

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

**Bell & Howell Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA**

UMI[®]
800-521-0600



Université d'Ottawa • University of Ottawa

Maten al león
de Jorge Ibarzüengoitia:
la antiolemne propuesta
de un nuevo pasado.

© Javier Vargas
THÈSE DE MAÎTRISE ÈS. ART. EN ESPAGNOL

Prof. Gastón Lillo
DIRECTEUR DE THÈSE

Département de langues et littératures modernes
UNIVERSITÉ D'OTTAWA
Mai, 1999



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-46617-5

Canada

Abstract

Maten al león, is a novel written in 1969, by Jorge Ibarguengoitia. This thesis will try to establish the present importance of the prevailing 1960's social discourse, when, due to the lack of all critic's voices for direct and transparent expressive causes, it is forced to act out in an indirect manner, in the interstices and gaps offered by the official discourse, using the ironic double voicing, the parody double voicing, the allusion and through other methods of discourse based in the textual implicity, in the unmentioned. Throughout this novel, the author deglorifies the Mexican heroes and calls for an interpretative revision of Mexico's historic past. Furthermore, the thesis analyses Ibarguengoitia's displacement of the governing regime's imposed official memoir and clarifies the way in which the historic assumptions become ideological statements.

***Muchas y grandes obras literarias son creaciones que son críticas:
Cervantes, Dostoievski, Flaubert, Proust y tantos otros.
También, a veces, el pensamiento crítico se vuelve creación artística:
Nietzsche y Valéry, como ejemplos próximos.
En suma, lo que puede hacer el escritor frente al Estado es, sobre todo y ante todo, escribir.
Subrayo: escribir lo mejor que pueda.***

Octavio Paz

Índice

Prólogo y agradecimientos..... Pag. 4

Introducción..... Pag. 9

Capítulo I

Jorge Ibarguengoitia, obra y contexto..... Pag. 13

Capítulo II

Paratexto y expectativas de lectura en *Maten al león* Pag. 45

Capítulo III

La estructura narrativa de *Maten al León* Pag. 54

Capítulo IV

La alusión como instrumento de crítica Pag. 73

Capítulo V

La parodia histórica y la desactivación de la *memoria oficial*... .. Pag. 92

Conclusiones Pag. 107

Bibliografía..... Pag. 110

Prólogo y agradecimientos

Realizar el estudio de un autor como Ibargüengoitia impone, ante todo, serenidad. No me refiero con ello a la ecuanimidad tan asociada hoy a la imagen del anciano -y menos a la del erudito- tranquilo y reflexivo que ausculta parsimoniosamente todas las posibilidades de un enunciado para emitir la mejor de sus sentencias.

El estudio de la obra ibargüengoitiana requiere serenidad porque con gran ligereza y rapidez su arte nos arrastra a la risa, a la carcajada mordaz, a la situación burlesca de la que uno apenas sale bien librado al encontrar refugio en la soledad típica de las lecturas jocosas: reír a solas es un poco no reír.

Estudiar su expresión exige volver serenamente, día tras día, a sus relatos y, desde ahí, al México que le tocó vivir; sólo así sus novelas son más completas: que un presidente de la república, por ejemplo, nos provoque una hilarante reacción al gritar que las balas duelen, se entiende mejor después de asistir a la construcción de un mundo ficcional, paralelo al mexicano, en donde los gobernantes nunca mueren, no los mata nada, y, cuando finalmente desaparecen, ni falta que hacen.

Un texto como *Maten al león* se acrecienta ante el descubrimiento de su crítica, de su miedo, de su intensidad, de su frustración. La novela pareciera un reproche disimulado pero no por ello menos obsesivo: no podemos llamar a las cosas por su nombre, no podemos criticar, no podemos pensar el pasado, no podemos elegir el futuro... No podemos ser lo que somos porque no hemos sido lo que creímos: *Maten al león* es un grito al pasado, una intersección de editoriales políticos, de libros de historia, de obituarios heroicos, de gestas accidentales, de guerras circunstanciales y de alusiones críticas que saben escurrirse al régimen, se le van más allá de sus

cercados ideológicos y saltan sigilosamente la tranca de los oficialismos interpretativos y de la censura.

Jorge Ibarguengoitia es un autor crítico porque su imaginación zarandea la realidad discursiva de su tiempo, revierte las ideas a sus orígenes y las obliga a su autoaniquilación; siembra una duda, recoge un espíritu reflexivo y aspira a insertar en él una nueva conciencia, una nueva percepción, una nueva cosmovisión, todo ello matizado por un humor irónico que todo lo pinta de fresca mundana y que difícilmente podríamos encontrar en otro autor.

Ante la necesidad de esclarecer el aporte de mi estudio con respecto a lo que la crítica ya ha explicado sobre esta obra, me remitiría, inevitablemente, a mi individualidad, a la individualidad de todos aquellos que nacimos a finales de los años 60, cuando *Maten al león* salió a la luz: su lectura detallada, su análisis teórico y fundamentado, la adquisición de una conciencia histórica enfriada por la distancia en el espacio y el tiempo, me han hecho validar todas aquellas instancias que, cotejadas por Jorge en su novela, siguen sin cambiar en México. Mi aporte, por ello, consiste en haber ido a las capas internas de lo que de él se conoce para establecer la especificidad de su postura crítica ante la Historia que nos enseñaron desde pequeños: mi percepción de su profundidad expresiva encuentra forma después de haberme escuchado, de haber guardado silencio para asentir o para corroborar el discurso heroico que Jorge evoca y que también pasa por mi memoria en un aula o en medio de un desfile o durante un informe de gobierno. Ofrezco, pues, una visión que se pretende revisión de lo que ya se ha dicho de él y que ha dejado de lado lo esencial: lo específico de un fragmento que parodia un discurso histórico o la explicación de una alusión accidentalmente heroica, por ejemplo.

Se sabe que es un desmitificador, un desacralizador perenne de las más grandes figuras de nuestra historia, sí, pero poco se ha dicho de los procedimientos que utiliza. A pesar de ello, me da por creer un instante que los primeros estudios sobre sus obras no pudieron hacer otra cosa que

limitarse a cotejar su postura antagónica, a constatar y refrendar la irrespetuosidad *ibargüengoitiana* hacia los héroes nacionales sin poder ir más allá, a las fibras sensibles de una expresión rica en contenidos, en desesperanzas, en obsesiones, en cuestionamientos: tan fuerte era su expresión artística que, a pesar de no ser un escritor del sistema, no se le pudo desacreditar tampoco como voz a contracorriente. Tenía razón y sabía tenerla: sus obras son, por ello, una argumentación sólida contra lo que no pudo ser así, contra esa memoria galvanizada que no explica íntegramente la desesperanza actual, quiero decir, la desesperanza del México moderno y posrevolucionario.

Pienso hoy, después de largos meses de conceptos e ideas, que lo mejor que pude haber hecho fue seguir lo que siempre se ha dicho de Jorge para, a partir de ahí, asir lo subcutáneo de su expresión: que es un escritor crítico, nadie lo duda; hasta dónde llega su expresión, creo que inunda una profundidad de anhelos que quiere desarmar la historia, desgajarla, desmoronarla y, una vez hecha polvo, intentar encontrar en ese ripio muchas respuestas: ¿por qué en México deseamos un futuro con pasado; por qué nuestro pasado es un dogma que al final termina repitiéndose sin fe, a media voz, con algo de hastío en la conciencia?

Mi aporte es, pues, la lectura de una novela que abofetea al régimen con sus propias palabras y que intenta sacudirlo en sus cimientos discursivos, desnudándolo de héroes, batallas, épicas y revoluciones.

Mientras concluyo esta tesis, me es inevitable imaginar a Jorge recordando -en esas pausas desesperantes del creador- lo aprendido en la escuela, en sus días de primaria y secundaria cantando el *mexicanos al grito de guerra* y leyendo las mejores páginas de la patria: Hidalgo y Morelos y Zapata y Obregón y Carranza y Cárdenas. Lo imagino recordando porque su crítica es una exhibición de un pasado que ha perdido la memoria y que por eso es necesario abordarlo de otra manera, para recuperarla.

Líbrenos Dios de los prólogos largos, decía Quevedo, creo. Los agradecimientos son para todos. Para Fernando y Juana, por ejemplo; después, para Daniel Castillo y para los profesores Renart, Ruano y Williamson.

A Gastón Lillo, obviamente, pero con una obviedad rara que algo me dice que es sincera porque le debo la libertad de la discusión e incluso de la perorata, la flexibilidad de mis fobias literarias y sus consejos, al final, siempre congruentes. Gastón Lillo tiene la ventaja de ser uno de nosotros, digo, de aquellos a los que uno habla con la seguridad de estar siendo analizado.

De lo mejor en este tiempo, Toñito: Ottawa sin sevillanos, gran pesadilla, le decía machadianamente la última vez que le envié unas líneas. Con él aprendí que todo está por decirse; me escuchó, quizás, más de lo recomendable; estaba de acuerdo conmigo en que no podemos -y sobre todo que no debemos- constreñir la palabra a un juego de fórmulas. Ser estudiante de literatura implica muchos riesgos, le decía; dejar de lado la teoría para privilegiar la palabra, es el mejor de todos ellos. En fin, que Antonio me hace recordar a Wilde por aquello de que la grandeza de un hombre se reconoce por la influencia que ejerce en sus amigos; teníamos pensado cristalizar varios proyectos y el anhelo de otros dos o tres años de nosotros con nosotros pero, qué se le va a hacer, después se congelaron los futuros y yo todavía no me resigno a las distancias ni a las pendencias perdidas junto a alguien que lo mismo me instruía sobre la cuaderna vía que avivaba mi desprecio por la repetición inanimada de conceptos: sin complejos, Antonio, somos la gemelitud de una lengua que nos concita a sufrir nuestra humanidad con la misma mirada de romántico desfasado en ambos lados del Atlántico.

A Manolo Pesantes, por supuesto: estos meses en la universidad también le pertenecen, así, como me pertenecen a mí tantas cosas de mis hijas y, al mismo tiempo, sé que no son mías; Cela dice que, cuando uno no puede agradecer lo suficiente, digamos simplemente gracias - Manolo- y a otra cosa.

Mariana y Marijo y Gabriela son mi familia; les he quitado demasiadas tardes y hoy no sé cómo explicarles que no me tendrían completo si me hubiera resignado a vivir sin la palabra.

A Jorge Ibargüengoitia, por supuesto.

Ottawa, Canadá, mayo de 1999.

Introducción.-

Esta tesis tiene como principal objetivo analizar, desde una perspectiva sociocrítica, la novela *Maten al león* (1969) del escritor mexicano Jorge Ibarguengoitia. El estudio pretende demostrar que en este texto está presente una postura antagónica del artista frente al régimen gobernante y, además, que esa actitud crítica que asume el autor en ésta, como en otras obras, no constituye una expresión rígida e individual de Ibarguengoitia, sino que forma parte de una naciente percepción social y colectiva con respecto al sistema de gobierno en México.

Tal y como lo explica la teoría de la Sociocrítica, creo necesario, para entender y comprender mejor el sentido de *Maten al león*, penetrar tanto el universo referencial explícito que reelabora la obra como el conjunto de discursos, imágenes y símbolos con los cuales ésta *dialoga*.

Comparto con Angenot, Robin y Gómez Moriana la percepción de que la novela es el lugar donde se cristalizan la memoria del *imaginario* y el *gran rumor global* presente en un *discurso social* determinado, por lo que el texto literario se constituye en un documento que habla de su época. En este sentido, he abordado, primero, el contexto sociodiscursivo en el que nace esta novela, mismo que corresponde a un período en el que los postulados hegemónicos, es decir, la suma de expresiones generadas por el Estado, tienden a la exaltación de la gesta revolucionaria sobre la que se sientan las bases ideológicas del México moderno.

Después, me he abocado al análisis de las expresiones que he considerado más representativas del momento histórico que vive este país a finales de los 60: la cinematografía -con Jorge Ayala Blanco y Emilio García Riera, principalmente-; el teatro, a través de Roberto de Ita y Luis de Tavira; la situación del periodismo y la naciente industria televisiva; y, especialmente, en la narrativa, haciendo un breve seguimiento de la novela mexicana de la época a través de la obra ensayística de Octavio Paz, Rosario Castellanos y José Joaquín Blanco, entre otros.

Esta primera parte de mi análisis establece que la crítica tradicional que desarrolla el escritor mexicano en sus textos, inicialmente sólo cuestiona al sistema de partido único que no ofrece espacios de pluralidad política: José Revueltas, por ejemplo, escribe obras como *México: democracia bárbara* (1958) y *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* (1960). Después, este cuestionamiento será más amplio: en otros espacios creativos, por ejemplo, Julio Bracho rueda en 1962 la película *La sombra del caudillo* que, basada en el libro de Martín Luis Guzmán, fue censurada por el gobierno hasta finales de los 80, con lo que termina por imponerse la interpretación oficial de la Revolución Mexicana. De esta manera, y siguiendo así lo expresado por Romero en su análisis sobre el teatro de la Revolución Mexicana, el artista, el intelectual y el creador sólo tienen asegurados espacios de expresión si sus obras contribuyen a la cimentación del *epos* revolucionario.

A partir de estas ideas, afirmo que la obra de Ibarguengoitia profundiza esa crítica, cuestionando los cimientos ideológico-revolucionarios del régimen. Por esta razón, hago mención de los principales discursos históricos presentes en los últimos años de la década que me ocupa, así como de la realidad económica, política, social e ideológica que impera en el país. Apoyado en intelectuales y creadores mexicanos -como Lorenzo Meyer, Aguilar Camín y José Agustín-, ha sido mi propósito establecer claramente estas circunstancias sociohistóricas pues ellas inciden, directamente, en el nacimiento de esta novela.

No dejo sin mención, por supuesto, la historia literaria de Ibarguengoitia y su participación en el mundo de las ideas en su calidad de editorialista y comentarista de lo cotidiano. A través de diversos diarios y revistas, este autor ofreció su interpretación sobre la micro-realidad, es decir, la que vive individualmente el mexicano y que, al mismo tiempo, forma en conjunto la gran realidad nacional.

Una vez establecida la actualidad sociodiscursiva en la que nace *Maten al león*, he creído pertinente establecer el camino de lectura que el autor ha diseñado para su novela. Aplicando algunos de los conceptos de Genette, Lejeune y Hoek, procedo a develar lo anterior a partir de un análisis de los *elementos paratextuales* de la novela. De esta manera, defino la perspectiva que el autor concibió para realizar una lectura más pertinente del texto; el establecimiento de este espacio abstracto desde el que se aborda la lectura es, sin duda, esencial para aprehender íntegramente los alcances que pudo tener una novela como ésta en el México de la época.

Me he planteado, posteriormente, la siguiente interrogante: ¿en qué parte del relato es identificable la crítica al régimen gobernante? De esta manera, he creído pertinente segmentar el relato aplicando las nociones de *unidades narrativas* de Barthes, lo cual me ha permitido establecer con detalle la contribución que diversos enunciados hacen al sentido crítico que percibo en *Maten al león*.

En mi afán de ofrecer una respuesta más clara a esta interrogante, me he apoyado también en los esquemas propuestos y desarrollados por Greimas y Ubersfeld para establecer las instancias que dan mayor vigor narrativo al relato así como las tensiones que lo mantienen vigente hasta su conclusión.

En resumen, esta segmentación ha sido realizada a partir de varios criterios: primero, determinando la incidencia que en el desarrollo del relato puede tener la mención de una atmósfera, de una realidad, de una vida social y política como la que se describe en el mundo imaginario de la novela; posteriormente, contemplando la capacidad que dichos enunciados tienen para dialogar con la realidad en la que se producen.

Así, esta investigación ha debido desembocar en el análisis detallado de los procedimientos que el autor emplea para dialogar con su realidad sociodiscursiva. Afirmo que, al carecer esta postura crítica de cauces expresivos directos y transparentes, ésta se ve forzada a actuar, de

manera indirecta, en los intersticios y fisuras que le ofrece el discurso oficial: es así que se cristaliza la *bivocalidad irónica*, la *bivocalidad paródica*, la *alusión* y otros mecanismos discursivos basados en lo implícito textual, en lo no dicho. Mi argumentación, en este orden de ideas, se apoya en conceptos de Gómez Moriana, Margaret Rose y Linda Hutcheon.

Maten al león es, pues, una obra representativa de un período y de una corriente crítica en la literatura mexicana. A través de ella, su autor desacraliza a los héroes mexicanos e invita a una revisión interpretativa del pasado histórico de México.

Esta tesis pretende demostrar, además del carácter crítico de *Maten al león*, que este texto literario es un espacio privilegiado en donde se observa cómo el trabajo del escritor es siempre la instancia inicial en la que una sociedad se desdobla para reaccionar ante su realidad.

I

Jorge Ibargüengoitia, obra y contexto

Jorge Ibargüengoitia asumió, en muchas de sus obras, una postura crítica frente a la realidad política y social de México en las décadas de los 60 y de los 70. En mi afán de develar los orígenes de esa postura, en el presente capítulo analizo el proceso evolutivo de la obra literaria de este autor así como el contexto discursivo en que se inscribe la novela *Maten al león*, principal objeto de mi estudio.

Conjugados con algunos de los datos biográficos más importantes del autor, presento un panorama general de la actualidad creativa, política y social del período en el que se inscribe este texto ya que, tal y como lo expresa Maingueneau¹, toda obra literaria representa la conjugación de las experiencias del escritor y del contexto creativo en el que éstas fueron reelaboradas. Sin duda, en las novelas de Ibargüengoitia cobra cabal sentido lo expresado por este teórico de la literatura: *la vie de l'écrivain est dans l'ombre de l'écriture*².

Complementariamente, e inspirado en un concepto fundamental para la sociocrítica como el de *discurso social*³, este capítulo incluirá, en la medida en que la extensión de un estudio como el presente lo permite, no sólo una visión global de la historia del México de los 60, sino también del conjunto de expresiones y movimientos artísticos que conformaron la actualidad creativa en la que Ibargüengoitia inició su vida como escritor; ello me permitirá explicar los puentes discursivos que este autor construyó para dialogar con su realidad.

¹ Maingueneau, Dominique. "La vie et l'oeuvre". *Le contexte de l'oeuvre littéraire*. París: Dunod, 1993. p. 46.

² Op. Cit. p. 47.

³ Barsky explica dicho concepto basado en los trabajos, sobre todo, de Marc Angenot. Barsky, Robert. "La sociocritique". *Introduction à la théorie littéraire*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 1997. p. 199.

Siendo la ironía, la parodia y la alusión los principales vínculos discursivos empleados por Ibargüengoitia en esta novela, lo que este capítulo pretende es acercarse al contexto sociodiscursivo, político y literario que ha obligado a Ibargüengoitia a trastocar en sus novelas - que van de lo microhistórico a lo macrohistórico- todos los posibles referentes externos. El engaño literario, si es que llega a concretarse, sienta las bases de mi percepción crítica de su obra hacia la estructura dominante que, como establezco, ha impregnado ideológicamente la realidad mexicana de entonces.

Consecuentemente, su evolución literaria me representa una expresión que se conduce, en gran medida, en una dirección distinta a la que siguen otros escritores de su tiempo (aunque no necesariamente en sentido opuesto). Afán desmitificador e ironía, desenfado y preocupación, crudeza y humorismo, todas son instancias que, opuestas en apariencia (y aún disimiles de las que prevalecen en el México de los 60), van tomando su sitio en la obra *ibargüengoitiana* y hacen de ella un espacio privilegiado en donde se cristaliza una postura crítica que cobra apariencia de libertina, anarquizante, sin compromiso de por medio y, por lo mismo, descontextualizada de la realidad en que se produce.

Al cuestionar el nacimiento del México revolucionario y la consolidación de la estructura gobernante emergida en ese proceso histórico de 1910, Jorge aspira a una nueva interpretación, o, por lo menos, a abordar los hechos del pasado sin afanes ideologizantes o manipuladores.

La especificidad de su prosa radica en su manejo histórico alejado, si puede decirse, del *canon* revolucionario y de sus heroísmos forzados. Su desencantada intromisión en la *historia de la patria mexicana* sólo puede ser definida como incisiva; al mismo tiempo, su perspectiva no coincidente de la realidad encontrará sustento y explicación en su entorno, es decir, en la

percepción naciente de que en el México de los 60 *ciertos espíritus piensan ya que el régimen que nos gobierna desde hace medio siglo ha usurpado la legitimidad revolucionaria*⁴.

Jorge Ibargüengoitia nació el 22 de enero de 1928 en el estado mexicano de Guanajuato, *en una ciudad de provincia que era entonces un fantasma*⁵. El año y el lugar son significativos en la historia de México: por un lado, es en 1928 cuando surge el Partido Nacional Revolucionario⁶ y, por otro, Guanajuato es uno de los estados en donde se escenificaron los episodios más importantes de la Guerra de Independencia (1810); escenario también de diversas batallas durante la Revolución Mexicana (1910) ha conservado, al paso del tiempo, mucha de su herencia colonial.

