializados o no, han localizado ciertas relaciones internas en ella. Las tres obras parten de los mismos conflictos de los años veinte: asimismo, sus desarrollos argumentales son similares: la lucha entre los que ostentan el poder y los que no lo tienen; además, dicho texto se dirige a la composición cómico-paródica.

No obstante, es necesario replantear la manera en que puede ser entendida esta tríada. Sin duda, *El atentado* es el antecedente y eslabón de las siguientes novelas. Esta farsa y *Los relámpagos de agosto* tienen inicialmente su referente literario en las memorias de la Revolución mexicana. En ambas el autor retoma enunciados y personajes históricos específicos y los complejiza: en el drama de manera estructural (diálogos de los personajes, organizados por el autor) y en la novela de forma dialógica (discursos de personajes y narrador, organizados por el autor); la reelaboración de las memorias, entonces, se complejiza de una obra a otra. Asimismo, se vuelve más compleja la conformación de la personalidad y discurso de Álvaro Obregón, al reelaborarlo inicialmente en el tirano Borges (con sus metáforas absurdas), para luego refigurarlo en Marcos González y luego en Juan Valdivia (que evoca nuevamente el discurso de Borges, y claro está el de Obregón).

En cambio, en *Maten al león* ya no se despliega dicha tradición y, a la vez, se renueva la anécdota inicial –el golpe de Estado contra el tirano– de *El atentado*. Sin embargo, de una a otra obra se alcanzan relaciones más complejas entre los personajes y las situaciones. Para muestra, en la farsa el asesino del autócrata es nombrado José Pereira. En cambio, en la novela el nombre se fracciona en la pareja cómica José Cussirat y Salvador Pereira y, asimismo, se hace más compleja la dualidad de estos

personajes, en relación con los de *El atentado*. Más complejos también son los anhelos de poder político en el dictador. En el texto dramático Borges espera ser reelecto por segunda vez, con ayuda de los cambios legislativos que realiza la Cámara. En la novela, Belaunzarán es más ambicioso al pretender una quinta reelección –también con enmiendas a la ley– y proponer la presidencia vitalicia. La complejidad de *El atentado* se basa entonces en la doble capa de representación de la farsa (violento-jocoso), correlacionada con la inversión de los valores de la dictadura, a una situación ambivalente, en *Maten al león*.

Por otro lado, *Los relámpagos de agosto* y *Maten al león*, cada una a su manera, tienen matices carnavalescos. Mientras en la primera se comprende un mundo paródico, en la segunda se vislumbran los motivos de lo grotesco y corpóreo. Esto hace pensar en las injurias –“no tiene energía suficiente”, “se había expresado despectivamente de mi investidura”–, que permiten el rebajamiento de la autoridad. El disfraz –el Gordo Artajo con la ropa del jardinero–, que es la abolición de las jerarquías. Las disputas paródicas –el altercado entre Arroyo y Trenza–, que muestran las discusiones sin sentido y sin resolución. Los errores personales y colectivos –que abarcan desde El Ave Negra hasta todo el grupo de Arroyo–, los cuales demuestran las acciones no heroicas de los personajes. En su caso en *Maten al león*, el Prólogo es el revés paródico del mundo representado. Los excedentes numéricos –en la toma del Pedernal–, dan cuenta de la desproporción y la ambivalencia. La corporización –en la personalidad de Belaunzarán principalmente– que implica la defecación, la orina y las obscenidades.

Ibargüengoitia –según sus declaraciones– para *Maten al león* reelaboró la anécdota, evadió representar directamente a las personalidades del conflicto histórico (Obregón y los católicos), y logró una composición menos incisiva. Podría decirse, más bien, que realizó una novela menos referencial porque evoca de forma develada los problemas revolucionarios y es más reconocible con los conflictos de las dictaduras hispanoamericanas; pero a la vez logra una novela con el mismo escamio y que mantiene la secuencia de las acciones, situaciones y personajes llevados al extremo. Sobre este mismo punto, *Los relámpagos de agosto* es compleja en relación con las tradiciones literarias y el conflicto histórico. En tanto que *Maten al león* mantiene una complejidad interna más libre de las tradiciones a las que hace referencia y el conflicto histórico que evoca.

En relación con las tradiciones, para *El atentado* Ibargüengoitia retoma los conflictos históricos de los artículos de periódicos de los años veinte, del género memoria de la Revolución mexicana y sus géneros discursivos simples: en su caso, *Los relámpagos de agosto* está precedida por la narrativa de la revolución mexicana (memorias y novelas) y la tradición cervantina; por último, *Maten al león* reelabora personalidades –más que discursos– de la literatura universal.