A esta mezcla de ambiente provinciano e historia patria regresará Ibargüengoitia una y otra vez en sus obras, reproduciendo en ellas la sempiterna tranquilidad de un pueblo mexicano o la exagerada religiosidad propia de las ciudades del centro del país; sus textos llegarán incluso a referirse al aparente ambiente intelectual de su ciudad que, como capital del Estado, es hasta hoy la sede de la Universidad de Guanajuato y de los poderes públicos.

Inició sus estudios de ingeniería en la Ciudad de México, abandonándolos más tarde para inscribirse en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en donde se especializó en arte dramático junto a Rodolfo Usigli a principios de los 50.

Algunos de sus compañeros fueron, en aquel tiempo, Luisa Josefina Hernández, Rosario Castellanos, Rafael Solana y Raúl Moncada.

Su capacidad como escritor de teatro recibió su primer reconocimiento cuando Rodolfo Usigli abandonó la cátedra de Composición Dramática en la UNAM y lo designó para que lo reemplazara; de hecho, ambos escritores mantuvieron, durante algún tiempo, una relación más o

⁴ Paz, Octavio. *Préface à Quetzalcoatl et Guadalupe*. París: Ed. Galimard, 1974.

⁵ Ibargüengoitia, Jorge. "Jorge Ibargüengoitia dice de sí mismo." *Instrucciones para vivir en México*. México: Joaquín Mortiz, 1990. p. 13.

menos cercana y, lo que es más, Ibargüengoitia definiría a Usigli como el hombre que lo *marcó*, que lo dejó escritor para siempre⁷. La influencia de este último, tal como lo expresa Roberto de Ita, no sólo está presente en Ibargüengoitia sino en *los mejores autores (de teatro) de la década de los 50 (que) fueron, casualmente, sus alumnos*⁸. El mismo Roberto de Ita explica que:

Honradamente no se concibe la maestría de Carballido, la dedicación de Basurto, las comedias de Ibargüengoitia, el conocimiento de la arquitectura dramática de Luisa Josefina (Hernández), la ambición de Magaña, la dramaturgia de Azar, el dominio genérico de Argüelles sin la obra y los estudios de Rodolfo Usigli. Sus contemporáneos no lo vieron así, pero Usigli es el único dramaturgo del México posrevolucionario que realiza en el teatro una obra equivalente a la que hicieron los muralistas, los escritores y los ensayistas de lo "mexicano"⁹.

Por esos años, a mediados de la década de los 50, todo parece indicar que en México la revolución y su gobierno se han concretado, por fin, en paz social y desarrollo económico. Sin embargo, la literatura vive un período de transición y, a pesar de que persisten ciertas temáticas, poco a poco las perspectivas y los asuntos comienzan a transformarse.

Así, por ejemplo, en 1954 el Fondo de Cultura Económica publicará *El llano en llamas*, de Juan Rulfo, y al año siguiente *Pedro Páramo*, obras en las que la Revolución Mexicana no fue reproducida con esa carga exaltadora que hasta entonces la había caracterizado en la novelística, el teatro y la cinematografía nacional. Como lo explica Rosario Castellanos, *aunque no se haga la menor alusión ni la menor crítica al movimiento revolucionario ni a los gobiernos institucionales emanados de él, en Pedro Páramo tenemos el testimonio extremo del fracaso*¹⁰.

⁶ El Partido Nacional Revolucionario (PNR) nació en 1928. En 1938 cambió su nombre a Partido de la Revolución Mexicana (PRM) convirtiéndose en 1946 en Partido Revolucionario Institucional (PRI).

⁷ Ibargüengoitia, Jorge. "Jorge Ibargüengoitia dice de sí mismo." *Instrucciones para vivir en México*. México: Joaquín Mortiz, 1990. p. 13.

⁸ De Ita, Fernando. "Un rostro para el teatro mexicano". *Teatro mexicano contemporáneo, antología*. Fondo de Cultura Económica Suc. España, Madrid, 1991. p. 43.

⁹ De Ita, Fernando. "Un rostro para el teatro mexicano". *Teatro mexicano contemporáneo, antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica Suc. España, 1991. Pp. 43-44.

¹⁰ Castellanos, Rosario. "La novela mexicana contemporánea." *Juicios sumarios I*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984. p. 95.

En sentido contrario, son muchas y muy variadas las instancias exaltadoras que, a través de la literatura, contribuyen a la cimentación del *epos* revolucionario. Tal es el caso del llamado *Teatro de Masas*¹¹, que nació con la misma Revolución Mexicana y que fue introduciendo a lo que Barsky llama *rumor global*¹² el heroísmo y la grandeza de la lucha del país por la justicia social; Cantón explica en detalle el papel que jugaron manifestaciones como éstas en el México posrevolucionario:

En el Teatro de Masas se desea que el pueblo sea al mismo tiempo actor y espectador, para evocar las mejores tradiciones nacionales y fincar la *ideología revolucionaria* a través de las emociones suscitadas por el espectador¹³.

Otra de las figuras importantes a mediados de la década de los 50 es Juan José Arreola, quien, junto a Juan Rulfo, dio un impulso renovador a la literatura nacional. Arreola promovió y editó obras de José Emilio Pacheco, Elena Poniatowska, José de la Colina, Fernando del Paso y, sobre todo, de Carlos Fuentes, quien *supo fundir en un estilo propio las señas de identidad de otros*¹⁴ escritores mexicanos de la época que ya marcaban con sus obras un cambio de rumbo en sus temáticas y sus producciones: Octavio Paz, José Revueltas y los antes mencionados Juan José Arreola y Juan Rulfo.

El referente de la nueva producción narrativa mexicana empieza, poco a poco, a dejar atrás el indigenismo y los temas campesinos acudiéndose, como asunto en los textos que aparecen en este período, a la modernización y la industrialización. Los personajes en estas obras parecen haberse desligado, por fin, del mexicanismo indígena y rural; consecuentemente, aparecen obras

¹¹ Cantón, Wilberto. Introducción a *Teatro de la Revolución Mexicana*. México: Aguilar, 1982. p.38.

¹² Partiendo de las explicaciones ofrecidas por Barsky, con este concepto pretendo definir el conjunto de ideas y enunciados vigentes en una realidad determinada. Barsky, Robert. "Sociocritique." *Introduction a la théorie littéraire*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 1997. p. 203.

¹³ Cantón, Wilberto. Introducción a *Teatro de la Revolución Mexicana*. México: Aguilar, 1982. p.39.

¹⁴ Agustín, José. *Tragicomedia de la Revolución Mexicana*. México: Planeta, 1990. p. 144.

que describen nuevas conductas estéticas, axiologías distintas y visiones diversas de la realidad política y social de un México en vías de desarrollo¹⁵.

De esta manera, la vida política de la nación comienza a ser reinterpretada; en la nueva perspectiva asumida en las nacientes producciones literarias se empiezan a tomar posiciones y a adoptar actitudes ante la realidad mexicana de entonces¹⁶. Prueba de esto último lo constituye *La región más transparente* de Carlos Fuentes (1958), obra que estableció nuevos rumbos en cuanto a temática (la Ciudad de México como gran personaje) y a la técnica (amplia experimentación, lirismo desatado, fusión de géneros)¹⁷.

Mientras este cambio de rumbo se consolida en las letras mexicanas, el paso de Ibarguengoitia por la universidad concluye. Su vida académica se vio muy marcada por la lectura de autores ingleses, en especial de Bernard Shaw, Chesterton y el norteamericano James Thurber. Todos ellos, junto a Valle Inclán, ejercerán alguna influencia en el escritor, aunque son Evelyn Waugh y Céline los autores con los que más se identifica¹⁸, pues de sus obras ha extraído ese arte de abordar la realidad (mexicana) con un personal velo de ironía, desmitificando héroes, trastocando o exagerando hechos históricos que, a menudo, complementa con esa visión suya que en no pocas ocasiones parece identificarse con la del más ignorante o ingenuo de sus personajes.

¹⁵ Blanco expresa que los novelistas (modernos) cierran el mundo mexicanista, indígena y rural, y se pierden en las vastas y caóticas dimensiones urbanas; en lugar de identificar comunidades o clanes, descubren sicologías, metafísicas, estéticas modernas y se proponen ahondar en los destinos irrepitibles de personajes que ardientemente aspiran a ser considerados ciudadanos del siglo XX. Blanco, José Joaquín. *Crónica literaria: un siglo de escritores mexicanos*. México: Cal y Arena, 1996. p. 441.

¹⁶ Blanco lo explica en forma contundente: *Los hechos sociales e históricos desgarradores se asumen frecuentemente como centros del debate, encarnando así -en los mejores casos- el inicio de una cultura civil donde una literatura se moderniza para alcanzar los graves perfiles de un país que se expande*. Blanco, José Joaquín. Op. Cit. p. 442

¹⁷ Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana I*. México: Planeta, 1990. P. 144.

¹⁸ Castañeda Iturbide, Jaime. *El humorismo desmitificador de Jorge Ibarguengoitia*. Guanajuato: Gob. del Estado de Guanajuato, p. 96.

Su vida profesional la empezó, tal y como lo señala Fischer¹⁹, desarrollando tareas en organismos culturales (subvencionados por el Estado), en los servicios de prensa que éstos manejaban o le podían confiar y realizando traducciones y guiones para películas.

En 1953 obtuvo, además del puesto de profesor que le había dejado Usigli en la UNAM, la cátedra de composición dramática en la Universidad Iberoamericana, recibiendo en 1954 una beca del Centro Mexicano de Escritores. En 1955 obtuvo también la beca Rockefeller que le permitió viajar a los Estados Unidos y, a su regreso, se hizo acreedor nuevamente a los apoyos y estímulos que ofrecía el Centro Mexicano de Escritores.

En su historia literaria hay dos etapas claramente divisibles: como dramaturgo, desde sus inicios y hasta 1962 y, posteriormente, escribiendo sólo novelas. Fue a mediados de la década de los 50 cuando aparecieron sus primeras obras de teatro, distinguiéndose siempre en ellas la sencillez y el desenfado de su estilo. La frescura presente en sus textos inspira un profundo sentido del humor, aunque Iburgüengoitia siempre insistió en lo contrario:

(...) no soy una persona que esté tratando de hacer un chiste, lo que pasa es que yo veo las cosas así. Mi vida está vista a través de algo que es una pantalla irónica. Entonces, no tengo que hacer ningún esfuerzo, ni se trata de ninguna elaboración, es totalmente la expresión más directa que yo podría tener. Es decir, que si algo sale chistoso es porque está visto desde un punto de vista cómico²⁰.

Su primera comedia data de 1951; la tituló *Llegó Margó* y en un principio pensó llamarla *Cacahuates japoneses*. Dos años después, en 1953, escribió *Susana y los jóvenes*, comedia que se estrenó al año siguiente y que se publicó en 1955 como parte de una antología de teatro mexicano. La puesta en escena recrea la problemática de los jóvenes de ese tiempo y, aunque tuvo relativo éxito, Iburgüengoitia recordaría años más tarde que la única crítica que recibió fue la de 'graciosa' que, *en boca de mexicano, es uno de los insultos más grandes*²¹.

¹⁹ Fischer, Dominique. Préface à *Les Morts* de Jorge Iburgüengoitia. Paris: Belfond, 1984. p. 10.

²⁰ Díez de Urduvia, Fernando. "El escritor y su mundo." *El Día*. México: agosto 7 de 1977.

²¹ Iburgüengoitia, Jorge. "Fin de un dramaturgo". *Autopsias rápidas*. México: Vuelta, 1988. p. 53.

A esta pieza le siguieron, en 1955, dos comedias: *La lucha con el ángel* y *Clotilde en su casa*; la primera de ellas se hizo acreedora a una mención en el Concurso de Teatro Latinoamericano de Buenos Aires en 1956.

En 1956 escribió la comedia infantil *El peluquero del rey*, que no llegó a publicarse, y *Ante varias esfinges*, comedia que se estrenaría tres años más tarde.

En 1957 se dedicó a escribir, casi exclusivamente, piezas en un solo acto; a esta época e inclinación corresponden *El loco amor viene*, *El tesoro perdido* y *Dos crímenes*. En 1959 regresará a las comedias con *El viaje superficial* y *Pájaro en mano*.

En 1960 incursionará en la comedia musical con *Los buenos manejos*. Además, en este mismo año, escribirá también la comedia infantil *La fuga de Nicanor*.

Mientras escribe sus últimas obras de teatro, el régimen gobernante ha estado ofreciendo, hasta la llegada de los 60, un discurso triunfalista que parece envejecer pero que se revitaliza cada sexenio con el mandatario en turno y las nuevas voces con que es emitido: “México es un mejor país, una comunidad con valores y una sociedad progresista gracias a la Revolución.” La *ideología revolucionaria* pretende abarcar, todavía, la mayoría de los espacios discursivos incluyendo como vehículos de su expresión a numerosos artistas, cineastas y pintores nacionales.

Sólo por citar un ejemplo, para un novelista como Agustín Yáñez, la Revolución que se transformó en gobierno ha logrado cambiar la fisonomía de un país atrasado y su obra -desvestida ciertamente de un afán exaltador explícito- construye textualmente ideas de comparación entre el México de hoy y el de ayer (baste recordar sus novelas *Al filo del agua*, 1947, y *La tierra pródiga*, 1960).

Consecuentemente, durante los 50 -década en que Ibarguengoitia escribió casi exclusivamente teatro-, el *presidencialismo* mexicano se consolidó institucionalmente en México: todo el poder en un sólo hombre y un *todopoderoso* distinto cada seis años. Así, en 1958 llegó a

la primera magistratura²² de la república el candidato del PRI, Adolfo López Mateos. Las cifras que se ofrecen como resultado de tales procesos electorales son tan desmesuradamente desfavorables que confirman la actitud de un régimen que no está dispuesto a construir espacios de pluralidad en la vida política; la oposición es, de hecho, casi inexistente desde el nacimiento del partido de la Revolución²³.

A los tres meses de iniciado su gobierno, el presidente López Mateos expide el decreto que crea la *Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos*²⁴, con lo que se oficializa aún más la perspectiva *revolucionaria* que se impone a la historia del país: el pasado pertenece al régimen y lo que no emane de su interpretación no tendrá ninguna validez. Este hecho vuelve a incidir en la percepción de intelectuales y artistas, entre ellos Ibargüengoitia, para quienes el régimen gobernante ha usurpado la legitimidad que lo sostenía en el poder²⁵; el decreto fue anunciado y llevado a cabo en medio de una propaganda populista que ya era, en ese tiempo, tradición en los actos del gobierno.

En 1959 se viven también una serie de huelgas y manifestaciones laborales que se extienden a los trabajadores petroleros, maestros, telefonistas, empleados del telégrafo, electricistas y, sobre todo, ferrocarrileros (casi todos estos sectores integran hasta el día de hoy empresas controladas por el Estado mexicano). El ejército interviene para decretar inexistente la huelga de los trabajadores del ferrocarril²⁶, sentando ya casos claros de arreglos por la fuerza. El

²² En México, los mandatos presidenciales tienen una duración de seis años. López Mateos ocupó la presidencia del país de 1958 a 1964.

²³ En 1958 el Partido Comunista habría recibido menos de 10.000 votos en la elección presidencial. José Agustín expresa que Juan Almazán representó, en 1940, una verdadera oposición que al parecer habría triunfado en las urnas sobre el candidato revolucionario, General Manuel Ávila Camacho. Al final, mientras Almazán alegaba fraude por parte del gobierno, el Colegio Electoral lo declaró perdedor con tan sólo 15.000 votos a su favor. Agustín, José. *Tragicomedia mexicana I*. México: Planeta, 1990. p. 15.

²⁴ Romero Flores, Jesús. Op. Cit. P. 664.

²⁵ Paz, Octavio. Préface à *Quetzalcoatl et Guadalupe, la formation de la conscience nationale au Mexique*. París: Ed. Galimard, 1974.

²⁶ Seis meses antes del inicio del mandato de López Mateos, en junio de 1958, fuertes huelgas paralizaron el sistema ferroviario nacional y, para agosto del mismo año, a fin de evitar mayores agitaciones durante la campaña presidencial, el régimen cedió a las demandas y, consecuentemente, a la presencia de líderes

movimiento ferrocarrilero, decisivo para la construcción del México moderno, se convirtió en ese tiempo en el centro de la percepción contraria que empezaba a tenerse del gobierno mexicano, pues, como señala Agustín, *en un principio robusteció al régimen y (más tarde) determinó la línea represiva que privaría en los años sesenta*²⁷.

Está presente, en este mismo año, una movilización campesina que alcanza dimensiones nacionales. Sin embargo, la mayor significación de estos descontentos -obreros y campesinos- es que la estructura en el poder empieza a fracturarse y, de alguna manera, a traicionar en los hechos su discurso populista. La *ideología revolucionaria* ha empezado a ser cuestionada más profundamente en el campo y en la ciudad. El Estado, sin embargo, sigue controlando todos los ámbitos de la vida nacional y ofrecerá como balance (y contrapunto de las nacientes críticas) el progreso económico que vive el país.

En consecuencia, antes de iniciar los 60 ha nacido otra tradición política: ante los síntomas de descontento y vicios en el sector público, la *ideología revolucionaria* comenzará a esgrimir, como argumento mayor de sus políticas sociales y económicas, el progreso que vive la nación así como la paz social que México ha gozado durante varias décadas. Se pregona, abiertamente, que *la estabilidad económica y política, un verdadero lujo en América Latina, se dan en México a pesar de sus muchos problemas. Sólo que a cambio de ellas fueron, por muchos años, eliminadas las minorías políticas*²⁸. Ibargüengoitia no dejará sin mención en sus obras esta

sindicales independientes en una empresa estatal como los Ferrocarriles Nacionales. La Confederación de Trabajadores de México (CTM), coordinadora estatal de todo el sector sindical existente en el país, arremetió sin cesar en sus críticas hacia los ferrocarrileros, quienes convocaron a una nueva huelga en 1959. De no haber intervenido el gobierno, esto habría implicado un cambio fundamental en el sistema político mexicano que en su estructura piramidal controla todo sector estratégico del país. Aguilar Camín, Héctor, Lorenzo Meyer. *In the Shadow of the Mexican Revolution, Contemporary Mexican History 1910-1989*. Austin: University of Texas Press, 1993. p. 185. José Agustín señala que el despliegue de fuerza fue inaudito y en momentos se pensaba que, cuando menos, la Ciudad de México de hallaba en estado de sitio. Agustín, José. Op. Cit. p. 177.

²⁷ Agustín, José. Op. Cit. p. 177.

²⁸ Avilés Fabila, René. "México 68. Veinte años después de *El gran solitario de palacio*." *Literatura mexicana hoy, del 68 al ocaso de la revolución*. Madrid: Iberoamericana, 1995. p. 94

argucia discursiva que antepone el necesario desarrollo del país a cualquier crítica o descontento contra del régimen.

Al cumplirse en 1960 los primeros 50 años del inicio de la Revolución, son varios los hechos que tienden a fortalecer la difusión de la *ideología revolucionaria* que sigue aferrada, en su discurso, *a cumplir con todas las aspiraciones del pueblo mexicano: se nacionaliza la industria eléctrica* (que, de acuerdo a la expresión oficial del poder, se entrega al pueblo); se crea el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (con lo que México es cada día más un Estado altamente burocratizado); y, se llama a todos los ex-presidentes revolucionarios para que se conviertan en colaboradores permanentes del gobierno en funciones²⁹.

La actitud crítica del creador e intelectual empieza, entonces, a tener nombres. En este año el pintor David Alfaro Siqueiros y el periodista Filomeno Mata son encarcelados: se les acusa de desestabilización³⁰. La encarcelación de Siqueiros revela en el extranjero la forma en que la vida política es conducida en México y lo que representa su Revolución, una revolución que, entre otras cosas, celebra en estos mismo años el triunfo de Fidel Castro en Cuba³¹.

Muchas de la obras de creación siguen el rumbo marcado por Carlos Fuentes, aunque la intervención estatal a través de subsidios y estímulos a creadores sigue oficializando los textos de no pocos escritores. Además, muchos de estos autores -como el mismo Fuentes- siguen vinculados, tácitamente, a la estructura de gobierno a través de los órganos del Estado mexicano: Octavio Paz, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, José Gorostiza, en la diplomacia; Jaime

²⁹ Romero Flores, Jesús. *Revolución mexicana, anales históricos (1910-1974)*. México: Costa-Amic Editor, 1974. p. 665.

³⁰ José Agustín relata, en detalle, la forma en que Siqueiros (que pasó cuatro años encarcelado) fue arrestado. Agustín, José. Op. Cit. P. 185.

³¹ Recordemos que México votó en contra de las sanciones que la OEA impuso a Cuba en 1962 y fue el único país de América Latina que no rompió relaciones diplomáticas con la isla en 1959.

Sabines, como congresista del PRI; Agustín Yáñez, titular de la Secretaría de Educación Pública, son los ejemplos más notorios³².

En efecto, al mismo Ibargüengoitia no le será ajena, desde principios de la década de los 60, la llamada dramaturgia subvencionada, instancia a través de la cual el sistema de gobierno ejercía control, por medio de apoyos en dinero, sobre el trabajo del artista mexicano, lo cual hizo que el Estado mexicano se convirtiera en *refugio de escritores indigentes*³³. De esta forma, mucha de la creación del México de esos años no puede alejarse abruptamente de los programas de gobierno, de la transmisión ideológica de la historia y de los valores nacionales que el régimen ha establecido desde que la Revolución devino en gobierno.

La novelística mexicana, sin embargo, comenzará a dividirse entre el creador 'oficial', es decir, el que busca la subvención gubernamental, y el que, en forma independiente reelabora en sus obras la realidad mexicana -no sin padecer malestares económicos-. En estos últimos textos, que no podemos llamar críticos porque no fueron escritos con ese afán, se percibe, sin embargo, la pobreza, el atraso, la masificación y el olvido que se vive en el México de las grandes ciudades y, aunque ya mucho menos, en el campo³⁴. Sin embargo, esta aparente división en la producción de los 60 se mantiene hasta la llegada de 1968, año de la represión gubernamental en Tlatelolco³⁵.

El propio Ibargüengoitia se vio obligado a recurrir al aparato oficial (a través de sus órganos de difusión cultural) para obtener ingresos que le permitieran seguir escribiendo cuando,

³² Agustín señala que, poco a poco, el gobierno fue reconociendo su fuerza intelectual y de hecho procedió a aglutinar a muchos de ellos (quienes) lo pasaron muy bien en los años sesenta porque tuvieron todo lo que quisieron: aprecio de las altas esferas y admiración de muchos jóvenes. Agustín, José. Op. Cit. p. 219.

³³ Ibargüengoitia, Jorge. "Dos aventuras de la dramaturgia subvencionada." *Autopsias rápidas*. México: Vuelta, 1988, p. 56.

³⁴ En esta vía libre del escritor no oficialista nació el mismo *Pedro Páramo*, cuyos personajes viven en el olvido propio de muchos pueblos del país. Comala es el México que habla de la Revolución con la voz de sus muertos.

³⁵ El *oficialismo* creador y el artista crítico se perciben en una afortunada comparación de Blanco: Yáñez como secretario de Educación en 1968, precisamente la autoridad a la correspondía el 'problema' estudiantil, y Revueltas como el principal preso por las arbitrariedades y depredaciones oficiales de

en 1959, atravesó uno de los momentos más apremiantes de su vida profesional. Acudió en ese entonces al Departamento de Teatro de Bellas Artes de la Ciudad de México y solicitó anticipos sobre obras futuras. Al celebrarse en 1960 el cincuentenario de la Revolución Mexicana y los 150 años de la Independencia de México, obtuvo una promesa en dinero de Salvador Novo³⁶, en ese tiempo titular de la dependencia: debía escribir una obra alusiva a cualquier episodio de las dos etapas históricas más importantes del país. Fruto de este arreglo entregó a las autoridades de Bellas Artes, en menos de cuarenta días, la pieza histórica *La conspiración vendida* (1960).

En esta pieza histórica se aludieron los inicios de la Guerra de Independencia de 1810 cuando, en Querétaro, fracasó una intriga que pretendía derrocar al gobierno español. Los personajes y los hechos son tratados con respeto y, además, *tiene partes que exhalan el olor característico del teatro subvencionado*³⁷. La obra se inscribió, así, en la interpretación oficial que de ese período histórico maneja el gobierno del país y, sin embargo, en su trama se advierten muchos de los elementos que más tarde servirán a su autor para escribir la última de sus novelas, *Los pasos de López* (que en España se publicó bajo el título de *Los Conspiradores*, 1982), en la cual sí hay ya un claro afán desmitificador y desacralizador de las figuras de los padres de la patria mexicana.

Por lo demás, *La conspiración vendida* no recibió el pago prometido por parte de las autoridades y, cobrando apenas la mitad de lo acordado, Ibarguengoitia la haría participar en un concurso de teatro del Departamento de Distrito Federal titulado 'Premio Ciudad de México'. Obtuvo el primer premio al firmarla con un seudónimo pues ya desde entonces el autor creía que su

entonces, marcaron los extremos de la novela mexicana de esos años. Blanco, José Joaquín. Op. Cit. p. 458.

³⁶ Salvador Novo (1904-1974) marca, de alguna manera, el *oficialismo* prevaleciente entre los escritores mexicanos de la época. Blanco lo describe como *hábil y cínico (...)* erigido también en *Académico de la Lengua, en oficial Cronista de la Ciudad de México, en intelectual de cabecera del presidente Díaz Ordaz, en prehispanicólogo y novohispanógrafo, además de poner nombre a su calle y dirigir el mal teatro nacional de Bellas Artes...* Blanco, José Joaquín. Op. Cit. p. 450.

nombre había empezado a identificarse con actitudes contrarias o reticentes hacia los manejos oficiales de la vida cultural del país, a pesar de que la obra había nacido, en cierta medida, dentro de las políticas *oficialistas* del teatro.

Actualmente, *La conspiración vendida* forma parte de un volumen en que el autor la recopiló junto a varios cuentos y diversos artículos periodísticos aparecidos en el periódico *Excélsior*; el volumen recibió el título de *Sálvese quien pueda* y se publicó por primera vez en 1975.

Después de escribir el cuento *El amor de Sarita y el profesor Rocafuerte* en 1962, Jorge Ibargüengoitia dio forma, en ese mismo año, a su última obra de teatro: *El atentado*, farsa histórica basada en el asesinato de Álvaro Obregón, destacado general que peleó durante la Revolución de 1910 y que ocupó la presidencia de México en la década de los 20.

La pieza participó primero en un concurso de teatro en México sin que obtuviese reconocimiento alguno y, en 1963, su autor la enviaría a Cuba ganando ese año el premio ‘Casa de las Américas’.

A pesar del reconocimiento, la obra no pudo estrenarse en México sino hasta 1975 pues, aunque la censura oficial no la prohibió explícitamente, *recomendaba a los productores que no la montaran pues trataba con poco respeto a una “figura histórica”*³⁸.

La pieza incluyó una *advertencia para el director distraído* (y para el lector) que confirma ya abiertamente la percepción crítica que el escritor guanajuatense tenía hacia la interpretación *oficialista* de la historia de México: *si alguna semejanza hay entre esta obra y algún hecho de nuestra historia, no se trata de un accidente, sino de una vergüenza nacional*³⁹.

³⁷ Ibargüengoitia, Jorge. “Dos aventuras de la dramaturgia subvencionada.” *Autopsias rápidas*. México: Vuelta, 1988. p. 59.

³⁸ Ibargüengoitia, Jorge. “Jorge Ibargüengoitia dice de sí mismo.” *Instrucciones para vivir en México*. México: Joaquín Mortiz, 1990. P. 14.

³⁹ Ibargüengoitia, Jorge. “El atentado.” *Antología de Teatro mexicano contemporáneo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica Suc. España, 1991. p. 639.

De esta manera, la censura del Estado mexicano hacia el trabajo del escritor se ejerció velada o indirectamente en esos años (y aún ahora), siendo en los resquicios discursivos que esa censura no pudo alcanzar en los que Ibargüengoitia empezó a expresarse y a dar forma a su visión de la realidad del país, acudiendo hasta el final de su vida a la novela para concretar esa visión.

La realidad política y social de México ejerció en él, desde siempre, atracción y repulsión: en el futuro se seguirá distanciando de esa realidad a través de la ironía, convirtiendo así su expresión literaria en una constante bivocalidad en la que se advierte un reflejo y, al mismo tiempo, un alejamiento crítico del México que reelaboró en sus páginas.

El atentado fue, entonces, su última obra de teatro. A partir de entonces, dará inicio la segunda etapa de la vida literaria de Ibargüengoitia, es decir, como novelista: *el medio de comunicación para un hombre insociable como yo es la prosa narrativa: no tiene uno que convencer a actores ni a empresarios, se llega directo al lector, sin intermediarios, en silencio, por medio de hojas escritas que el otro lee cuando quiere*⁴⁰.

Luis de Tavira ofrece su propia explicación de las razones por las cuales un dramaturgo de primer orden como Ibargüengoitia dejó (y para siempre) de escribir obras de teatro:

Su relación con el teatro fue tormentosa. El hombre que se hizo escritor para habitar en el teatro, incomprendido y maltratado en sus días, se exilió en la narrativa para proseguir con la construcción de su visión sobre México y someter sus obsesiones al horizonte de sus ficciones⁴¹.

De Tavira va más allá al explicar que Ibargüengoitia *había decidido empezar prácticamente de nuevo*⁴² al dedicarse por completo a la narrativa.

Por este tiempo José Revueltas representó, iniciados los 60, la expresión más abiertamente crítica del escritor frente al Estado. Además del libro de cuentos *Dormir en tierra* (1960), llegó a

⁴⁰ Ibargüengoitia, Jorge. "Jorge Ibargüengoitia dice de sí mismo." *Instrucciones para vivir en México*. México: Joaquín Mortiz, México, 1990. p. 14.

⁴¹ De Tavira, Luis. "Un atentado a la solemnidad de la historia." *Antología de Teatro mexicano contemporáneo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica Suc. España, 1991. p. 623.

publicar en ese año *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza y México: democracia bárbara*⁴³. Vicente Leñero y sus obras también fueron objeto de críticas por parte de la cultura oficial y de los intelectuales convertidos en autoridades de la creación.

En otros espacios destacan los poetas Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Tomás Segovia, Eraclio Cepeda, Juan Bañuelos y Oscar Oliva. El teatro sigue dominado por figuras como Emilio Carballido, Hugo Argüelles, Elena Garro, Maruxa Vilalta y varios más.

La época dorada del cine nacional, mientras tanto, llegaba a su fin al concluir los 50 e iniciar una nueva década. Luis Buñuel regresó al país a filmar las últimas cintas de su llamado período mexicano (*El ángel exterminador* y *Simón del desierto*, entre otras).

En el cine, ciertamente, también se percibía el afán de un cambio temático y discursivo a través del cual los realizadores y cineastas pudiesen participar activamente de las inquietudes de su sociedad y de las entonces cambiantes formas de imaginar (o reaccionar ante) la realidad en el México de entonces. *Los hermanos del Hierro* (1961), de Ismael Rodríguez, es una cinta puente⁴⁴ que prelude la llegada de una nueva generación de directores cinematográficos

La exaltación cinematográfica de la revolución se metamorfoseó y, con ello, comenzó a caminar, casi exclusivamente desde entonces, por la senda de la censura al empezar a dejar de lado su repetitiva temática: el régimen controla férreamente las casas productoras, distribuidoras y operadoras de cines y teatros, y prueba de ello lo constituyó la filmación de *La sombra del Caudillo* (1962), producción del director Julio Bracho basada en la obra de Martín Luis Guzmán que, tres décadas después, seguía siendo prohibida y perturbando al régimen. *La sombra del*

⁴² De Tavira, Luis. Op. Cit., p. 627.

⁴³ Revueltas observó críticamente con esta obra la sucesión presidencial de 1958 y, según José Agustín, su visión respecto al sistema fue tan aguda que él (*Revueltas*) concluyó que las prácticas democráticas en México eran, en el mejor de los casos, "bárbaras". Éste fue uno de los primeros textos en México que de plano enfrentaron el Gran Enigma de los Modos de Sucesión Presidencial (ya que) en aquella época el pueblo sabía muy poco de lo que ocurría en las cúpulas gubernamentales. Agustín, José. Op. Cit. p.209.

Caudillo se erigió, en lo sucesivo, en el ejemplo por antonomasia de la inexistente libertad de expresión que se vivía en el país. Francisco Sánchez expresaría que, *mientras se mantenga la prohibición sobre “La sombra del caudillo”, la libertad de expresión en México quedará en entredicho. (De este) golpe contra la Constitución (...) se han hecho cómplices ya 5 presidentes de la república*⁴⁵.

La misma suerte corrió la cinta *Rosa Blanca* en 1961, película de Roberto Gavaldón que permaneció prohibida durante once años y en la que se presentaban antiguos peones cafetaleros viviendo en un edén *posporfiriano*, pidiendo trabajo como petroleros y aludiendo a los desde entonces sucios manejos sindicales de la CTM (Confederación de Trabajadores Mexicanos)⁴⁶. El filme *El brazo fuerte* (1958) de Giovanni Korporal, que denunciaba el caciquismo imperante en Michoacán, de inmediato fue prohibido por las autoridades: habrían de pasar más de quince años antes de que pudiera llegar a la pantalla.

Los nombres que aglutinan el cine serio de la década, demasiado cargado de películas de luchadores enmascarados, asesinos y cómicos, son, además de los mencionados, Emilio Fernández, Alejandro Galindo, Juan Bustillos, Alcoriza, Francisco del Villar, Mauricio de la Serna, Servando González, Ripstein, Cazals y Leduc, entre otros.

En otros géneros, es en 1961 cuando Oscar Lewis termina la persecución de una humilde familia de Tepoztlán, Morelos, a la Ciudad de México, dando lugar con *Los hijos de Sánchez* a un gran debate que duraría varios años en el México de los 60. El libro, que entre otras cosas originó el concepto *cultura de la pobreza*, indignó tanto al sector oficial del país (pues ofrecía *una visión*

⁴⁴ Sánchez, Francisco. “Los hermanos Del Hierro.” *Crónica antiolemne del cine Mexicano*. Jalapa: Universidad Veracruzana, 1989. p. 74.

⁴⁵ Sánchez, Francisco. “Destape, tauromaquia y censura.” *Crónica antiolemne del cine mexicano*. Jalapa: Universidad Veracruzana, 1989. p. 74.

⁴⁶ Posada ofrece una mejor contextualización del significado de esta cinta, haciéndola parte de un núcleo temático que en su libro denomina *El trabajo invisible*. Ayala Blanco, Jorge. *La condición del cine mexicano (1973-1985)*. México: Posada, 1986. p. 517

distorsionada de la verdadera realidad mexicana) que llegó a costarle el puesto al director del Fondo de Cultura Económica, el cual, por instrucción presidencial, dejó de editar la obra⁴⁷.

Es claro, entonces, que en el discurso social del México de los primeros años de los 60 está presente ya una percepción contraria al régimen. El gobierno del país, por lo tanto, reaccionó ante la necesidad de construirse una imagen de nación plural en donde se garantizara la diversidad de opiniones y de tendencias políticas. Con este afán, en 1962 el régimen de gobierno reformó la Constitución para que los partidos de oposición accedieran al Congreso Mexicano y las cámaras (diputados y senadores) adquirieran, así, tintes pluripartidistas⁴⁸.

En este mismo año, sin embargo, es asesinado el líder campesino Rubén Jaramillo junto a su familia. Jaramillo había dirigido durante cerca de 50 años la lucha agraria en el Estado de Morelos y su significación como figura nacional radicaba en el hecho de haber peleado en la Revolución de 1910 al lado de Zapata. Su muerte connotaba un nuevo rompimiento del régimen con sectores calificados como claves según la *ideología revolucionaria* y, expresado con su propia terminología, con aquéllos que hicieron la Revolución.

Las expresiones oficiales, entonces, vuelven sobre sí mismas para hacer de las obras públicas su mejor postulado. El sistema minimizará cualquier *desviación menor* con grandes proyectos que anuncia como de beneficio social: en 1963 se inicia la creación de una red de telecomunicaciones y la televisión se populariza en estos años mientras los descontentos reaparecen en otras regiones del país; en Chihuahua (uno de los estados tradicionalmente *más*

⁴⁷ Arnaldo Orfila Reynal era, entonces, el director del Fondo de Cultura Económica y su despido es señalado por José Agustín como un hecho muy importante para el país, pues todos aquellos intelectuales que lo apoyaban reaccionaron ante la decisión presidencial e hicieron un llamado público para que fuera integrada una nueva casa editorial. Fue Elena Poniatowska quien regaló una casa que más tarde se convertiría en las instalaciones de la Editorial Siglo XXI. Agustín, José. *Op. Cit.* p. 236.

⁴⁸ Agustín dice que *para dar una mayor ilusión de pluralidad y democracia via la oposición, pero sin perder uno solo de los resortes del poder, la nueva ley electoral de 1963 se sacó de la manga la invención de los diputados de partido, o plurinominales. Con esta nueva modalidad, la oposición con registro podía obtener diputaciones aunque no hubiese ganado por mayoría en ningún distrito... Esta*

revolucionarios) hay protestas entre el campesinado y aparecen grupos guerrilleros en el estado de Guerrero.

De esta manera, parece que a mediados de la década de los 60 todo conduce a una intersección discursiva que desemboca en una postura crítica hacia la realidad política y social mexicana que, ciertamente, comienza a desdoblarse en las obras de una nueva generación de escritores. La juventud literaria se organiza en varias corrientes, siendo la más significativa la hoy conocida como *generación de la onda*, ya que acude al lenguaje en apariencia irreverente, los *albures*, los anglicismos y el caló para concretar eficazmente su expresión. Con José Agustín a la cabeza, seguido de Gustavo Sáinz, Salvador Elizondo, René Avilés Fabila y Federico Campbell, entre otros, este grupo de escritores llegó a integrar el último de los grandes talleres literarios de la época (dirigido por Juan José Arreola) e incluso publicó su propia revista (*Mester*). El fenómeno es reconocido hoy en día como una manifestación más *del papel protagónico que los jóvenes empezaban a tener en México*⁴⁹ y, de hecho, Gustavo Sáinz con *Gazapo* (1965), José Agustín con *De perfil* (1966) y René Avilés Fabila con *El gran solitario de palacio* (1971), concretarían en sus obras el distanciamiento crítico que más tarde los caracterizaría al ser estudiados, en su conjunto, como representantes de una nueva corriente en las letras mexicanas.

Mientras en México aparece esta generación de jóvenes en los primeros años de los 60, en el resto del hemisferio se forma el llamado *boom* de la literatura latinoamericana con Julio Cortázar, José Lezama Lima, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa como sus representantes. ¿Cuál es el común denominador de estos escritores latinoamericanos y cuáles sus implicaciones en la vida de las naciones hispanoamericanas? Nadie mejor que José Agustín, escritor que forma parte de ese momento de ruptura discursiva en México para vislumbrar algunas de las respuestas:

nueva reforma fortaleció el régimen que conservó todo el poder pero a la vez pudo argüir que en México las minorías tenían espacios para expresarse. Agustín, José. Op. Cit. p. 199.

Todos estos autores no ocultaban sus simpatías por la revolución cubana (hasta que ésta expulsó a Cabrera Infante), lo cual contribuyó a que existiese una fuerte conciencia latinoamericana y la necesidad de mayores lazos de unión entre los pueblos subdesarrollados del continente. En México, Colombia, Venezuela, Perú y Argentina los autores del boom fueron leídos, propiciaron una nueva sensibilidad y tomas de conciencia de orden político y social. Su nivel cualitativo fue excelente, y por eso los autores del boom (que a la larga se redujeron a cuatro: García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa y Córtazar) siempre obtuvieron una atención inusitada⁵⁰.

En 1964 la sucesión presidencial se realiza bajo la ortodoxia que el partido oficial ha impuesto para dar continuidad a la Revolución: el presidente saliente elige a su sucesor y, sin oposición política real, Gustavo Díaz Ordaz gana las elecciones con más del 88% de la votación. El Partido Acción Nacional (derecha), es el único que se presenta como opositor y obtiene poco más del 10% de la preferencia electoral. Las manifestaciones obreras que preceden a López Mateos están ausentes al asumir el cargo Díaz Ordaz, mientras el *desarrollo estabilizador* sigue siendo la máxima divisa ideológica del régimen. El concepto de sistema único de gobierno está plenamente integrado al *discurso social* en el México de entonces y, además, el régimen adjetiva su andamiaje ideológico con la palabra *mixto*: el sistema político nacional representa, por ello, un punto medio entre capitalismo y socialismo⁵¹.

Es precisamente en este año -1964- cuando Ibarguengoitia escribe su primera novela, *Los relámpagos de agosto*, obteniendo nuevamente, ahora en la narrativa, el premio 'Casa de las Américas'. La obra, que relata una historia de generales, nació con la lectura que hizo de las memorias de algunos militares que habían participado directamente en la Revolución y, aunque no es una novela histórica, puede ser calificada, con sus propias palabras, de *libresca*.

⁴⁹ Agustín, José. Op. Cit. p. 218.

⁵⁰ Agustín, José. Op. Cit. p. 218.

⁵¹ Agustín expresa que este punto medio en realidad se trataba de una coexistencia concertada entre capitalismo privado y capitalismo estatal. Agustín, José. Op. Cit. p. 228.

Al año siguiente, en 1965, el escritor guanajuatense conoció a Joy Laville, pintora inglesa radicada en México con quien se casaría más tarde y junto a quien viviría en Europa hasta su fallecimiento.

El éxito que obtuvo con su primera novela terminó de reafirmar su decisión de no volver a escribir teatro. En 1967 publicará *La Ley de Herodes*, una colección de cuentos con tintes autobiográficos en donde relata las vicisitudes del autor y la vida de *bohémio* en la capital del país. Tiene ya un estilo definido y característico en el que se reconoce al escritor y al crítico; al respecto, Castañeda explica lo que Ibargüengoitia pretendía al escribir un libro como *La ley de Herodes*:

La Ley de Herodes no maneja ninguna teoría política o sociológica. no pretende explicar las motivaciones psicológicas del comportamiento del habitante de la capital; pero tampoco se conforma con observar simplemente la realidad. El escritor desenmascara esa realidad y la critica, siempre a partir de lo particular y concreto, sin entrar en generalizaciones, y quizá por eso resulte, a final de cuentas, más incisiva. Porque esta crítica 'menor' atañe al tejido de lo cotidiano sin el cual el tapiz de la Realidad Total no podría existir. Así, Ibargüengoitia nos muestra en estos cuentos la "pequeña realidad", los detalles que, en conjunto y sin grandes cosas componen y descomponen una sociedad⁵².