En otro orden de ideas, el escarnio, la inversión de los valores, la actitud fársica o como quiera llamársele al humorismo de Ibargüengoitia está sustentado por el dialogismo que logra en su tríada. Me refiero al dialogismo interno entre las voces de los personajes (su perspectiva y postura ideológica) y entre personajes y narrador de cada obra –como ya lo había marcado–. Además el dialogismo externo entre las tres obras, el diálogo generacional que hay entre esta tríada y distintas tradiciones literarias, y por último entre las discusiones de aquella época revolucionaria (los años veinte) y la posterior (los sesenta). Ahí se encuentra el cuestionamiento cómico-paródico que hace el autor.

En este sentido, la tríada seguía era significativa (y aún lo es) para los lectores contemporáneos del autor (1960-1970) porque aún estaban en boga la defensa de los preceptos revolucionarios, sus personajes políticos y de lucha (sin olvidar que todavía se encontraban como figuras públicas algunos revolucionarios); al igual que la discusión de personalidades del momento (Díaz Ordaz y Luis Echeverría, verbigracia); por otro lado el descontento del pueblo ante esa resucitada revolución que no cumplía con sus expectativas de desarrollo educativo, económico, laboral y político; finalmente las discusiones de cada época y su diálogo, que se retoma en las discusiones internas de la obra de teatro y ambas novelas. De aquí que se piense que Ibargüengoitia mantiene la discusión externa de dos épocas en su novela.

Debe entenderse, entonces, que la poética de la tríada se abre (de los conflictos revolucionarios mexicanos a los problemas hispanoamericanos) y evoluciona (en cuanto a que cambian las tradiciones literarias y las relaciones de niveles entre una y otra composición), y se vuelve de una a otra obra más libre (porque renueva las figuras heroicas, revolucionarias y mártires, a unas antiheroicas, rebajadas y “casualmente” mártires). Ibargüengoitia renueva la preconcepción del mundo serio a una manera más libre y abierta.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- Aguilar Mora, Jorge. *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la revolución mexicana*. México. Ediciones Era. 1990. (Biblioteca Era).
- Alcántara Mejía, José Ramón. *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*. AlterTexto. México. Universidad Iberoamericana, 2002. (Teoría y Crítica).
- Amaya, Juan Gualberto. *Los gobiernos de Obregón. Calles y regímenes "peleles" derivados del callismo. Tercera etapa. 1920 a 1935*, México, Edición del autor. 1947.
- Archivo General de la Nación. documentos Álvaro Obregón-Plutarco Elías Calles. "Felicitaciones y adhesiones". 104-I.-23 Lg. Reb.
- Asenjo, Norberto. "La novelística de Ibarguengoitia, entre las obras de personajes tipo: Gonzalo Celorio". en *El Nacional*. México. 3º sección, año LV. t. IX. 3 de febrero de 1984.
- Azuela, Mariano. *Los de abajo*. México. FCE. 1996, (Colección Popular 13).
- Bajtín, Mijaíl M.. *Estética de la creación verbal*. traducción de Tatiana Bubnova. México. Siglo XXI Editores. 1982.
- _____. *Teoría y estética de la novela*, traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid. Taurus. 1989.
- _____. *Problemas de la poética de Dostoievski*, traducción de Tatiana Bubnova. México. FCE. 1986, (Breviarios 417).
- _____. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. versión de Julio Forcat y César Conroy, Madrid. Alianza Editorial. 1999.
- Benedetti, Mario. *El recurso del supremo patriarca*, México. Editorial Nueva Imagen. 1982.
- Bentley, Eric. *La vida del drama*. México, Paidós Studio, 1992.
- Bravo Arriaga, María Dolores. "Los relámpagos de agosto o de una nueva forma de nombrar". en *Ensayos heterodoxos I*. México, UNAM, 1991.
- Cándano, Graciela. *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*. México. UNAM. 2000. (Bitácora de Retórica 7).
- Castañeda Iturbide, Jaime. *El humorismo desmitificador de Jorge Ibarguengoitia. Breve comentario de su obra narrativa*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato. 1988. (Colección Muestra Cultural).

- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. España. Edicomunicación, 1990.
- Domenella, Ana Rosa. "La narrativa de Jorge Ibarguengoitia: análisis de *Los relámpagos de agosto* y *La ley de Herodes*", tesis de doctorado en lengua y literatura hispánicas. México. D. F.: Escuela de Lingüística y Literatura Hispánica. El Colegio de México, 1983. microfilmado.
- _____. *La transgresión por la ironía*. División de Ciencias Sociales y Humanidades. México. UAM-Iztapalapa, 1989. (Cuadernos Universitarios 45).
- _____. "Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía literaria". en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México. UAM-Iztapalapa, 1992.
- _____. "Homenaje múltiple", en *Cuadernos Americanos*. México. UNAM. Nueva Época, año VIII, vol. I, núm. 43, enero-febrero de 1994.
- _____. "La clase media no va al paraíso". en *Diálogos*. México. El Colegio de México. Revista bimestral, vol. 19, núm. 6 (114), noviembre-diciembre de 1983.
- Dooly, Francis Patrick, *Los cristeros. Calles. y el catolicismo mexicano*. traducción de María Emilia Martínez Negrete Deffis. México. SEP. 1976. (ScpSetentas 307).
- Excelsior. El periódico de la vida nacional*. Sección de rotograbado. núm. 393. 17 de junio de 1928.
- Excelsior. El periódico de la vida nacional*, Séptima Sección. 31 de julio de 1928.
- Fernández, Mario y Dieter Nohlen. "El presidencialismo latinoamericano. Evolución y perspectivas", en Dieter Nohlen y Mario Fernández (editores). *Presidencialismo versus parlamentarismo. América Latina*. Venezuela. Editorial Nueva Sociedad. 1991.
- Foster, David William. *Estudios sobre teatro mexicano contemporáneo. Semiología de la competencia teatral*. Utah/New York. Peter Lang. 1984, (Studies in Literature and Linguistics. vol. 25).
- Fuentes Mares, José. *La revolución mexicana. Memorias de un espectador*. México. Grijalbo. 1990.
- Galindo, Carmen. "El león de Arepa". en *El Libro y la Vida*. en *El día*. México. núm. 12. 21 de diciembre de 1969.
- García, Gustavo. "Prólogo". en *Los relámpagos de agosto. La ley de Herodes*. México. Promexa. 1979. (Clásicos de la Literatura Mexicana).
- García Flores, Margarita, "Jorge Ibarguengoitia. ¡Yo no soy humorista!". en *Cartas marcadas*. entrevista. México. UNAM, 1979. (Textos de Humanidades 10).
- García Negroni, María Marta. *El arte de escribir bien en español. Manual de corrección de estilo*. Argentina, Edicial. 2001.
- González de León, Verónica Sylvia. "La narrativa de Jorge Ibarguengoitia". Dissertation. Doctor in Philosophy. USA, Austin: Faculty of the Graduate School of the University of Texas. 1982.

- Guzmán, Martín Luis. "La sombra del Caudillo". en *Obras Completas*. México. FCE. 1995. II t., (Letras Mexicanas).
- Howard Quackenbush, Louis. *El "López" de Jorge Ibarguengoitia. Historia, teatro y autorreflexividad*. México. INBA-CONACULTA. 1992. (Nuestras Escrituras).
- Ibarguengoitia, Jorge. "El atentado". en *Teatro III*. México. Joaquín Mortiz. 1997.
- _____. *El atentado*, México, Joaquín Mortiz. 1975. (Teatro del Volador).
- _____. *Los relámpagos de agosto*. México. Joaquín Mortiz. 2001.
- _____. *El atentado. Los relámpagos de agosto*. coordinadores Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega. México. CONACULTA-FCE. 2002. (Serie Archivos 53).
- _____. *Maten al león*. México. Joaquín Mortiz. 1977. (Serie del Volador).
- _____. "Memoria de novelas (1979)". en Norma Klahn y Wilfrido H. Corral. *Los novelistas como críticos*. México. FCE, 1991. II t., (Colección Tierra Firme).
- _____. "En primera persona. Regreso a Arepa". en *Vuelta*. México. núm. 11, octubre de 1977.
- _____. "Jorge Ibarguengoitia", en *Los narradores frente al público*. México. INBA-Joaquín Mortiz. 1969. II v., (Confrontaciones. Segunda Serie).
- _____. "Risa solemne. Busque otro autor". en *Ideas en venta*. México. Joaquín Mortiz. 1997.
- _____. "Jorge Ibarguengoitia dice de sí mismo". en *Instrucciones para vivir en México*. México. Joaquín Mortiz, 2000.
- _____. "Novelistas y asesinos", en *Autopsias rápidas*. reflexión y selección de Guillermo Sheridan. México. Vuelta, 1990.
- _____. *El libro de oro del teatro mexicano*. selección, introducción y notas de Luis Mario Moncada. México. Ediciones El Milagro-IMSS. 1999. (Colección El Apuntador).
- Keefe Ugalde, Sharon. "Maten al león y El solitario de Palacio. La ironía en la novela postlatelolco". en El Búho. La cultura al día, en *Excelsior*. núm. 10, t. IV. 17 de noviembre de 1985.
- Krsticevic, Viviana. "Presidencialismo en América Latina". en Carlos Santiago Nino *et al.*. *El presidencialismo puesto a prueba. Con especial referencia al sistema presidencial latinoamericano*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales. 1992.
- Leñero, Vicente. *El juicio*. México, Joaquín Mortiz. 1972. (Teatro del Volador).
- _____. *Los pasos de Jorge*, México, Joaquín Mortiz. 1989. (Cuadernos de Joaquín Mortiz).