Entre *La ley de Herodes* (1967) y su siguiente novela, *Maten al león* (1969), tiene lugar uno de los eventos que ha marcado, indudablemente, la vida del México contemporáneo.

Previo a 1968, sigue vigente el discurso del *desarrollo estabilizador* y las obras modernizadoras ofrecen *pruebas irrefutables* de la prosperidad revolucionaria. En 1967, por ejemplo, se iniciaron los trabajos de las primeras líneas del metro de la Ciudad de México después de haber sido inaugurado, un año antes, el Estadio Azteca, *orgullo nacional* con capacidad para 105 mil espectadores.

De esta manera llega 1968, año que parte en dos la historia del México moderno, pues el régimen que lo gobierna desbordará su autoridad reprimiendo en forma sangrienta una manifestación estudiantil a la que ya se habían incorporado diversos sectores obreros del país.

⁵² Castañeda Iturbide, Jaime. Op. Cit. p. 71.

Las protestas de universitarios iniciaron con marchas desde estados tan lejanos como Yucatán, Tabasco y Veracruz a la capital mexicana en el mes de julio. Los cursos fueron suspendidos en la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) y la huelga se extendió a numerosas universidades del país. El 2 de octubre de ese año, diez días antes de la inauguración de los Juegos Olímpicos, el ejército abrió fuego contra manifestantes en la Plaza de las Tres Culturas. La matanza generó reacciones a nivel mundial aunque, por el control que ejerce el régimen hacia el interior, en el país son nuevamente minimizados los hechos. El incidente ha dejado, a pesar de los esfuerzos del sistema de gobierno, su impronta en la administración de Díaz Ordaz y continúa abriendo espacios de crítica hacia el régimen⁵³; el hecho, marca la división de muchos sectores, entre ellos el artístico, pues no todos los creadores y/o intelectuales reaccionaron oponiéndose a la matanza:

Debemos aceptar, no obstante, que todos los miembros del gobierno tuvieron parte en la responsabilidad del crimen. Sartre responsabilizó a la totalidad del Estado francés cuando un estudiante falleció ahogado durante el movimiento de mayo, ¿por qué no hacer lo mismo en México? ¿Cómo no pensar, digamos, en Alfonso Corona del Rosal, entonces jefe del Departamento del Distrito Federal o en Luis Echeverría, secretario de Gobernación, el nervio político del país? Por otro lado, y sin pecar de severos, también otros funcionarios no sólo avalaron la matanza y el encarcelamiento de cientos de mexicanos inocentes en prisiones civiles y militares, sino que también - algunos como el gran novelista Agustín Yáñez, secretario de Educación Pública - apoyaron el atroz acto con discursos y declaraciones. Dicho en otros términos, la responsabilidad del crimen recae sobre todo un sistema y no únicamente en dos o tres personas⁵⁴.

El hecho, finalmente, alcanzó en la literatura mexicana expresiones variadísimas aunque siempre críticas: Luis González de Alba (*Los días y los años*), Elena Poniatowska (*La noche de Tlatelolco*), Carlos Monsiváis (*Días de guardar*), Carlos Fuentes (*Tiempo mexicano*), Octavio Paz (*Posdata*), René Avilés Fabila (*El gran solitario de palacio*), Gerardo de la Torre (*Muertes*

⁵³ Recordemos que Octavio Paz renunciará a su puesto de embajador mexicano en Nueva Delhi como protesta ante la matanza y, varios años después, Carlos Fuentes hará lo propio en París al ser designado Díaz Ordaz como primer embajador mexicano en Madrid tras la muerte de Franco.

⁵⁴ Avilés Fabila, René. "México 68. Veinte años después de *El gran solitario de palacio*." *Literatura mexicana hoy, del 68 al ocaso de la revolución*. Madrid: Iberoamericana, 1995. p. 98.

de aurora), Arturo Azuela (*Manifestación de silencios*), Fernando del Paso (*Palimuro de México*), Vilma Fuentes (*Ayer es nunca jamás*), sólo por nombrar a los más representativos.

El sentido que toman las obras contrarias al régimen pueden, de alguna manera, exhibir el encono y la molestia del artista frente al gobierno. La obra de Ibargüengoitia se inscribe en ese mismo sentimiento, en donde se ha saturado, por medio de una masacre, la tolerancia de las conciencias más lúcidas del país. La crítica es, lógicamente, inevitable en la reelaboración de la vida mexicana en la narrativa posterior a 1968.

Sin embargo, *Maten al león* es una novela que tiene su propia historia y su expresión no está del lado de la simple protesta o denuncia, aunque no deja de representar, sin embargo, una obra de afanes críticos hacia un régimen autoritario.

La novela, por sí misma, nace de otra manera, pues en un principio estaba pensada como guión para llevar a la pantalla una película basada en *El atentado*. La cinta nunca llegó a producirse: *cuando me senté a escribir el guión. tuve que escribir la novela*⁵⁵, expresó el autor. En la narración, sin embargo, fueron rescatados muchos de los elementos de *El atentado*, aunque el autor debió, antes que nada, buscar la manera de evadir la reacción oficial -muy sensible en esos días a la creación de autores como Jorge-: para evitar la censura y *que nadie pudiera acusarlo de faltarle el respeto a los héroes nacionales o de ofender a los católicos*⁵⁶ Ibargüengoitia situó su historia en la imaginaria isla de Arepa.

Además, la obra podemos considerarla como parte de otra tendencia -ajena a los hechos de 1968- que vivían ciertos escritores latinoamericanos al promover, a través de algunas de sus novelas, una revisión histórica del proceso de formación de sus naciones. En otras latitudes, por ejemplo, aparecieron novelas no menos imaginarias como *El recurso del método* (1974) del cubano Alejo Carpentier; *Yo el supremo* (1974) del paraguayo Augusto Roa Bastos, cuyo tejido

⁵⁵ Ibargüengoitia, Jorge. "Memorias de novelas." *Autopsias rápidas*. Vuelta, México D.F., 1988, p. 75.

⁵⁶ Ibargüengoitia, Jorge. Op. Cit. p. 74.

literario se construye a partir de la figura del doctor José Gaspar Rodríguez de Francia y en donde se conjuga lo fabuloso con lo histórico del supremo dictador del Paraguay. Otras obras que se inscribieron en esta tendencia fueron *El señor presidente* (1946) del guatemalteco Miguel Ángel Asturias, y *El otoño del patriarca* (1975), del colombiano Gabriel García Márquez.

Sin embargo, *donde todos conciben novelas de grave denuncia sobre las dictaduras que ha padecido América Latina. Ibargüengoitia escribe una deliciosa farsa*⁵⁷. Nuevamente, el escritor guanajuatense habrá sabido encontrar su espacio expresivo para concretar eficazmente su alejamiento crítico de la realidad política y social mexicana. Su forma de expresión se cimienta en su propia realidad y se origina en esa sociedad de apariencias en donde nada responde a su nombre: la democracia, por ejemplo, no existe aunque el gobierno haya emanado de una revolución social y, al mismo tiempo, muchos de los intelectuales de entonces no reaccionan sino que *están convencidos de que su papel consistía en gobernar al país o, de perdida, ser secretarios de Estado*⁵⁸.

En otros órdenes discursivos, la prensa mexicana en toda la década de los 60 estuvo, de hecho, muy controlada, aunque llegaron a aparecer periódicos de oposición como *El Día* (1962, de izquierda), y se editaran otros como el *Excélsior* que, bajo la dirección de Julio Scherer, ofreció espacios a la crítica antigubernamental⁵⁹. De hecho, Jorge Ibargüengoitia publicó muchos artículos en este último diario y, aunque no puede afirmarse que todos sus textos periodísticos

⁵⁷ Castañeda Iturbide, Jaime. *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia..* Guanajuato: Gob. del Estado de Guanajuato, p. 12.

⁵⁸ Ibargüengoitia, Jorge. "Problemas sociopolíticos-literarios, el escritor ante su público." *Ideas en venta.* México: Joaquín Mortiz, 1997. p. 48.

⁵⁹ Scherer dejará, a principios de los 70, la dirección de *Excélsior* después de un supuesto movimiento laboral entre los miembros de la cooperativa que conformaban el periódico. La mano del gobierno a través del grupo Televisa habría estado en el origen de esta 'disidencia'. Poco después de su salida de *Excélsior*, Scherer fundará la Revista *Proceso*, publicación semanal de análisis en donde las críticas al sistema se multiplican, argumentando y poniendo en tela de juicio las políticas de gobierno así y los miembros del partido de la Revolución.

hayan sido de contenido crítico, muchos de ellos ya denotan un claro distanciamiento respecto al régimen gobernante y a la realidad sociohistórica del país.

La década de los 60 podemos definirla, globalmente, como un periodo en donde la modernidad trajo consigo la masificación de la sociedad mexicana y su despolitización⁶⁰: el partido único ha terminado por absorber toda la vida política de la nación. Al concluir este lapso, México estará viviendo, tal como lo define Avilés Fabila, *de los grandes mitos acumulados por los sucesivos regimenes revolucionarios*⁶¹, con la estructura en el poder incurriendo en excesos, desatendiendo reclamos sociales y haciendo uso de la fuerza para disolverlos. Avilés afirma también que *la Constitución, la democracia, la libertad, el pluralismo, no eran sino meras palabras dentro de un discurso gastado, intolerante y saturado de lugares comunes*⁶².

La última gran voz que integró el *discurso social* de la década es la Iglesia: su expresión es, en suma, idéntica (o casi) a la del régimen. La colaboración Estado-Iglesia, en este periodo, ha sido continua y, como lo explica Lester Reich, los caminos de esta relación se entretrejen en todas las esferas de la vida nacional. Los métodos utilizados van desde evasiones fiscales hasta soporte ideológico mutuo y supresión de extremistas. Hay, pues, un pacto tácito de no observancia de ilícitos entre Iglesia-Estado, así como de colaboración estrecha. El clero llega, incluso, a constituirse en instrumento de propaganda de algunos programas estatales señalando que *todos debemos cooperar con las autoridades civiles en la solución de los graves problemas sociales*⁶³. López Mateos, en 1959, llega a hacer patente esta unión de intereses al expresar que *tener ideas religiosas no significa, de ningún modo, ser un enemigo de la Revolución*⁶⁴.

⁶⁰ Blanco expresa que (a mediados de los 70) *el pueblo está inmovilizado por decreto*. Blanco, José Joaquín. *Crónica literaria, un siglo de escritores mexicanos*. México: Ed. Cal y Arena, 1996. p. 490.

⁶¹ Avilés Fabila, René. "México 68. Veinte años después de *El gran solitario de Palacio*." *Literatura mexicana hoy, del 68 al ocaso de la revolución*. Madrid: Iberoamericana, 1995. p. 93.

⁶² Avilés Fabila. Op. Cit. p. 93

⁶³ Lester Reich, Peter. *Mexico's Hidden Revolution, the Catholic Church in Law and Politics since 1929*. Indiana: University of Notre-Dame, 1995. p. 105-106.

⁶⁴ Lester Reich, Peter. Op. Cit. p. 106.

Por todos estos factores, la ruptura de algunas conciencias con el sistema de gobierno se hace más evidente en la producción narrativa, cinematográfica y teatral del México de los 60. Jorge Ibarguengoitia es, sin duda, parte de ese *despertar* crítico, aunque su estilo personalísimo me permite concebirlo como un escritor que hace de la crítica un artificio discursivo: no la esconde ni la disfraza, la sitúa en lugares imaginarios en donde los nombres no remiten a los hechos del pasado sino, en sentido inverso, es el pasado el que alcanza a cualquiera de los personajes revolucionarios, a pesar del nombre que éstos adopten y de que se vean maquillados con raras o desconocidas genealogías y abolengos. Ibarguengoitia reelaborará un México innombrado en donde las coincidencias no inhiben los paralelismos históricos.

A partir de ahí, su obra alcanza una nueva dimensión: es un escritor crítico a pesar de no expresarse nunca directamente en contra del régimen. Es un escritor de humor y no dejan de ser profundamente significativas y serias sus interpretaciones de lo que debió haber sido de otro modo.

Él se ha marcado su propia línea expresiva y, de esta manera, en 1972 dará a luz a *Viajes en la América ignota*, en el que incluyó muchos de los artículos periodísticos que venía publicando en el diario *Excelsior*.

Tres años después escribió *Estas ruinas que ves*, novela con la que obtiene el ‘Premio Internacional Ciudad de México 1975’. *Estas ruinas que ves* es una novela fresca, sin complicaciones, en donde el mundo referido a través del humor irónico aprehende esa atmósfera de provincia que no escapó a la propia historia del escritor: *los hechos que en ella se narran son tan comunes que pueden haberle ocurrido a cualquiera*⁶⁵. A pesar de esta sencillez, el autor reconoce que *En estas ruinas que ves* está presente mucho de lo mejor que escribió en su vida.

Con la obtención de este premio internacional, Ibarguengoitia habría llegado a la cumbre de su vida literaria. En lo sucesivo, es muy probable que su obra no pudiera ser un blanco fácil

⁶⁵ Ibarguengoitia, Jorge. “Memorias de novelas.” *Autopsias rápidas*. Vuelta, México D.F., 1988, p. 76.

por parte de la censura oficial. Sin embargo, el escritor guanajuatense no abandonaría el estilo irónico y distante de sus historias para incidir con ellas en la percepción que impera en México hacia el pasado y presente del país y, también, hacia el régimen gobernante. Ibarguengoitia no se alejaría nunca más de su propia manera de conjugar la *molestia social* y el *enfado común* con sus obsesiones, a pesar de los reconocimientos y premios que había llegado a obtener en México y en el extranjero y que, entre otras cosas, le brindaban la seguridad de una expresión más abierta y directa.

La reedición y traducción de algunas de sus obras, en especial de *Relámpagos de agosto*, se multiplicó a mediados de los 70 en México y España. Es un escritor de renombre que, entre una y otra novela, sigue presente en el mundo de las ideas a través de sus artículos en periódicos y revistas mexicanas. En ellos tampoco abandonó su tradicional desenfado, analizando las pequeñas historias de la vida en común de los mexicanos.

En 1977 apareció *Las muertas*, novela inspirada en un hecho policiaco acaecido en su estado natal y que la prensa nacional e internacional divulgó ampliamente. La historia relata la experiencia de tres hermanas proxenetas (los medios informativos las bautizaron como ‘Poquianchis’), en cuya casa de citas perdieron la vida varias de las mujeres a las que explotaban. De esta manera, los acontecimientos son reales y los personajes imaginarios, lo cual permitió a su autor emitir nuevamente su agudísima visión crítica, no sobre el caso policial, sino sobre una sociedad basada en la mentira y el disimulo, en donde los políticos, los funcionarios públicos y hasta los militares, no son lo que parecen sino algo mucho peor o quizás ni siquiera eso. Octavio Paz concibió la novela como *una variación más del tema inacabable, el primero y el último, el verdadero y el último tema del arte literario: la naturaleza esencialmente misteriosa de los seres*

humanos. Además, Paz definió a Ibargüengoitia como *uno de los mejores novelistas hispanoamericanos* y a *'Las muertas'* como *una de sus mejores novelas*⁶⁶.

Al haber sido *Las muertas* la primera novela de Jorge Ibargüengoitia que se publicó en Estados Unidos, Inglaterra y Francia, Fischer sugiere que la obra habría servido de vehículo informativo fuera de México y que su autor seguía utilizando en sus obras *la vía de la observación humorística (...) que no debe ser confundida con la indiferencia*⁶⁷ para reelaborar su sociedad a través de sus novelas. En todo caso, la intención de Ibargüengoitia no fue, en principio, la denuncia o revelación de la realidad mexicana en el exterior, sino incidir en ella a través de la palabra, transformarla exagerándola, desvirtuarla ridiculizando reacciones, discursos y figuras públicas.

Dos crímenes apareció en 1979. Con esta novela se cerró un círculo interior en la obra de Ibargüengoitia que tiene a *"Plan de Abajo"* como su mundo imaginario. Tanto *Estas ruinas que ves* como *Las muertas* y *Dos Crímenes* se desarrollan en el *Estado de Plan de Abajo*, provincia ficticia del centro del país que no puede ser otra sino aquella en la cual nació su autor: las coincidencias temático-históricas que se recrean en ese lugar imaginario ciertamente aluden al Estado de Guanajuato, cuna de la independencia mexicana. Más tarde, *Los pasos de López* -la última de sus novelas- reproduciría en sus páginas el mismo ambiente provinciano.

Como todos los textos del autor guanajuatense, *Dos Crímenes* es una obra en donde se pone nuevamente en evidencia que *hacer una novela no exige simbolismos ni aspiraciones trascendentalistas*⁶⁸; quizás porque el texto es el punto en donde se activa la más lúdica de las aspiraciones de este autor: reinventar su realidad a partir de nuestra realidad, expresar que

⁶⁶ Paz, Octavio. "Una novela de Jorge Ibargüengoitia." *México en la obra de Octavio Paz, generaciones y semblanzas, escritores y letras de México II*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. p. 589.

⁶⁷ Fischer, Dominique. *Préface à Les Morts de Jorge Ibargüengoitia*. París: Belfond, 1984. p. 12.

⁶⁸ Castañeda Iturbide, Jaime. Op. Cit. p.. 93.

pudimos ser mil cosas distintas partiendo de un mundo que nos constriñó accidentalmente a ser lo que hemos sido.

En 1982 apareció *Los pasos de López* (editada simultáneamente en España con el título de *Los conspiradores*), última novela escrita por Jorge Ibargüengoitia antes de morir. El autor situó su relato en el México colonial de 1810 y reprodujo algunos de los elementos presentes en su obra de teatro *La conspiración vendida* (1960) al reconstruir una intriga criolla que estuvo en el vórtice de la Guerra de Independencia durante la primera década del siglo XIX.

El referente era claro y su autor lo imaginó con picardía, develando las mezquindades y satirizando las actitudes de los personajes más glorificados por la historia oficial en México. Supo a tal grado cargar de humanidad -a veces chocante- a todas estas figuras, que éstas viven planeando una revolución y mueren o sobreviven a causa de coincidencias, delaciones, cobardías y casualidades por demás inesperadas. En el subtexto de *Los pasos de López* hay una afirmación que no se concreta y que, al mismo tiempo, parece revelarse como evidente: ¿fueron nuestros héroes lo suficientemente heroicos? Las ideas de Ibargüengoitia al respecto parecen claras: *para nosotros (los mexicanos) la independencia no trajo consigo la igualdad sino que dejó una clase que siguió comportándose como los conquistadores, con gran 'señorio'. Que se sigue comportando igual a pesar de cien años de pleitos y cincuenta de justicia social*⁶⁹.

Jorge Ibargüengoitia dividió su obra narrativa en dos tendencias, una pública y la otra de un humor íntimo que a veces llegó a lo sexual. Al carácter público de sus obras pertenecen las novelas *Los relámpagos de agosto*, *Maten al león*, *Las muertas* y *Los pasos de López*. A esta primera tendencia podrían ser añadidas también varias de sus obras de teatro, *El atentado* y *La conspiración vendida*, entre ellas. Para asimilar más ampliamente este carácter público de varias de sus novelas, he incluido en este trabajo un capítulo en donde analizo la *ideología*

⁶⁹ Ibargüengoitia, Jorge. "Reflexiones sobre la colonia." *Instrucciones para vivir en México*. México: Joaquín Mortíz, 1990. p. 33.

revolucionaria que, indudablemente, es el centro de la crítica de Ibarguengoitia en *Maten al león*, *Los relámpagos de agosto* y *Las muertas*.

En la segunda categoría, el escritor ubicó *La ley de Herodes*, *Estas ruinas que ves* y *Dos Crímenes* y, de la misma manera, podrían incluirse aquí casi todas sus demás comedias.

Consecuentemente, es en la tendencia pública de sus obras en donde más claramente pueden ser apreciados su trato irreverente hacia la clase política del país y su ironía antihistórica hacia muchas de las instancias que integran hoy el acervo ideológico del sistema gobernante. De hecho, se mostró siempre *alérgico* a la seriedad de la *ideología revolucionaria* en México porque ésta fue *un invento posterior que se debió a los intelectuales, a los pintores y a los escritores. Los pintores inventaron al pueblo y todo eso. Durante la revolución el pueblo se llevó una friega soberana. Y cada vez que protestó por algo le pegaban hasta por debajo de la lengua*⁷⁰.

En uno de sus editoriales llegó a explicar su idea al respecto, sin abandonar su observación irónica y humorística:

(...) las revoluciones tienen elementos comunes con los bailes de máscaras. Cada jefe va adquiriendo una apariencia que es la característica, de la que después ya no puede prescindir. Lo que se llama 'carisma' está íntimamente ligado, no a una personalidad, sino a una estampa. Ejemplos modernos de esto son las barbas de Fidel y la chaqueta de Mao, que son mucho más importantes de lo que fueron el puro de Churchill y la silla de ruedas de Roosevelt. Hay fotografías de Churchill en overol y sombrero de petate, en cambio no las hay (todavía) de Fidel vestido de smoking⁷¹.

Es, por lo tanto, un autor que pretende desencarnar todo aquello que sigue oculto en el pasado de México, satirizando las consecuencias de nuestro ser presente con la explicación de hechos y detalles que fueron deformados o amoldados por un sistema que necesitaba crear su propia historia para justificarse. Su obra no es humorística sino que es la expresión clara de la resignación individual (y hasta colectiva) de alguien que ha adquirido verdadera conciencia del

⁷⁰ De Tavira, Luis. "Un atentado a la solemnidad de la historia." *Antología de Teatro mexicano contemporáneo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica Suc. España, 1991. p. 632.

pasado y de lo que está en el origen de su historia particular y de la historia de la sociedad a la que pertenece. Como escritor, estará viviendo constantemente en esa *irrealidad real* que Paz explica cuando habla de *Las muertas* y que hace sentir incompleto a Ibargüengoitia ante la intuición de que algo nos sigue haciendo falta para sabernos integrantes de una *realidad real*: ese algo, sin duda, es parte de nuestro pasado.

Jorge Ibargüengoitia participó directamente con sus ideas del *rumor global* de México durante casi tras décadas y este *rumor* terminó por inscribirse, inevitablemente, en sus obras: al principio como crítico de teatro y, más tarde, como editorialista de lo cotidiano en el periódico *Excelsior* y en diversas revistas mexicanas en donde habló sobre temas variadísimos. Su humor irónico también se percibe en sus escritos periodísticos, mismos que han sido recopilados en libros como *Viajes en la América ignota*, *Sálvese quien pueda*, *Instrucciones para vivir en México*, *La casa de usted y otros viajes*, *Autopsias rápidas* e *Ideas en Ventas*.

Vivió en París junto a su esposa, Joy Laville, los últimos años de su vida. Trabajaba en 1983 en una novela que había pensado titular *Isabel cantaba* cuando fue invitado a participar en un congreso en Colombia; *había dudado al principio: no quería interrumpir su trabajo de su libro. Sin embargo, cuando la hora de tomar una decisión llegó, él estaba en un momento de su novela en el que tenía que detenerse y comenzarla de nuevo*⁷¹.

Camino a ese congreso, el 27 de noviembre de 1983, murió en Madrid en el aeropuerto de Barajas al accidentarse el avión en que viajaba.

Después de haber analizado los elementos presentes en el *discurso social* en que se origina y evoluciona la obra crítica del intelectual y artista mexicano, y, en lo particular, la obra de Ibargüengoitia, he querido concluir que el proceso de transformaciones discursivas del México de

⁷¹ Ibargüengoitia, Jorge. "Sesenta años de gloria, descripción de un combate." *Instrucciones para vivir en México*. México, Joaquín Mortiz, 1990. p. 55.

⁷² Laville, Joy. "Llevaba un sol adentro." *Instrucciones para vivir en México*. México: Joaquín Mortiz, 1990. p. 11.

los 60 tiene en la actitud de artista frente al régimen su más lógica consecuencia, y que el texto literario (como lo muestran los escritos de Jorge) es el sitio en donde inicialmente se desdobra una sociedad -a través de sus creadores- para reaccionar ante su realidad.

Un estudio estructural de la novela, así como el análisis del objeto de su crítica (la *ideología revolucionaria*) me permitirá dilucidar más ampliamente no las causas de su postura -que ya han sido explicadas-, sino la razón por la que privilegia determinados puentes discursivos (ironía, parodia, alusión y sarcasmo) para dialogar críticamente con la realidad política, social e histórica del México que le tocó vivir.

II

Paratexto y expectativas de lectura**en *Maten al león***

El *paratexto* de toda obra literaria está compuesto por los elementos que acompañan al propio texto y que, sin ser parte de él, lo hacen accesible al lector. Expresado en términos del propio Genette, más que entenderse como una instancia que marca los límites o las fronteras del relato, el *paratexto* representa un umbral, una zona de transición en la que se ofrece la oportunidad al lector de introducirse en un libro⁷³.

Lejeune se expresa en el mismo sentido: el *paratexto* es una franja de expresiones que rodea un texto y que, además, ordena toda una lectura; en ella está implícita una estrategia que pretende conducir al lector a una aprehensión más pertinente del texto⁷⁴. Dicha estrategia, por lo demás, se concreta en los elementos propios del *paratexto*: el título, la portada, el prefacio, el posfacio, los epígrafes, etc.

En mi labor de determinar hasta dónde esta franja induce la lectura de *Maten al león*, he establecido lo que a mi juicio son sus tres elementos *paratextuales* más importantes: el título, un epígrafe editorial y otro más que debe ser entendido como comentario del autor, pues en él toma

⁷³ Genette explica que *ce texte se présent rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent mais que en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément, mais aussi en son sens le plus fort: pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa "réception" et sa consommation sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre*. Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987. p. 7.

⁷⁴ Genette considera que en esta franja está presente un comentario autorial u otro legitimado -en mayor o menor medida- por el mismo autor. De ahí que esta franja se constituya no sólo como una zona de transición sino como una de transacción: *lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie (...) sur le public au service (...) d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente*. Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987. p. 8.

voz la inteligencia creadora y ordenadora del texto para, antes de dar inicio el relato, inducir a que el lector adopte la perspectiva necesaria para la aprehensión del sentido que pretende producir la narración.

En consecuencia, una vez determinada la importancia de los *elementos paratextuales* en esta obra, establezco tanto los actores (emisor > mensaje > receptor) como los niveles del proceso de comunicación que ellos originan.

El título.-

El primero y más claro de los elementos *paratextuales* es el título: *Maten al león*. No me extiendo en el análisis de su estructura expresiva por cuanto estamos ante una frase simple del orden de las imperativas. Aplicando la visión de Hoek en su análisis de los títulos en la obra literaria, *Maten al león* es del tipo *frástico*⁷⁵. Su sentido, por otra parte, se extrae del conocimiento del contexto expresivo en el que se produce.

Maten al león es una frase que, en el México de los 60 -y aún actualmente- trasciende su aparente sencillez expresiva. De esta manera, estamos ante una frase impersonal que puede y debe ser interpretada en un sólo sentido: orden, mandato, exigencia, urgencia o necesidad.

Por otra parte, al no presentar evidencia de un tiempo gramatical, el título adquiere también vigencia temporal absoluta y permanente.

Por todo ello, el título de nuestra novela revela una primera intención: anunciar una realidad que será construida a partir de una necesidad o de una urgencia: matar al león.

⁷⁵ Hoek determina que *la plupart de titres phrastiques ne sont pas des titres spécifiques (elliptiques et nominaux); ils ne se situent pas hors du temps grammatical, hors de la subjectivité et hors de la modalité*. Hoek, Leo H. "Types d'écarts." *La marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. La Haye: Mouton Publishers, 1981. p. 82.

En una interpretación más amplia de esta instancia, ¿no es lógico pensar que el lector de *Maten al león se adhiere* al texto en el momento en que se convierte en ejecutante de la orden? El título de la novela crea ese efecto ideológico, pues cumplir la orden es ocupar el espacio que el autor implícito -no Jorge Ibarguengoitia, sino la voz que en el texto exhibe autoridad y nos hace partícipes del relato- ha creado para el lector.

En otro orden de ideas, no quiero dejar sin mención la posible calificación de enigmático que el título puede adquirir en un contexto de lectura ajeno al contexto de su producción. La lectura de *Maten al león*, como frase, hoy y aquí, despierta una curiosidad que vuelve a despejarse con la lectura del texto; esta curiosidad es, en cierta medida, ajena (aunque no distinta) a la que el autor real -ahora sí, Jorge Ibarguengoitia- quizás pretendiera despertar en un lector mexicano de los años 60 ó 70.

Sin embargo, un título metaforizado como *Maten al león* sigue teniendo vigencia y cumpliendo un objetivo: su posible lector -atrapado por la curiosidad- continúa lanzándose a la caza de ese león, un presidente dictador cuya mención clara y explícita debe omitirse para reafirmar lo que textualmente se nos explicará, es decir, que somos parte de un mundo en donde la ausencia de libertades nos obliga a la utilización de expresiones alternas.

Los epígrafes.-

El segundo de los elementos paratextuales que me interesa destacar aparece en la primera página de la obra, justo antes de los derechos de autor y a un lado de los detalles biográficos del escritor que suelen imprimirse en las caras interiores de la portada y contraportada. En ese espacio, se hace el primer *ofrecimiento* de información al posible lector:

JORGE IBARGÜENGOITIA: MATEN AL LEÓN

Hacia fines de los años veinte, Puerto Alegre, capital de la isla caribeña de Arepa, se convierte en centro de una conspiración fraguada entre mármoles, gobelinos y peleas de gallos, al ritmo de congas, bodoleques, atabales y rungas. Se trata de matar a un viejo león, cuando se dispone a reelegirse por quinta vez jugándose el As de proponer la creación de la presidencia vitalicia. Las circunstancias, sin embargo, obligan al partido Moderado y al promisorio junior arepano Pepe Cussirat, elegido como candidato opositor, a cambiar de planes. Tras varios intentos frustrados de magnicidio, resulta que el revuelo no ha sido en vano, como se descubre en el inesperado desenlace de esta novela.

Parodia de una cualquiera de las dictaduras que han asolado los países de Latinoamérica, *Maten al león* destaca como la única comedia dentro de lo que es ya un subgénero de la novelística hispanoamericana.

¿Quién habla en este epígrafe? ¿Es la voz del autor o la de la casa editorial? Sin duda es la propia casa de publicaciones la que ha redactado este texto -por demás publicitario- para interesar al lector o, dicho en otras palabras, para hacer deseable el texto e invitarlo a su adquisición. Insisto en que se trata de un comentario editorial por cuanto está presentado a la manera de un resumen o breve reseña; la epitomización cumple determinados requisitos: objetividad (... *se trata de matar a un viejo león*), nombres, lugares, léxico e informaciones que después serán esenciales para el sentido de la historia.

Incluso, en este comentario editorial están presentes datos explícitos de la parodia histórica que, a partir de mi lectura, se constituye en la crítica ibargüengoitiana más aguda⁷⁶ (*Hacia finales de los años veinte...// Parodia de una cualquiera de las dictaduras que ha asolado los países de...*).

Aceptando, entonces, que la voz proviene del editor, el receptor del mensaje podrá ser un lector empírico -por cuanto lo aprehende sin necesidad de mayores análisis- que muy seguramente lo interpretará como parte de una estrategia de mercado.

⁷⁶ En el quinto y último capítulo de esta tesis se aborda, en forma directa, el análisis de la parodia histórica presente en este relato. Sin embargo, no deja de llamar la atención que un epígrafe editorial ponga en marcha esta instancia imitadora-burlesca. Sin duda, ello se debe a que el texto en su conjunto está diseñado para distanciarse críticamente de la historia oficial y la casa editorial, evidentemente, ha dado cuenta de ello en este segundo elemento paratextual.

Sin embargo, en la medida en que este epígrafe resuelve el primer enigma generado por el título (*se trata de matar a un viejo león, cuando se dispone a reelegirse por quinta vez jugándose el As de proponer la creación de la presidencia vitalicia...*), no puede ser interpretado de manera estricta como un texto mercadotécnico porque dicho comentario ha debido contar con la aquiescencia del autor puesto que, al estar en los umbrales del texto (tal como lo explica Genette), inicia la construcción de la perspectiva que el lector deberá asumir para proceder a la lectura del relato.

Así, en mayor o menor medida, hemos leído un comentario que puede ser interpretado en dos direcciones: de tipo editorial o de corte autorial.

Es necesario ampliar un poco el comentario antes de pasar al último de los elementos paratextuales aquí detallados. Si circunscribimos el mensaje emitido a un ámbito simplemente social (con fines publicitarios) este primer epígrafe se ve vaciado de lo que, desde mi perspectiva, también le pertenece: preparar una forma de lectura pertinente, esto es, iniciar la construcción del espacio desde el cual el lector implícito⁷⁷ debe dar cuenta del texto. Es decir, que en este epígrafe se inicia también la construcción de un convenio o acuerdo entre lector implícito y el autor implícito⁷⁸ para establecer y conducir la pertinente aprehensión del texto.

⁷⁷ A partir de los análisis de Antonio Garrido, *la figura del lector implícito alude al hecho de que todo mensaje permite reconstruir la imagen del lector en términos de sistema de valores al que se dirige. A la luz de este concepto habría que afirmar que cada mensaje selecciona un tipo de lector específico. (...) Al igual que el 'autor implícito' el 'lector implícito' puede estar o no representado en el texto y es reconstruible únicamente a través del proceso de lectura. A diferencia del 'autor implícito' -de cuya imagen no siempre es consciente el autor real- el 'lector implícito' se encuentra permanentemente presente en la mente del autor real hasta el punto de convertirse en uno de los factores que dirigen su actividad.* Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis, 1996. p. 118.

⁷⁸ Garrido explica, apoyado en gran medida en Booth, que el autor implícito es la imagen que el autor real proyecta de sí mismo dentro del texto. *Se trata de una realidad intratextual -aunque no siempre explícitamente representada- elaborada por el lector a través del proceso de lectura, que puede entrar en abierta contradicción con el narrador. (...) Lo importante es que el 'autor implícito' sienta las bases, las normas -según Booth, de carácter moral- que rigen el funcionamiento del relato y, consiguientemente, su interpretación. (...) La misión principal del 'autor implícito' consiste en hacer participe al 'lector implícito' de su sistema de valores (morales).* Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis, 1996. p. 115.

Este *pacto de lectura* quedará finalmente constituido a partir del tercer y último elemento paratextual en el que se aprecia, ya sin ninguna duda, la voz del autor implícito, es decir, del narrador:

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 Constitutiva. 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 período en el poder, máximo que le permite la ley." (P. 7)

¿Por qué sabemos que la voz del enunciado pertenece totalmente al autor implícito? Sin duda porque se ha adoptado, desde una actitud lúdica, la modalidad discursiva de un registro informativo (llamémosle *registro enciclopédico* para cuestiones de denominación solamente) advirtiendo desde el inicio que la realidad que va a ser descrita no existe en los diccionarios.

Este enunciado nos ubica ya dentro del relato pues, de hecho, hemos accedido a muchos de los detalles que forman el marco histórico, espacial y temporal sobre los que se desarrollará la novela. Al mismo tiempo, porque la forma en que está presentado este segundo epígrafe devela la presencia de un narrador que conoce y da testimonio del mundo que está narrando: *En la actualidad (1926) Arepa es una República Constitutiva.*

Así mismo, la modalidad que el autor implícito ha utilizado desactiva desde el inicio toda relación de referencialidad *realista* del texto debido a que no nos remite miméticamente al contexto de su producción, es decir, a la realidad sociodiscursiva en la cual se inscribe la novela. Sin embargo, es inevitable que algunos detalles hasta aquí narrados sean conocidos por el lector y

activen su memoria de otras realidades latinoamericanas (pero no de la mexicana que, en todo caso, sería la *referencia realista evitada*).

Al mismo tiempo, la información termina escapando a la verosimilitud realista por el léxico que emplea, por lo risible de algunas de sus informaciones y por el desenfado con que ofrece supuestos hechos históricos: la isla *tiene la forma de un círculo perfecto* y obtuvo su independencia *cuando los españoles se retiraron por causas ajenas a su voluntad*.

El espacio que ocupará el lector está casi terminado en su construcción. Por lo tanto, la mención de un *dato enciclopédico* debe observarse desde la perspectiva en la que el autor ha querido colocar a todo aquél que decida trascender el umbral del *paratexto*, es decir, al lector implícito. En otras palabras, el último epígrafe es asumido como incuestionable porque estamos leyendo la obra desde la perspectiva en la que ésta fue diseñada para su lectura.

Consecuentemente, la novela adquiere, por oposición a ese *diccionario enciclopédico abreviado*, un carácter más general. Su lectura constituirá la adquisición de datos ofrecidos en un *diccionario enciclopédico detallado*.

Mientras el *pacto de lectura* ha quedado establecido, el lector ha iniciado la construcción del sentido de la novela: Arepa es un mundo irreal percibido desde la perspectiva humorista e irónica que imita, con un *ethos* burlón, la seriedad característica de los textos informativos.

Profundizando en esta interpretación, el *paratexto* de *Maten al león* incide en su lectura porque el lector real⁷⁹ -que accede a la novela desde el contexto de su producción- imaginará lo que en él se ha expuesto a partir de sus propias representaciones mentales (influidas por su realidad sociodiscursiva). Si consideramos la realidad sociodiscursiva en la que nace la novela (el México de los 60) la lectura de estos epígrafes tiene, como ya he mencionado, una calidad evocadora.

Llegados a este punto, concluyamos nuestro breve análisis del paratexto preguntándonos por el *horizonte de expectativas* resultante de la *propuesta de pacto de lectura* implícito en el *paratexto*.

Los dos epígrafes citados y el título nos han colocado ante un círculo perfecto que tiene como epicentro la figura de un gobernante (el Mariscal de Campo *Belaunzarán*) que parecer estar por encima de la historia y de la ley. De hecho, él es la epitome de la historia y de la ley en su país. La vida de don *Manuel Belaunzarán* representa la temporalidad de la historia en su globalidad: el pasado (*Héroe Niño de las Guerras de Independencia* -concluidas en Arepa en 1898-); el presente (en 1926 es el *último sobreviviente renombrado de las mismas y llega a feliz término de su cuarto periodo en el poder*); y, el futuro, pues pretende postularse para un quinto mandato y seguir detentando el poder. Así, las expectativas son claras: asistiremos a un asesinato o a un intento de asesinato de un presidente.

Al iniciar la lectura de *Maten al león* a partir de estos elementos, queda pues establecida la *complicidad* entre autor y lector; dicho acuerdo implícito hará aceptable el discurso de la novela a causa de las circunstancias textuales en las que se produce, y no en otras⁸⁰. Explicado de otra manera, aceptaremos como válido lo que se nos cuenta porque somos partícipes -conscientes o inconscientes- de un tejido literario cuya construcción adquiere un sentido y una dirección específica en la década mexicana de los 60.

Desde la perspectiva en la que el texto es aprehendido, empezamos a otorgar -intrínsecamente- verosimilitud a lo que está a punto de contarse porque en un lugar con una historia como la de Arepa, la reelección, el totalitarismo, las argucias electorales y jurídicas así

⁷⁹ En palabras del propio Garrido, *el lector real es una persona de carne y hueso al igual que el autor real y, como él, una realidad extratextual (aunque luce con todas sus fuerzas por hacerse notar dentro del texto)*. Garrido Domínguez, Antonio. Op. Cit. p. 119.

⁸⁰ Gómez Moriana, Antonio. "La evocación como procedimiento en el *Quijote*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 6.2 (1982): p. 202.

como la pobreza se impondrían como una realidad natural, debido a que yo, *interpretante* del libro, vivo en un lugar distinto pero con circunstancias políticas y sociales paralelas a las arepanas.

Para comprobar lo anterior, en los capítulos siguientes daré cuenta -en una primera instancia- de la estructura de la novela, de sus segmentos más importantes y de las ideas que el tejido narrativo privilegia. Posteriormente, analizaré en profundidad el referente externo de esas ideas así como los puentes que el autor utiliza para alcanzar críticamente con su obra la realidad sociodiscursiva en la que ésta se produce.

III

La estructura narrativa de *Maten al león*⁸¹

En este capítulo analizo la estructura narrativa sobre la que está construida *Maten al león*. Sostengo, en esta parte de mi estudio, que el relato privilegia un conjunto de ideas y de expresiones que, además de pertenecer al universo narrado, logran trascenderlo.

Para llegar a establecer la estructura del relato, lo he fragmentado aplicando a los segmentos resultantes las ideas de *funciones narrativas* de Barthes⁸².

Mi lectura de los componentes de esta novela se apoya en la apreciación -como mencioné- de la *estructura de los relatos* del propio Barthes y de lo que él llama *unidades de contenido*⁸³. He optado por hacer uso de estas nociones por cuanto creo que ellas logran explicar, primero, la condición descriptiva que tiene un enunciado en el relato y, después, la relevancia que éste adquiere al contribuir a la construcción de la atmósfera en el mundo novelesco.

No siendo mi afán el de aplicar *sociológicamente* conceptos que no están diseñados para ello, creo necesario afirmar que *Maten a león* se está refiriendo a sí misma en tanto que estructura narrativa y, al mismo tiempo, que el contenido de muchas de las *unidades* que edifican la atmósfera arepana trascienden el relato para referirse a un universo imaginario análogo a las percepciones de la realidad en la que se inscribe el texto (México, 1969).

⁸¹ Para la presente tesis se maneja la edición de Joaquín Mortiz de 1994. La primera edición de la obra se realizó en 1969 en la casa editorial *El Volador*. Ibarguengoitia, Jorge. *Maten al león*. México: Joaquín Mortiz, 1994.