- Matute, Álvaro. "La administración de Calles y la muerte de Obregón". en *Historia de México*. México, Salvat Mexicana de Ediciones. 14 t.. 1978.
- Mendoza Vargas. Eutiquio. *Gotitas de placer y chubascos de amargura. Memorias de la Revolución Mexicana en las Huastecas*. prólogo de Soledad García Morales. Veracruz. Universidad Veracruzana. 1998. (Colección Rescate).
- Novo, Salvador. *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz II*. México. CONACULTA, 1998. (Memorias Mexicanas).
- Obregón, Álvaro. *Ocho mil kilómetros en campaña*, México. FCE. c 1917. 1970.
- _____, *Discursos del General Álvaro Obregón*. Discursos de 1924 a 1928. Segunda Parte. México. Biblioteca de la Dirección General de Educación Militar. *sla*.
- Pino Barragán. Excelsa Martha del. "La figura del dictador en *Maten al León* de Jorge Ibargüengoitia". tesis de licenciatura en lengua y literatura hispánicas. México. D. F.: Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. 1995, microfilmado.
- Poniatowska, Elena, *La noche de Tlatelolco*. México, Era, 1971.
- Portal, Marta, *Proceso narrativo de la revolución mexicana*. prólogo de Leopoldo Zea. Madrid. Espasa Calpe. 1980. (Selecciones Austral).
- Portes Gil. Emilio. *Quince años de política mexicana*. México. Botas. 1941.
- Rabelais. François. *Gargantúa*. traducción de Juan Barja, Madrid, Akal. 1986. (Akal Bolsillo 153).
- Rama. Ángel. "Los contestatarios del poder". en *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha. 1964-1980*. México. Marcha Editores, 1981. (Colección Letras).
- _____, *Los dictadores latinoamericanos*, México, FCE, 1976.
- Revueltas. Eugenia. *Vasos comunicantes*. México, UAM-Iztapalapa. 1985. (Colección de Cultura Universitaria. Serie Ensayo).
- Ruiz Esparza, Jorge. "Los motivos de Jorge", en Alfredo Pavón (edición, prólogo y notas). *Cuento de nunca acabar. La ficción en México*. Universidad Autónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Puebla. 1991. (Serie Destino Arbitrario 6).
- Ruiz García, María Teresa. "Los relámpagos de agosto de Jorge Ibargüengoitia: la ruptura con la novela de la revolución mexicana". tesina de licenciatura en lengua y literatura hispánicas. México. D. F.: Facultad de Filosofía y Letras. UNAM, 1989.
- Sandoval, Adriana. *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana 1851-1978*. México, UNAM. 1989.
- Santamaría. Francisco Javier. *La tragedia de Cuernavaca en 1927 y mi escapatoria célebre*. Méjico [sic]. Edición del autor. 1939.

- Selden, Samuel, *La escena en acción*. traducción de Patricio Canto, Buenos Aires. Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1960.
- Semo. Ilán. "El ocaso de los mitos (1958-1968)". en Enrique Semo. *México. un pueblo en la historia*, t. 6: El ocaso de los mitos (1958-1968). México, Alianza Editorial Mexicana, 1990, (El Libro de Bolsillo).
- Trejo Villafuerte, Arturo, "Realidad y ficción en dos novelas: *La sombra del Caudillo* y *Los relámpagos de agosto* (entre sombras y relámpagos)", en Óscar Mata (coordinador). *En torno a la literatura mexicana*. México. UAM-Azcapotzalco, 1989, (Serie Humanidades).
- Valera, Juan, *Pepita Jiménez*. España. Mestas Ediciones, 2001, (Clásicos Universales 19).