⁸² Barthes explica que *un récit n'est jamais fait que de fonctions: tout, à des degrés divers, y signifie. Ceci n'est pas une question d'art (de la part de narrateur), c'est une question de structure: dans l'ordre du discours, ce qui est noté est, par définition, notable: quand bien même un détail paraîtrait irréductiblement insignifiant, rebelle à toute fonction, il n'en aurait pas moins pour finir le sens même de l'absurde ou de l'inutile: tout a un sens ou rien n'en a.* Barthes, Roland. "La langue du récit." *L'analyse structurale du récit*. Paris: Editions de Seuil, 1981. p. 13.

Estamos, pues, ante un texto en cuya estructura se insertan segmentos de gran *contenido* cuya expresión suele estar revestida de funcionalidad narrativa, y asistimos a la lectura de una narración atravesada -una y otra vez- de numerosas expresiones que lo trascienden como relato pues remiten a una realidad paralela a la que está siendo descrita en el texto.

Por otra parte, no quiero dejar sin mención que la *crítica estructuralista*, tal como lo expresa Todorov, encierra una contradicción en sus propios términos, pues ésta *persigue una interpretación de una obra en particular*, y el *Estructuralismo*, por su parte, es un método científico que implica un interés en las leyes y las formas impersonales, de las que los objetos existentes no son más que realizaciones⁸⁴. Menciono esto por cuanto he tratado de evitar que en el desarrollo de mi análisis se anulen -y ni siquiera se contradigan- la aplicación metodológica del análisis estructural con la interpretación de la amplitud expresiva que extraigo del texto en cuestión.

Como ya he señalado, mencionaré en una primera instancia -y en forma muy breve- los nudos narrativos en los que la acción del relato se va enlazando. Posteriormente detallo las *funciones narrativas* a partir de la visión de Barthes, mismas que provocan, ayudan y coadyuvan el desarrollo de la diégesis y su producción de sentido. Complementariamente, he procedido a determinar los *actantes* -apoyándome en Greimas y Ubersifeld⁸⁵, entre otros- de la historia para, al final -y desde una perspectiva general-, fundamentar la lectura que hago de Ibarguengoitia.

⁸³ Barthes, Roland. "La langue du récit." *L'analyse structurale du récit*. París: Editions de Seuil, 1981. p. 13.

⁸⁴ Todorov, Tzvetan. "El análisis estructural en la literatura" en Umberto Eco et al. *Introducción al estructuralismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1976. P. 110.

⁸⁵ Barsky explica el proceso de Greimas de análisis semiológico, señalando que las secuencias de un texto en donde se realiza una acción son *réduites à des phrases nominales simples mettant en scène des "actants"*. *On détermine les actants en fonction du rôle qu'ils jouent; il s'agit donc essentiellement d'unités fonctionnelles qui se divisent en six catégories: le sujet, l'objet, le destinataire (l'instigateur de la quête ou de l'action), le destinataire, l'adjuvant (l'aide) et l'opposant*. Barsky, Robert. "Le structuralisme et la sémiotique." *Introduction à la théorie littéraire*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 1997. p. 112.

Antes de iniciar este análisis estructural de nuestro relato, es necesario mencionar que, como lo señala Foster, los textos novelísticos (y teatrales) de Ibarguengoitia son de una simplicidad aparente en su contenido y en su forma⁸⁶. Esto debido, muy seguramente, a la sucesión lineal de hechos, el perfil claro con que retrata a sus personajes y la casi total ausencia de saltos temporales o espaciales -elipsis- en el tejido del relato.

Los nudos narrativos de *Maten al león*.

En mi afán de resumir, dada la limitada extensión de este trabajo, la acción que se relata en el texto en cuestión, hago uso del concepto de *función cardinal* (o nudo narrativo) que Barthes explica en su *Analyse structurale du récit*. Basta que un segmento del texto abra o mantenga una expectativa consecuente para el desarrollo del relato para que ese segmento sea considerado como *función cardinal*⁸⁷.

Previo a la descripción de estos nudos narrativos, es necesario mencionar que *Maten al león* es una novela dividida en 29 Capítulos que narra, en una línea cronológica progresiva, la historia de una conspiración para asesinar al presidente-dictador de la *Isla de Arepa*.

Cada uno de estos capítulos tiene un título, con lo que el texto ofrece constantemente diversas ideas que, hilvanadas estructuralmente, van construyendo el relato. Así, por ejemplo, hay capítulos -como el primero (*La pesca*)- que resumen la descripción de un espacio y otros -como *El día que dinamitaron el palacio*- que anuncian un hecho o acción determinados.

⁸⁶ Foster, David William. "La simplicidad productiva: *Susana y los jóvenes de Jorge Ibarguengoitia*." *Estudios sobre teatro mexicano contemporáneo*. Utah: Utah Studies in Literature and Linguistics, 1984. p. 84.

⁸⁷ *Pour qu'une fonction soit cardinale, il suffit que l'action à laquelle elle se réfère ouvre (ou maintienne, ou ferme) un alternative conséquente pour la suite de l'histoire, bref qu'elle inaugure ou conclue une incertitude*. Barthes, Roland. *L'analyse structurale du récit*. Paris: Éditions de Seuil, 1981. p. 12

La isla, como marco en el que se desarrollará la novela, es el primer signo de la representación novelesca que debemos analizar⁸⁸. Arepa despierta la idea en el lector de un espacio sin salida (aunque no cerrado) y condenado a su propia lejanía geográfica de los centros productores y promotores de modas y de cultura.

Recordemos, por último, que el paratexto nos ha provisto de información que, al inicio de la lectura, se convierte en relevante: la isla está gobernada por el *Mariscal Belaunzarán*, héroe vivo de las guerras de independencia y padre de la patria.

El primer *nudo narrativo* aparece con el asesinato del doctor *Saldaña*, candidato opositor del *Partido Moderado* a la presidencia. La pregunta que origina este primer hecho se genera: ¿quién mató al candidato de la oposición?

Belaunzarán aparece como el autor intelectual del asesinato. Al esclarecerse, se descubre su intención de buscar la presidencia vitalicia de Arepa y se generan nuevos *nudos narrativos*: el disgusto entre la clase pudiente ante el asesinato de su candidato y las pretensiones del Presidente de perpetuarse en el poder. Este disgusto *moderado* genera, por su parte, nuevas alternativas.

Los *nudos narrativos* en su calidad de *funciones cardinales* empiezan a marcar el rumbo de la historia: los *moderados* (burguesía isleña) hacen regresar a *Cussirat* -ilustre arepano radicado en el extranjero desde hace quince años- para que enfrente y derrote en las elecciones al *Mariscal Belaunzarán*.

Cuando *Cussirat* regresa a su país, corrobora la vida política antidemocrática y unipersonal de Arepa: todo el poder de la isla gira en torno al Presidente *Belaunzarán*.

¿Qué actos genera esta percepción de *Cussirat*?: el anhelo de matar al presidente. Este anhelo desemboca en un intento fracasado del propio *Cussirat* (que dinamita el palacio) y, posteriormente, en una conjura *moderada* para asesinar a *Belaunzarán*.

⁸⁸ Esta idea nos ha sido presentada ya en los epígrafes, por lo que contamos con la información necesaria para aprehender cabalmente el inicio de la novela.

La conspiración para matar a *Belaunzarán* (envenenamiento durante un baile en su honor) falla en su primer intento.

Los conjurados insisten y ponen en marcha -liderados siempre por *Cussirat*- un nuevo plan: interceptarán al Presidente a la salida de su residencia y lo acribillarán.

El último atentado también falla y el presidente sale ileso de los disparos. Se crean nuevas expectativas: *Cussirat* es descubierto y huye. En su huida encuentra a *Pereira* -humilde maestro de escuela y violinista aficionado- quien lo ayuda.

Cussirat le entrega su pistola y le revela sus planes fallidos; se da por vencido y se resigna a huir de la isla: finalmente, escapa y desaparece del relato.

Sin ser el personaje nuclear y habiendo aparecido como parte de un marco de pobreza en la que se ve inmersa la vida arepana, *Pereira* consume, finalmente, el magnicidio.

Esta figura escapa -en su calidad de magnicida- a un análisis tan general como el de las *funciones cardinales* de un relato, pues no ha sido parte de la conspiración ni pertenece a la clase burguesa que desea matar a *Belaunzarán*. Su acto sólo es concebible ante el análisis más profundo del *contenido* de algunos de los segmentos del relato que, sin erigirse como *nudos narrativos*, si revelan la realidad sociodiscursiva arepana de la que nadie -ni un miserable como *Pereira*- puede escapar.

Procedamos pues al análisis de estos segmentos de *contenido*.

Funciones narrativas primarias y secundarias.-

Barthes expresa que el papel que desempeñan ciertos segmentos del relato es lo que les otorga a cada uno de ellos su calidad de *funciones narrativas*⁸⁹. Mientras unos enunciados

⁸⁹ *C'est le caractère fonctionnel de certains segments de l'histoire qui en fait des unités.* Barthes, Roland. *L'analyse structurale du récit.* París: Editions de Seuil, 1981. p. 12.

activan o anuncian hechos o circunstancias, hay otros cuya mención permanece vigente hasta el final del relato.

Las *funciones narrativas* más importantes, desde la perspectiva de mi estudio, son las que se constituyen en *unidades de contenido* porque *quieren decir* algo más de lo que dicen⁹⁰, aunque siempre en la esfera textual, es decir, sin trascender nunca al relato en el que se presentan.

Para extraer con mayor precisión estas *unidades de contenido*, Barthes hace una nueva clasificación sin tomar en cuenta la *substancia* de ese contenido (la substancia psicológica, la substancia emocional, etc.). Las divide, ahora, en dos grandes clases de *unidades de contenido*: *funcionales* e *integrativas*, o, simplemente, *funciones* e *indicios*. Las primeras están en relación directa con el correlato al que se vinculan (i.e. tomar un arma y hacer uso de ella; escuchar el teléfono y levantar el auricular). Las segundas, por su parte, son difusas y en ocasiones hasta aparecen como anodinas, pues no remiten a un acto complementario o subsecuente, pero se imponen como necesarias para la construcción del sentido del relato⁹¹. Los *indicios* van construyendo una atmósfera, un marco, una actitud necesaria para el cabal entendimiento del texto.

En consecuencia, en *Maten al león* me interesa, casi exclusivamente, privilegiar el análisis de las *unidades de contenido* que, por su trascendencia, no mueren en el instante en que su correlato se produce (con lo cual adquirirían sólo un carácter de *funcionales*), sino que, permaneciendo en la narración en calidad de *indicios*, permiten la paulatina construcción semiótica de la novela⁹². Aunque parezca un tanto paradójico -debido a que las acciones de la novela nos

⁹⁰ El concepto de unidad narrativa de Barthes parte de la función que ésta tiene en el relato. Así, *la fonction est évidemment, du point de vue linguistique, une unité de contenu: c'est "ce que veut dire" un énoncé qui le constitue en unité fonctionnelle, non la façon dont cela est dit.* Barthes, Roland. *L'analyse structurale du récit.* París: Editions de Seuil, 1981. p. 13.

⁹¹ Remito al capítulo *Les fonctions* de Barthes en donde explica con detalle las funciones de las unidades narrativas del relato. Barthes, Roland. *L'analyse structurale du récit.* París: Editions de Seuil, 1981.

⁹² Aunque Barthes remite a Propp y Tomachevski al catalogar estos dos tipos de funciones narrativas como *distributionnelles* e *intégratives*, ofrece una definición muy clara de estas últimas, en las cuales están comprendidos los *indices*: *l'unité renvoi alors, non à un acte complémentaire et conséquent, mais à un concept plus ou moins diffus, nécessaire cependant au sens de l'histoire : indices caractériels*

remiten al relato de aventuras-, propongo que *Maten al león* es, si puede llamarse así, una novela de *indicios*.

Ejemplifico ahora -con las primeras líneas de la novela (*Cap. I - La pesca*)- cómo estos *indicios* se incrustan en el texto y, manteniéndose vigentes a lo largo de todo el relato, contribuyen a la edificación de una atmósfera:

El cayuco está en la playa, varado. Los pescadores, con los calzones agujerados escurriendo, tiran del chinchorro. En el centro del arco de la red, todavía en el agua, los peces, en gran agitación, tratan de escapar. El patrón, con el agua al pecho, los pastorea, deshaciendo los pliegues de la red, y arrojando la presa.

Los pescadores tiran con todas sus fuerzas. La panza de la red, pletórica, llega a la playa, y todavía palpitante, queda tendida en la arena.

Los pescadores se paran alrededor del bulto, y lo miran, con esperanza, porque es enorme. Botumele da un tirón a los corchos, y destapa la hinchazón. Entre pámpanos moribundos está el cadáver del Doctor Saldaña. Los pescadores miran los zapatos de charol, las polainas, el traje de casimir inglés y los bigotes con algas. (*Cap. I - La pesca*).

Este inicio de la novela contribuye, aunque metafóricamente⁹³, a la confección del espacio exterior de donde parte la narración. La descripción de los pescadores se realiza a través de términos como *calzones agujerados*, el nombre de uno de ellos (*Botumele*) y la palabra *esperanza*: todos estos son *indicios* de la pobreza en la que viven. Al capturar entre sus redes el cadáver del doctor *Saldaña*, éste es descrito a través de vocablos que indican su origen socioeconómico: *zapatos de charol*, *polainas*, *traje de casimir inglés*.

El lexema *pesca* connota un universo semántico al que pueden adherirse términos como *redes*, *playa* y *pescadores*. Si integramos estos campos semánticos a la categoría englobante *mar*,

concernant les personnages, informations relatives leur identité, notations d'atmosphères, etc. Barthes, Roland. "La langue du récit." *L'analyse structurale du récit*. París: Editions de Seuil, 1981. P.14-15.

⁹³ Conviene recordar que es el propio Barthes quien señala que el *indicio* produce sentido por la vía de la metáfora y que la unidad narrativa primaria actúa, en contraparte, por vía metonímica.

la *organización significativa*⁹⁴ del inicio del relato, al oponérsele los campos semánticos que genera la indumentaria del candidato Saldaña, tienen en su basan a una sociedad polarizada.

El relato va construyendo de la misma manera su estructura de *indicios* que, aunque a menudo parecen no ser muy determinantes para el desarrollo de la narración, permanecen en ella y la acompañan en su producción de sentido:

La policía de Puerto Alegre tiene dos furgones de mulas... un cochero palúdico... varios policías, blandiendo garrotes, se van contra la gente... (Cap. I, *La Pesca*).

Junto a esta sociedad de contrastes, el texto construye -por vía metafórica- una atmósfera de abusos policíacos y control absoluto de la vida nacional por parte del *Belaunzarán*, quien -como sabemos- está por concluir su cuarto y último mandato como presidente.

Consecuentemente, la pobreza, las instituciones al servicio del poder y el autoritarismo se significan como *indicios* que pueden no aparecer de nuevo en el relato, pero que lo acompañarán siempre como realidades innegables del mundo que se está recreando en el texto.

Estos *indicios*, por lo demás, pueden ser percibidos también como *convenciones culturales* (según las define Eco⁹⁵), códigos que nos revelan un modo de vida en Arepa, en donde cohabitan todopoderosos y desposeídos.

Sigamos adelante. El capítulo II (*El velorio*) describe las dos caras de la política arepana: el *Partido Moderado*, que tenía en *Saldaña* a su candidato, y el *Partido Progresista* (en el gobierno), al que pertenecen *Belaunzarán* y *Cardona*. Como *unidad de contenido*, el siguiente segmento revela el ensamblaje discursivo arepano sobre el que se construye -mediante *indicios*- la omnipresencia de la figura presidencial *hasta en las peleas de gallos*:

⁹⁴ Todorov, Tzvetan. "L'analyse du texte littéraire." Paris: Éditions du Seuil, 1968. p. 33.

⁹⁵ Eco sostiene que *cualquier intento de determinar lo que es el referente de un signo nos obliga a definir este referente en términos de una entidad abstracta que no es otra cosa que una convención cultural*. Eco, Umberto. "Los umbrales de la semiótica." *La estructura ausente*. Barcelona: Editorial Lumen, 1978. p. 80.

El gallo de Belaunzarán degüella al otro, que se convierte en un chorro de sangre y un montón de plumas. (...) Un ayudante, facineroso y uniformado, se acerca al gallero que está recogiendo el pescuezo de su animal predilecto y le entrega unos billetes: el gallero los recibe quitándose el sombrero de palma.

Al ver el gesto magnánimo, la turba aguardentosa, llena de sentimentalismo ramplón, con lágrimas en los ojos, grita:

-¡Viva el Mariscal Belaunzarán! (Cap. II - El velorio)

La vida política de Arepa -supeditada al poder presidencial- se va construyendo sobre estos y otros segmentos narrativos que trascienden su simple expresión en el texto. Así, por ejemplo, cuando se explica el estado de tensión entre facciones opuestas, éste se acentúa ante los *indicios* que, presentados con anterioridad, han dejado su marca en la memoria del lector y obligan a pensar en corruptelas, crímenes políticos, componendas, corrupción, etc.

De esta misma manera vamos aprehendiendo todos los *indicios* que acompañan al relato y que dan cuenta del mundo arepano; tal es el caso de la intromisión extranjera en asuntos nacionales:

Sir John Phipps, viejo y seco, que no entiende español y es sordo, sonríe amablemente a Belaunzarán, y mueve la cabeza afirmativamente, deseando, en su fuero interno, que lo que ha dicho Humbert H. Humbert sea lo que él quisiera haber dicho. M. Coulom, redondo y cabezón, con la cara llena de reproches, pone la mirada en los lebreles del gobelino que tiene enfrente. En sus veinte años de embajador en tierras de indios, no ha logrado entenderse con nadie, por considerar que, puesto que el francés es la lengua diplomática, no hay razón para usar ningún otro idioma.

-En cuanto a la Ley de Expropiación y el Programa Agrícola, que tiene usted en proyecto, querido Mariscal -continúa Humbert más sonriente que nunca-, estamos de acuerdo en que no lesionará los intereses de ningún extranjero, ni será obstáculo para que Arepa cumpla con los compromisos que ha contraído con nuestros gobiernos, ¿no es así?

-Así es, mister Jombert- dice Belaunzarán, sonriendo ligeramente, y echando una miradita en los ojos de cada uno de sus visitantes, para demostrarles sinceridad.

Los anglosajones sonríen a Belaunzarán benévolaemente. Coullon gruñe, en francés:

-¡Bien! (Cap. III - Por un entierro)

El *indicio* presente en el segmento anterior podríamos resumirlo -inconscientemente quizás en el momento de la lectura- de la siguiente forma: las turbulencias políticas del país no pueden y no deben alcanzar nunca los intereses transnacionales.

Los capítulos siguientes describen la vida de una elite en donde, metafóricamente, se aprecia una conciencia de clase. La exclusividad, el alejamiento de lo popular y el refinamiento burgués formarán parte de la estructura de contenidos de la novela por cuanto quieren establecer la verdadera vida y visión de mundo de todo un estrato social. Los capítulos son, a saber, *La vida íntima* (IV), *El casino de Arepa* (V), *High life* (VI), *Día de campo* (VII), *El avión de Cussirat* (VIII) y *Tentación pasajera* (IX).

Conforme el relato se desarrolla, los *indicios* se reafirman: autoritarismo, clases sociales enfrentadas, expresiones artísticas fallidas e intervención extranjera en los asuntos nacionales de Arepa⁹⁶.

Ante la inminencia de las elecciones en que *Belaunzarán* participará como *candidato progresista* por quinta vez, regresa a la isla -después de quince años de ausencia- el *arepano más civilizado* (Cussirat), para acabar con las pretensiones del Presidente Belaunzarán. El regreso de Cussirat en el quinto capítulo (*El casino de Arepa*) agrega nuevos *indicios* al sentido que va construyendo el texto: lo ajeno es mejor que lo nacional, aunque lo ajeno en Arepa no sólo es aquello que tiene condición de extranjero, sino aquello que ha alcanzado tal condición a pesar de ser fruto de lo nacional.

Así mismo, el atraso arepano revela metafóricamente que la modernidad y la tecnología de los países en los que ha vivido Cussirat son armas contundentes en la vida política de un pueblo subdesarrollado como Arepa. Los indicios de atraso, subdesarrollo e ignorancia hacen que ni

⁹⁶ Estos rasgos que Ibarguengoitia ofrece como indicios, seguirán encontrando referentes en la realidad mexicana. El autor sigue acudiendo a la realidad mexicana para activar el imaginario de un lector cuyas representaciones mentales (a través de las antes dichas convenciones culturales) encuentran en Arepa referentes claros a su realidad.

siquiera sea necesaria la promesa de acceder a la modernidad en la retórica política arepana: basta que *Cussirat* llegue volando para que los *moderados* ganen las elecciones pues *en Arepa nadie había visto un avión*.

Los capítulos VI (*High life*), VII (*Día de campo*) y VIII (*El avión de Cussirat*) reafirman *indicios* de ignorancia y atraso generalizado: ricos y pobres comparten la admiración por la llegada de un avión. Resumidas ambas percepciones, *Cussirat* simboliza, para los ricos, a un libertador y, para los pobres, el *sacerdote de un nuevo culto*⁹⁷.

En el capítulo XI (*La toma del Pedernal*) están algunas de las *unidades de contenido* que más inciden, por medio de sus *indicios*, en la producción del sentido de la novela pues, a pesar de que en apariencia sólo describen la gesta con la que el Mariscal Belaunzarán se integró al inventario de los héroes nacionales (inventario del que sólo se conoce su nombre), en realidad lo revisten de autoridad histórica para seguir detentando el poder:

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. Juntó en la playa a los negros de la Humareda y a los guarupas del Paso de Cabras, y cuando oscureció y la marea estuvo más baja, se despojó de su vistoso uniforme de general brigadier, y en cueros, con sólo un machete en la mano, se metió en el agua hasta la cintura, se volvió a los negros y a los guarupas, que lo miraban sin entender qué tramaba, y alzando el machete, gritó:

-¡Voy por la gloria! ¡El que quiera, que me siga! (Cap. XI - *La toma del Pedernal*).

¿Qué es lo que el texto contiene en su interior? Sin ir más lejos, una patria que no necesitaba ser liberada, una gleba inconsciente que no podía entender lo que estaba sucediendo y un poderío español casi extinto; en suma, un caudillo circunstancial que se convierte -sacando provecho de esas circunstancias- en padre de la patria.

⁹⁷ Al conjugarse los conceptos de libertador y sacerdote, el autor hace una alusión velada a los padres de la patria mexicana que, coincidentemente, fueron religiosos (Hidalgo y Morelos). La alusión, sin embargo, también alcanza a Bolívar -el "Libertador"- y al culto -casi religioso- que en la América española se le tiene, a él tanto o más que a los otros *libertadores*.

El capítulo XIV (*Consecuencias*) confirma uno de las instancias sobre la que se construyó el relato desde su inicio: represión política contra opositores y eliminación de enemigos.

-¿A don Casimiro lo fusilan? Van a cerrar el Instituto. ¿De qué voy a vivir?

-De la guitarrita que tocas.

-Pero eso no deja.

-Mira, no seas egoísta. Piensa en lo que este hecho significa para el país: se acabó la oposición moderada, el ambiente político va a quedar más limpio que una camisa acabada de lavar. Ahora sí vamos a vivir en paz.

Pereira, incapaz de concentrarse en las ventajas que trae consigo la desaparición de los moderados, se pasa, desolado, la mano por los cabellos. Galvazo trata de consolarlo:

-No te preocupes, que tienes amigos pudientes que te van a ayudar.

Le pasa el brazo por los hombros. Pereira lo mira, preocupado, pero agradecido por la amistad que le demuestra. Galvazo, viendo que la preocupación de su amigo disminuye, retira el brazo, abre los paquetes que están en la mesa, y dice:

-Ahora vamos a pensar en comer.

Separa una lata y se la muestra a Pereira, que la observa con melancolía y le dice:

-¿Sabes lo que es esto? *Pate de foie gras*. La cosa más deliciosa que puedas comerte. Lo agarramos en un contrabando. ¿Tienes pan? (*Capítulo XIV - Consecuencias*)

Cuando en el capítulo XIX (*Frente a la muerte*) el presidente *Belaunzarán* se prepara para asistir al baile en casa de los ricos arepanos, éstos le hacen creer que aceptarán su candidatura a la presidencia vitalicia mientras ultiman los detalles para asesinarlo. El suspenso crece, la confusión se acrecienta y, en el fondo de todo lo narrado, se percibe esa atmósfera de componendas, de exclusividad burguesa fallida, de afanes sociales que se entreveran con las ambiciones políticas y los abolengos ramplones.

Una vez que la presidencia vitalicia es creada, el proyecto de la Ley de Expropiación es declarado improcedente y, sin embargo, la conspiración no se detiene. ¿Por qué la conjura para matar al león no se detiene en el momento en que las propiedades de los moderados han sido salvaguardadas?; Chesterton, una de las más claras influencias de Ibarguengoitia, nos da, quizás,

la respuesta en *The man who was Thursday: the poor have sometimes objected to being governed badly: the rich have always objected to being governed at all*⁹⁸.

Enumero, por última vez, las *unidades de contenido* presentes en la *estructura de indicios* de *Maten al león* al permanecer vigentes -una vez que hacen su aparición- a lo largo del relato: polarización social, esto es, clara división entre el ser pobre y la burguesía rica (elitista e imitadora de lo ajeno); crimen político (consumado y por realizarse); afán de imponer una dictadura democrática (presidencia vitalicia), autoritarismo y tropelías policiales. Presentados así, casi abstractamente, tal parece que el texto *quiere decir* más de lo que está expresando, ir más allá del relato para producir un comentario, una idea, una nueva actitud en el lector.

¿Cómo participan, entonces, estas unidades en la producción de sentido de la novela a un nivel *macroestructural*⁹⁹? Un análisis de esquemas *actanciales*, es decir, de los sujetos que realizan las acciones en el relato, cimienta mi lectura de *Maten al león* como obra crítica debido a que, ante la rígida determinación de esos sujetos, la estructura de contenidos antes señalada emerge para complementar el sentido de la novela.

Los actantes.-

En este punto del estudio me valgo de algunos de los postulados de Greimas quien, más que analizar las acciones -entendidas como *funciones*- en el relato (como es el caso de Barthes¹⁰⁰),

⁹⁸ Chesterton, G.K. *The man who was Thursday*. New York: Oxford University Press, 1996. Pp. 113-114.

⁹⁹ Ubersfeld explica que, de entre el infinito número de unidades que están presentes en el relato existe un número determinado de ellas que son más generales llamadas actantes y que, para constituirse como tales, deben reunir ciertas condiciones: 1) que "la coherencia textuelle soit définie aussi à un niveau macrotextuel"; 2) (corollaire) qu'on puisse "établir une homologie entre ces structures profondes du texte et celle de la phrase." Ubersfeld, Anne. "Le modèle actantiel au théâtre." *Lire le théâtre*. Paris: Éditions sociales, 1978. p. 60.

¹⁰⁰ Barsky explica que *ceux qui preconisent l'analyse formaliste ou structuraliste des textes prétendent généralement que ces méthodes permettent de véritablement 'voir' les mots du texte et de baser l'interprétation sur ce que le texte dit effectivement*. Explica también la interpretación de las palabras o unidades de la narración a partir de su contexto para, de esa manera, proceder al cabal entendimiento de metáforas y metonimias, que es el caso, como ya se explicó, de las unidades narrativas propuestas por

acude a los sujetos o móviles por los cuales se realizan dichas acciones, denominándolos *actantes*¹⁰¹.

Menciono estas instancias por cuanto su sola expresión se constituye en explicativa de la visión greimasiana de la estructura de una narración: *sujeto, objeto, instigador de la acción, destinatario de la acción, partidarios y oponentes de la acción*.

A partir de los indicios textuales ya conocidos, pretendo trazar una línea general de sentido de la que excluyo toda consideración sobre la psicología o los sentimientos de los personajes.

De esta forma, el *sujeto* de la acción es la burguesía arepana que inicia la búsqueda de un *objeto*: matar al Presidente¹⁰². *Matar al león*, desde el título, revela ya el objeto del relato. La novela narra la búsqueda de este objeto y esa búsqueda es, simplemente, la novela.

Antes de que inicie la búsqueda, han aparecido ya todos los rasgos que la acompañarán y que ya hemos mencionado: sociedad polarizada -de ricos y pobres-, dictadura de partido (el *Partido Progresista*, en el poder desde que Arepa nació como Estado), excesos policiales, asesinato de opositores (crimen de Estado), corrupción, etc. Parafraseando lo que Todorov dice en contextos análogos, la presencia de una fuerza todopoderosa (en *Maten al león*) pone en marcha toda la maquinaria narrativa¹⁰³ que va en busca de un objeto, el cual, por lo demás, queda aclarado en el primer tercio de la diégesis: acabar con el caudillo.

Barthes. Barsky, Robert. "Le structuralisme et la sémiotique." *Introduction à la théorie littéraire*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 1997. P. 108.

¹⁰¹ Barsky explica el proceso de Greimas de análisis semiológico, señalando que las secuencias de un texto en donde se realiza una acción son *réduites à des phrases nominales simples mettant en scène des "actants"*. *On détermine les actants en fonction du rôle qu'ils jouent; il s'agit donc essentiellement d'unités fonctionnelles qui se divisent en six catégories: le sujet, l'objet, le destinataire (l'instigateur de la quête ou de l'action), le destinataire, l'adjuvant (l'aide) et l'opposant*. Barsky, Robert. "Le structuralisme et la sémiotique." *Introduction à la théorie littéraire*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 1997. P. 112.

¹⁰² Ya en el capítulo primero de esta tesis se analizaron esas aparentes coincidencias del relato. El *león* es el General Álvaro Obregón, revolucionario mexicano en 1910 y Presidente del país en la década de los 20.

¹⁰³ Eco, Umberto et al. "El análisis estructural en la literatura." *Introducción al estructuralismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1976. p. 114.

¿Por qué se inicia la búsqueda de ese *objeto*? El *instigador* de la historia es la propia burguesía arepana que encuentra su mayor motivación en la posible promulgación la Ley de Expropiación. La búsqueda de la presidencia vitalicia y los malos manejos gubernamentales no bastan para hacer de la muerte del Presidente un *objeto* claro: sólo el temor a perder propiedades y, por extensión, privilegios, activa en los burgueses el anhelo de acabar con el Presidente de la isla.

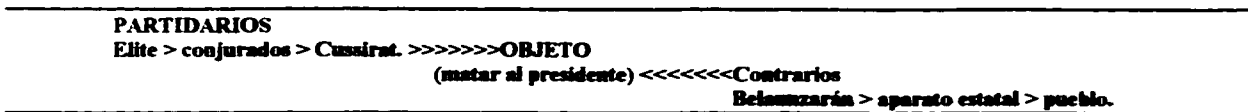
Una vez identificado el *instigador* de la historia podemos apuntar hacia sus *destinatarios* (que en nuestro esquema son una extensión del *sujeto* y del *instigador*): la clase acomodada de Arepa. No es un partido político ni un anhelo social (aunque ellos pretendan hacerlo pasar como tal) lo que mueve a los *moderados* a matar al Presidente. Por lo tanto -y aunque se sientan portavoces de su sociedad- los ricos de Arepa son los *destinatarios* directos de la consumación del *objeto* narrativo. Además, la burguesía arepana es la única que se beneficia, pues para los demás isleños nada cambia con la muerte del presidente-dictador.

Por esta razón, la elite isleña es también la única *partidaria* de la consumación del magnicidio (*objeto* del relato). Sumado esto a sus papeles de *sujeto-instigador* y *destinatarios*, debemos aplicar a esta clase burguesa el concepto greimasiano de *archiactante*¹⁰⁴ en nuestro esquema.

En la labor de identificar a los *oponentes* es necesario tener siempre presentes los *indicios* que muestran a un aparato estatal girando en torno a la figura presidencial, apoyando su permanencia en el poder y, por lo tanto, expresando un discurso ideológico a su favor. Los *contrarios* son, entonces, el propio *Belaunzarán*, su *Partido Progresista* y el pueblo que participa de la ideología oficial cuando llega a pedir a gritos -y por las calles- que el Presidente no deje su cargo.

¹⁰⁴ Esta noción, explicada por Ubersfeld, amplía la concepción de los *actantes* en *Maten al león*, pues permite asignar a una sola idea o abstracción funciones diferentes o múltiples. Ubersfeld, Anne. "Le modèle actantiel au théâtre." *Lire le théâtre*. París: Éditions sociales, 1978. p. 68.

Ambos *actantes* -*partidarios* y *oponentes*- han sido contruidos en forma sinécdoquica, aunque en sentido opuesto (lo cual reafirma su condición de oponentes), e intersectando siempre en el *objeto*:



La última mención en esta parte de mi estudio la dedico a la azarosa figura del personaje *Pereira*, la cual no encuentra una clasificación posible en este esquema.

Así, es posible que *Pereira* invalide -de alguna manera- este esquema, pues pone en evidencia que dichos conceptos podrían no estar diseñados para acciones altamente prolongadas, situaciones producidas por el *azar* o personajes que, como es el caso, están al margen de los conflictos o tensiones que el propio relato ha edificado.

A pesar de esto, su actuación puede ser evaluada desde el punto de vista de los efectos que produce: pobre violinista y maestro de escuela, participa accidentalmente del mundo burgués (a través de sus veladas musicales). Sin pertenecer a esa clase social vive a su amparo y adopta como válidas las ideas dominantes de ese estrato. No toma parte en la conjura pero es el autor material del asesinato. Es, como ya se mencionó, el personaje que pone en tela de duda nuestro esquema al desprenderlo de su rigidez.

Los indicios que preluden la crítica en *Maten al león*.

Maten a león es un conjunto de procesos (de mejoría o deterioro según los define Bal¹⁰⁵) que en su orden paradigmático inicia y termina en una misma instancia: el asesinato de un candidato a la presidencia.

La novela -textual y estructuralmente- termina donde empieza. El mensaje implícito es que, al concluir la historia, nada ha cambiado en Arepa: estamos donde empezamos. Por lo tanto, el contenido del relato consiste en afirmar que no hemos llegado a ningún lado pues al final no culmina ninguno de esos procesos de mejoría o de deterioro que el propio texto había generado.

Además, muchos de los rasgos e *indicios* -así como los *actantes*- se desvanecen como tales sin perder vigencia en el relato. Pensemos solamente en los episodios en que *Belaunzarán* libera una patria que ya había sido abandonada por los españoles constituyéndose así en *héroe vivo*; recordemos, después, que la consumación del *objeto* de la historia la realiza un desclasado mientras que el verdadero *sujeto* del relato era la burguesía. Por si fuera poco, el enfrentamiento *partidarios-oponentes* se enturbia pues, como dije, *Pereira* está en contacto con ambos estratos.

¿Qué nos queda?

Nos resta, tal vez, entender su significación como texto que quiere remitir siempre a su inicio -mediante el asesinato de un candidato a la presidencia-. Dicho en otras palabras, lo más importante de lo que se nos ha contado son los detalles, no la conclusión ni el relato por ellos mismos. Por lo tanto, lo único que sobrevive en esa narración -circular en cierta medida- son los segmentos que contienen los *indicios* ya explicados¹⁰⁶.

Maten al león apoya su perspectiva crítica gracias a un trabajo particular de los *indicios* pues, aunque reconozcamos que lo relatado en *Maten el león* es un simulacro de la realidad, ¿lo es realmente? Convencionalmente tendremos que creer que lo es, que los personajes y los *indicios*

¹⁰⁵ Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra, 1995. p. 29.

no son reales, que son una exageración, sí, pero una exageración que cuenta con claros puntos de referencia: México y su gobierno. Al hacer que destaquen esos indicios, se activa -inevitablemente- la *alusión*: ahí radica su condición de obra crítica.

Metafóricamente hablando, *Maten al león* se concibe como la narración de una sociedad y la biografía de un Estado nacional que no puede concretarse en un texto (y por ello su autor habría querido terminar en el principio) sin ser comparada antes con la realidad.

De esta manera, todo lo que se lee existe y al mismo tiempo no está presente en la novela, por cuanto la realidad arepana es otra, se vive en algún otro espacio y alcanza a otro tipo de isleños.

Finalmente, esta historia está organizada, como hemos visto, en una serie de acciones y *funciones narrativas* que apelan a un análisis más profundo, por cuanto su rigidez desemboca en un final, en apariencia, sin sentido (recordemos siempre al magnicida *Pereira*). En este mismo orden de ideas, tampoco se puede definir la conclusión del relato como pesimista pues éste exhorta a cuestionarse los efectos que produce en los lectores mexicanos -de ése y de este tiempo- la representación de un mundo que se repite (o que se prolonga, inexorablemente, en un estancamiento político y social).

Aprehendemos, por lo demás, la lectura de una isla atemporal en donde nada cambia y todo sigue igual: recordemos también que el león es un dictador que se avecina (pero que de hecho ya existe) y cuya muerte no se traduce en el fin de un sistema de gobierno sino en su continuación.

¿Que revela, entonces, esta novela? ¿Es acaso sólo un relato irónico de una anti-utopía o una narración paródica -y descarada- de algún texto o discurso épico-histórico?

El análisis de la *alusión*, la *ironía* y la *parodia* -en *Maten al león*- me permitirá ampliar mi argumentación en el sentido de que esta novela es, además de una ironía anti-utópica y parodia

¹⁰⁶ Esto, a pesar de que, como se explicará en el capítulo siguiente, es en la alusión al asesinato del candidato presidencial Álvaro Obregón en donde la novela alcanza su más claro referente extratextual.

histórica, una obra que participa en un proceso de toma de conciencia histórica y de distanciamiento crítico en sus lectores.

IV

La alusión como instrumento de crítica

Maten al león es una novela de acción que, como he expresado en el capítulo anterior, parece no concluir los procesos de mejoría ni de deterioro generados durante su desarrollo. A partir de esta circunstancia, creo que la obra adquiere una nueva dimensión en algunos de sus segmentos cuyos *contenidos*, al mismo tiempo que construyen la atmósfera en la que se desarrolla el relato, parecen trascenderlo.

Prosiguiendo con mi análisis, es necesario determinar cuáles son los mecanismos o procedimientos que operan en el texto y que, a manera de puentes discursivos, vinculan la obra con la realidad en la que se produce.

Del esclarecimiento de los nexos discursivos existentes entre diversos segmentos del texto y la realidad *extratextual* a la que remiten, dependerá en gran medida una lectura más completa de esta obra literaria.

Consecuentemente, he optado por hacer un análisis de la *alusión* pues de entre todos los procedimientos utilizados en la novela para dialogar con su contexto, este mecanismo es, quizás, uno de los más eficaces. Además, porque el estudio de las *alusiones* presentes en este texto de Ibarguengoitia reafirma la lectura crítica que extraigo de su novela.

Con este objetivo, aplico algunos de los conceptos que ofrece Gómez Moriana al hablar de la funcionalidad de los elementos que, presentes en un texto, lo remiten a una realidad externa¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Si todo texto consiste en una especie de 'mosaico' en que se ordenan elementos muy dispares tomados en préstamo del legado cultural que un grupo social o una comunidad cultural maneja, es indudable que la captación simultánea de la funcionalidad de los elementos integran un texto en el texto mismo, por un lado, y en el conjunto o conjuntos textuales de que proceden, por otro, permite -por una especie de 'referencialidad cruzada'- una mejor comprensión de lo que, siguiendo a Kristeva, hemos llamado

Es decir, que la *alusión* es un procedimiento discursivo que genera correspondencias entre un texto y una realidad (discursiva, social, histórica, política, económica, etc.) al activar la *memoria* de esa misma realidad, generando así una *doble referencialidad*: la que remite al texto y la que lo trasciende¹⁰⁸.

Al emplear el término *memoria*, me refiero a la percepción que tiene -o que puede tener- un lector, en un momento determinado, de los discursos (históricos, político-ideológicos, religiosos, etc.) que han estado o que están vigentes en el momento de la lectura.

Explicado de otra manera, en el espacio abstracto que observo entre lo leído y lo recordado está presente este mecanismo que, repito, se vale de una materialidad textual para activar, digámoslo así, nuestra materialidad mnemotécnica.

En lo que respecta a las condiciones que debe reunir un texto para activar -por medio de la *alusión*- nuestra memoria, creo que Gómez Moriana termina de clarificar el concepto cuando, al acudir a Fontanier¹⁰⁹, explica que la *alusión* representa lo no dicho en el texto y que, en relación con lo que sí se expresa, llega a producir un *sentido* más amplio. Es decir, por *alusión* puede entenderse el implícito textual que permanecería pasivo si no hubiese una materialidad mnemotécnica que lo activara y que lo remitiera a una realidad extratextual.

Es esta especie de *referencialidad cruzada* -o de doble significación- la que coadyuva a comprender el *sentido* de una obra como *Maten al león*. El problema, en este caso, es establecer cuál es esa otra referencia -independientemente de la que se circunscribe al mundo novelesco- que está siendo aludida en esta novela.

'productividad de sentido'. Gómez Moriana, Antonio. "La evocación como procedimiento en el *Quijote*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 6.2 (1982): p.192

¹⁰⁸ Creo conveniente hacer mención de lo que explica Gómez Moriana al apuntar que *la doble referencialidad nos abre el camino a la comprensión de una obra en ese dinamismo significativo o proceso de producción de sentido que la ordena históricamente, más que como el producto acabado de un autor, como una encrucijada de textos en diálogo*. Gómez Moriana, Antonio. Op. Cit. p. 193

Cierto es que en el resto de la América española se viven situaciones análogas o similares a las presentadas en Arepa, a pesar de lo que explica el propio autor al respecto:

La isla de Arepa es un lugar no sólo imaginario sino imposible: la sociedad que la habita supone una riqueza que no podría existir en una isla de ese tamaño, el mariscal de campo es un tirano democrático, es decir, está en el polo opuesto de los dictadores del Caribe de que yo tengo noticia; los personajes de la clase media hablan como guanajuatenses: el pueblo, en cambio, anda en la calle bailando conga.¹¹⁰

Vale la pena detenerse -unas cuantas líneas solamente- para contextualizar este comentario de Ibarguengoitia en esta introducción al análisis de la *alusión*. El hecho de que el propio autor explique que el referente espacial es imaginario, no implica que no existan (o siquiera que se desconozcan) las relaciones de poder que el texto descubre, así como otras instancias más o menos parecidas que están relacionadas con la vida política de cualquier nación en la América española.

A pesar de este aparente carácter universal del referente externo de la novela (cualquier nación de Hispanoamérica), éste puede adquirir, además, un sentido crítico preciso e identificable desde una perspectiva *mexicana*¹¹¹.

De esta manera, la *referencialidad cruzada* de *Maten al león* puede ser expresada de la siguiente manera: *Arepa-México* es una nación nueva y legítimamente gobernada por aquéllos que hicieron la *Independencia-Revolución* y por sus descendientes¹¹².

¹⁰⁹ Gómez Moriana se apoya en la *Figuras del discurso* de Fontanier para explicar el concepto de alusión, el cual consiste à *faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas, et dont ce rapport reveille l'idée*. Gómez Moriana, Antonio. Op. Cit. P. 194.

¹¹⁰ Jorge Ibarguengoitia. "Breve relación de algunos de mis libros." *Autopsias rápidas*. México: Editorial Vuelta, 1989. P. 75.

¹¹¹ Además, es necesario poner de relieve la nacionalidad de su autor, su historia personal y literaria, y el lugar y el tiempo en que se produce la novela.

¹¹² Cordova lo dice claramente al expresar que *los grupos que tomaron el poder durante la revolución de 1910 a 1917 sostuvieron, naturalmente, y aún siguen exponiendo que el periodo nacido con la Revolución constituye una edad histórica en sí misma, que ha transformado radicalmente al país y que ha realizado, cumplidamente, las aspiraciones que el pueblo mexicano manifestó, primero, con la Guerra de Independencia, después, con la Reforma y por último con la propia Revolución*. Córdova, Arnaldo. *La ideología de la Revolución Mexicana, la formación del nuevo régimen*. México: Ediciones Era, S.A., 1973. p. 15.

Tal afirmación, repito, no anula una *alusión* a otro país, aunque, como veremos en el transcurso de este capítulo, si descargaría al texto de gran parte del sentido crítico que creo que posee. Así mismo, la *lectura extranjera* de la novela también la vaciaría de dicho sentido crítico, pues resultaría muy difícil que un lector que no fuese mexicano contara con esa materialidad mnemotécnica a la que antes me he referido. Con todo, la *lectura extranjera* sí alcanza a activar la *alusión* en el texto ya que, en cierta medida, los procesos independentistas en la América española fueron paralelos.

Deseo concluir esta parte introductoria de mi capítulo expresando abiertamente que la novela sí alude críticamente al régimen de gobierno imperante en el México de los 60, así como a su historia y a su discurso de poder. En la *alusión* que el texto hace de la *ideología revolucionaria* mexicana, el autor está cuestionando las bases sociohistóricas sobre las que se construyó el México moderno.

Para corroborar esta afirmación, he extraído algunas de las vías e instrumentos de transmisión ideológica que aluden a México en la narración de los actos del imaginario gobierno de Arepa. He acudido, también, a fragmentos en los cuales los enunciados ideológicos del régimen arepano evocan la transmisión de la *ideología revolucionaria* vigente en el México en el que la obra se inscribe, así como al proceso histórico del arribo a la modernidad de este país.

Alusión y crítica en *Maten al león*.

Como he dicho, parto de Gómez Moriana tanto para abordar la *alusión* como mecanismo de crítica en *Maten al león* como para explicar el diálogo presente en la novela entre el emisor, *organizador del texto*, y su destinatario, *el receptor capacitado para reconocer las alusiones del mismo* (Gómez Moriana, 193).

Para el entendimiento de este diálogo entre la novela y su contexto, es necesario establecer, primeramente, cuál es la divisa discursiva que el régimen arepano promueve, divulga y defiende para legitimarse en el poder y la manera en que alude al discurso oficial mexicano.

La interpretación oficial de la historia en el México posrevolucionario (desde 1910 hasta hoy) ocupa, como ha quedado establecido en el primer capítulo, todos los ámbitos discursivos ofreciendo, además, pocos espacios a expresiones que pudiesen considerarse críticas. Al mismo tiempo, el autor guanajuatense nunca creyó en la imagen que, después de la Revolución, se fue adueñando de nombres y hechos (Capítulo I) para crear un inventario de figuras e ideas y, con ellas, símbolos que le permitieran cristalizar la exaltación del régimen¹¹³.

La exaltación oficialista revolucionaria, como tendencia en los ámbitos creativos anteriores a la aparición de *Maten al león* (1969), sigue vigente.

En ese lapso, muchos pintores, escritores, cineastas, músicos y dramaturgos dieron un rostro y una personalidad que hasta hoy le son propias a esa gesta: campesinos levantados en armas, grandes terratenientes despojados a causa de sus abusos, intelectuales emitiendo manifiestos y proclamas; en suma, un pueblo guiado por sus propios caudillos en la lucha por la justicia social.

Al mismo tiempo, esta imagen de la Revolución fue apuntalada cuando se le pudo contextualizar y comparar con otros movimientos sociales de su género pues, cronológicamente, fue la primera entre las grandes revoluciones del siglo XX en el mundo. En este hecho se cimentó durante mucho tiempo el discurso histórico-oficial que aseveraba, tal como lo hace Jiménez Moreno, que *México -a pesar de su atraso en muchos aspectos- ha sido el primer país del mundo que ingresó al siglo XX, una centuria que comenzó aquí en 1910*¹¹⁴.

¹¹³ José Agustín dice que en los 60 los regimenes de la revolución habían logrado el milagro (no menos espectacular que el del desarrollismo) de integrar cualquier persona, símbolo o idea importante en la historia de México los cuales eran, a la larga, capitalizados por el PRI. Agustín, José. *Tragicomedia mexicana I*. México: Ed. Planeta Mexicana, 1990. p. 239.

¹¹⁴ Jiménez Moreno, Wigberto. *Antecedentes Históricos del Cambio Social y Económico en el México Contemporáneo, anales I-1961*. México: INAH y SEP, 1962. p. 145.

Es esa exaltación revolucionaria -y su calidad de *pionera*- la que representa el eje evocador de la novela. A ella remiten la mención de un presidente arepano -el *Mariscal Belaunzarán*- que también es el padre de la patria, adjudicándole de paso el calificativo de *héroe vivo*.

En la historia de este personaje está evocada la figura de los primeros gobernantes del México independentista -así como los de casi todas las naciones latinoamericanas-. Sin embargo, es en el caudillo del México revolucionario en donde mejor se transfigura *Belaunzarán*:

A finales del siglo XVI, los españoles decidieron construir un fuerte para defender Puerto Alegre de los corsarios. Para erigirlo, escogieron el islote del Pedernal (llamado así, porque alguien había encontrado allí pedernal), que está en la bocana de la bahía.

El fuerte del Pedernal, que tenía por objeto 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. Los que lo construyeron nunca se hubieran imaginado que las barbacanas que estaban haciendo habrían de convertirse, con el paso del tiempo, en la trampa donde iba a caer un ejército español, porque al pedernal se fue a refugiar, con los restos de sus mermadas fuerzas, después de la Batalla de Rebenco, el General Santander.

Once meses resistieron los españoles en aquel último reducto. En realidad, no les costó trabajo, porque nadie los atacó durante ese tiempo, ni resistieron porque tuvieran ganas, sino porque nadie pasó a recogerlos. La guarnición había sido olvidada por el mundo civilizado, como dijo un diputado a Cortés cuando se supo la noticia de la matanza.

A los once meses de sitio relativo (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. Juntó en la playa a los negros de la Humareda y a los guarupas del Paso de Cabras, y cuando oscureció y la marea estuvo más baja se despojó de su vistoso uniforme de general brigadier, y en cueros, con sólo un machete en la mano, se metió en el agua hasta la cintura, se volvió a los negros y a los guarupas, que lo miraban sin entender qué tramaba, y alzando el machete, gritó:

-Voy por la gloria! El que quiera, que me siga!

Dicho esto, se puso el machete entre los dientes, y empezó a nadar en dirección al islote. Mil hombres lo siguieron, nadando encuerados, mordiéndose machetes. Muchos se ahogaron, pero, muchos también, salvaron los cien metros que tiene de ancho el canal que separa al islote de la tierra firme, y cayeron como un rayo sobre los ciento cuarenta y tres españoles, que estaban desapercibidos, haciendo una fiesta, en honor de María Auxiliadora y memoria del prodigioso triunfo de las naves españolas en Lepanto. Era el veinticuatro de mayo. No quedó uno con vida. (p. 69-70)

La descripción de los últimos días de la presencia española en la isla remite, históricamente, a la memoria de la partida de Porfirio Díaz, dictador mexicano que en 1911 -sólo un año después de iniciada la Revolución para derrocarlo (1910)- abandonó voluntariamente el país y se exiló en Europa. Para entonces, la Revolución no había llegado a generalizarse como después lo hizo y, en sentido estricto, el movimiento no era en ese instante lo suficientemente fuerte como para obligar al anciano dictador a dejar el cargo.

Volviendo a lo que expresa el texto, Arepa es una sociedad gobernada por aquellos que hicieron la independencia y estos personajes, por lo demás, se presentan como los herederos legítimos del poder. La alusión del fragmento desacraliza, a mi juicio, los procesos de formación del *epos heroico*, del *caudillo-padre de la patria* que estuvo ahí para dar el último paso de una etapa histórica que estaba casi concluida.

El personaje de *Belaunzarán* alude, al mismo tiempo, a un régimen cuya legitimidad es validada por la propia historia de la nación:

Don Casimiro Paletón, que a la sazón era un joven poetastro, cantó esta gesta con un poema de mil sonoros versos (uno por cada uno de los participantes), en el que calificó a Belaunzarán, que tenía veinticuatro años, de "Héroe-Niño", de lo que nunca se arrepintió bastante.

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

Muchos son los que lo siguen en la travesía y, cada año, alguien se ahoga. La esperanza proverbial de los ricos de Arepa es "que el Gordo se ahogue nadando hacia el pedernal". Deseo que no se les ha cumplido en los veintiocho años que van transcurridos desde la independencia. (p. 70-71)

En este fragmento están aludidos los procesos de aparición de textos (*poema de mil sonoros versos*) sobre los que se construye un *sentimiento nacional*. En el ámbito textual, el segmento remite a una estructura gobernante arepana que se ha consolidado en el poder mediante

instancias exaltadoras de la patria y de su *glorioso* pasado. Los cantos y poemas -mencionados varias veces en el relato- construyen así la esencia del ser arepano y, de paso, remiten al ámbito político mexicano y a la exaltación histórica con fines ideológicos.

Llegado a este punto de mi análisis, creo conveniente definir qué es un postulado ideológico. Eagleton concibe los postulados ideológicos como aquellos que hacen uso del lenguaje para producir un cierto efecto¹¹⁵, es decir, que a través del acto de enunciación un locutor pretende ejercer o lograr una determinada influencia sobre un individuo o un grupo para, de esta manera, seguir ocupando un espacio de supremacía sobre los demás.

Por lo tanto, el sentido que se extrae del último fragmento citado es que el discurso ideológico arepano ha hecho que el concepto de *padre de la patria* esté asociado más a la idea de la llegada de un individuo al poder (y su permanencia en él) que a la percepción de la liberación de un pueblo que ha vivido, hasta entonces, bajo el dominio de otro.

De esta forma, dichos fragmentos (únicos en los que se explica el hecho histórico más importante de todos aquellos que forman el inventario ideológico arepano) aluden a un concepto tácito de la ideología revolucionaria mexicana y que, tal vez, podrían sintetizarse en el siguiente enunciado: *los primeros en llegar al poder gobiernan por derecho propio*.

Esta *alusión* evoca también otro de los pilares de la *ideología revolucionaria*¹¹⁶: aparición de *enunciados positivistas*.

El positivismo, en su momento, formó parte de la ideología del período inmediato anterior a la Revolución de 1910, es decir, el *porfirismo*. Los positivistas proporcionaban una justificación histórica y filosófica a la dictadura *porfirista* (y por lo tanto esos enunciados

¹¹⁵ Eagleton sugiere que *Ideology is a matter of 'discourse' rather than 'language'* y señala también que *Ideology is less a matter of the inherent linguistic properties of a pronouncement than a question of who is saying what to whom for what purposes*. Eagleton, Terry. *Ideology: an introduction*. Verso: London, 1991. p. 9.

terminaron por transformarse en ideológicos) al expresar que *todo lo que se hacía* (bajo el régimen dictatorial) *no sólo correspondía a necesidades inmediatas de la sociedad, sino que lo imponía la propia naturaleza, por encima de lo que los hombres pensarán y desearán* (Córdova, 18). Tal orden de ideas es recreado en la obra cuando el presidente *Belaunzarán* ha superado, artificiosamente, el último obstáculo legal que le impedía seguir detentando su puesto:

En el Salón de Audiencias, *Belaunzarán* recibe a los diputados, que vienen a darle la noticia de la ley que acaban de modificar. *Borunda* es el portavoz:

-Señor Presidente, usted está en libertad de aceptar la candidatura.

El *Mariscal*, haciendo la remolona, levanta las palmas de las manos con modestia:

-Pero yo ya estoy muy cansado muchachos.

Cardona, que ve desvanecerse sus esperanzas, pone cara de vinagre.

Afuera se oye el canto de la plebe. *Chucho Sardanápalo*, Ministro del Bienestar Público, y el Intendente de Palacio, entran a pedirle a *Belaunzarán*:

-Salga al balcón, señor Presidente, la gente lo está pidiendo.

En la Plaza Mayor, el populacho organizado canta con ritmo mulato:

Belaunzarán
no te noj vayas
Belaunzarán
Ay no no no
no te noj vayas
Belaunzarán

Belaunzarán, dese el balcón, llora lágrimas de emoción, y agradece la fiesta. Al agradecer la fiesta dice sí con júbilo, y sigue la juerga.

Belaunzarán se retira del balcón.

En el salón de Audiencias, entre los diputados y los ministros, está *Cardona*, agrio como siempre, con los ojos caídos como nunca. *Belaunzarán* entra en el salón, cruza hasta *Cardona* y lo abraza. Le dice, con la voz engolada por la emoción:

-Perdóname *Agustín*, pero no puedo negarles nada. Otra vez será. (p. 26-27)

Consecuentemente, podemos percibir en el texto la *alusión* a dos de las principales vertientes discursivas de la *ideología revolucionaria mexicana* que están vigentes en el periodo en que la novela se produce: quien ocupa el poder es su heredero legítimo por el hecho de provenir de quienes han liberado al país de un dominio prolongado y que existe, de hecho, una transmisión de

¹¹⁶ Por *ideología revolucionaria* entenderemos, en el presente trabajo, el conjunto de enunciados y creencias que promueve y defiende el sistema de gobierno emanado de la Revolución Mexicana para justificar y legitimar su permanencia en el poder.

muchas de las ideas que legitimaron el régimen absolutista anterior que ha sido depuesto (la corona española en el texto y la dictadura *porfirista* que termina con la propia Revolución de 1910)¹¹⁷.

Existen, implícitamente, otras circunstancias aludidas por el autor en el *mundo citado*, concepto que, como lo define Schmid (citado en Gómez Moriana, 199), representa el universo evocado por el discurso de los actores novelescos; entre esas otras instancias subyace, en el texto, la necesidad de acabar con un esquema unipersonal de gobierno. Tal circunstancia, nuevamente, remite a los procesos de consolidación del régimen revolucionario mexicano.

Sin embargo, el texto sigue exigiendo un *lector capacitado* (Gómez Moriana, 199) para reconocer estas *alusiones*: hacia finales de los años 20 y durante los 30 de nuestro siglo, el sistema político mexicano percibió la necesidad de formar alianzas que permitieran acabar con la figura del caudillo, hombre fuerte que seguía sucumbiendo a la tentación de dirigir casi dictatorialmente la vida del país gracias a su autoridad histórica.

Una vez que el texto revela esa exigencia -erradicar el caudillismo como institución en la vida de Arepa-, los personajes y los hechos construidos en la narración activan nuevamente la *doble referencialidad* al expresarse la necesidad de incrustar en la vida de *Arepa-México* un ordenamiento político con carácter institucional que fuera apoyado (en apariencia) por todos los sectores de la población. Este nuevo ordenamiento político tendría, inevitablemente, una figura máxima, pero sus prerrogativas estarían circunscritas a un período -único e irrepetible- en el poder.

Efectivamente, las *referencialidades cruzadas* prosiguen: el final del *caudillismo* pretende institucionalizar el *unipartidismo* que tendrá en el presidente al promotor y guardián del progreso de la nación *mexico-arepana*.

¹¹⁷ Cordova explica que *el positivismo volvería, después de la caída de Madero, a formar parte substancial del bagaje ideológico de los intelectuales que acompañaron a los revolucionarios mexicanos*. Op. Cit. Pp. 20-21.

El texto menciona que la lucha institucional es promovida por su máxima figura política, con lo que está refiriendo, todavía en el relato, a uno de los mayores instrumentos discursivos que justifican la unificación partidista: *la lucha por el progreso de la patria*.

Belaunzarán sirve al sistema de gobierno emanado de la Guerra de Independencia de Arepa y, al mismo tiempo, esa gesta histórica le permite al propio *Belaunzarán* desarrollarse. Es clara esta correspondencia entre texto y realidad mexicana (de 1910 a nuestros días y, en especial, en los años en que aparece la novela): el partido en el poder sirve a la Revolución al tiempo en que esa gesta lo legitima en el poder.

Así mismo, la defensa de los intereses nacionales -y sus verdaderos propósitos- que realiza el régimen arepano es explicado por González Ramírez, quien concibe que *la revolución mexicana ha tenido a la nación como un ser social que requiere integración con propósitos de evitar que potencias extranjeras la absorban y que fuerzas interiores antisociales la depriman. Así, pues, la integración y la defensa son factores fundamentales en el nacionalismo mexicano*¹¹⁸:

-Este país necesita progreso. Para progresar necesita estabilidad. La estabilidad la logramos quedándose ustedes con sus propiedades y yo con la presidencia. Todos juntos, todos contentos, y adelante.

-Yo estoy en completo acuerdo con usted, señor Presidente- dice don Carlitos.

-Me alegro, señor Berriozábal- 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 menor esperanza en la Cámara.

Barrientos y don Bartolomé González doblan las manos, aceptan la proposición de *Belaunzarán* y brindan con él por la nueva alianza.

-Otra cosa que sería conveniente- dice *Belaunzarán* limpiándose el cognac de los labios, después del brindis-, es que el Partido Moderado, que no tiene candidato a la presidencia, me nombre a mí.

Silencio otra vez. *Belaunzarán* sigue explicando:

-De esa manera matamos dos pájaros de un tiro. El Partido Moderado podrá participar de mi triunfo, y evitamos el peligro, muy remoto, de que la Presidencia Vitalicia caiga en manos de algún desconocido. (p. 105-106)

En esta configuración naciente de lo que en el futuro se constituirá como un sistema presidencialista, monolítico y de tendencia política unificada en *Arepa-México*, resulta paradójico

que haya sido el General Álvaro Obregón quien promoviera tales cambios en el país¹¹⁹, ya que es precisamente en la figura del expresidente mexicano en donde el texto encuentra su más claro referente externo: Obregón es *Belaunzarán*¹²⁰, el verdadero león de la novela, símbolo de ese proceso de desaparición del caudillo que pretendía perpetuarse en el poder y que fue sustituido, después de su muerte, por un proceso que institucionalizó la Revolución y que dio origen a la dictadura de partido vigente hasta nuestros días.

En consecuencia, el texto hace constar que la realidad sociopolítica de Arepa no apoya la permanencia de un dictador *-per se-* en el poder, sino que quiere hacer de él un símbolo de legalidad y progreso para, posteriormente, matizar con ese símbolo los actos del régimen.

La oposición política, mientras tanto, representa un elemento desestabilizador que atenta contra ese afán institucionalizador y, por lo tanto, debe ser eliminada:

-Quiero decirles que yo soy el primero en lamentar la muerte de los moderados- dice Balaunzarán.

-Y nosotros los segundos- dice Barrientos, para darle razón al Mariscal y defender su terreno.

Todos están de acuerdo: Bonilla, Paletón y el señor de la Cadena forzaron al Mariscal a fusilarlos, y él, al hacerlo, no hizo más que cumplir con su deber, conservar la paz interna y salvar las instituciones. (p. 103).

En este último fragmento está aludida, también, la fragilidad de convicciones políticas de una elite (*Berriozábal* y la mayoría de los miembros del *Partido Moderado*).

¹¹⁸ Cros, Edmond. "Formaciones Ideológicas y discursivas mexicanas." *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos, 1986. p. 263.

¹¹⁹ Córdova reproduce un artículo periodístico en que se reprodujo parcialmente una conversación entre Obregón y el ingeniero Luis L. León, conversación en la cual el caudillo sonoreense le comunicaba su determinación de crear un movimiento político que en adelante sustituyera a los personajes en la conducción del país, reunificando y reintegrando a todos los elementos revolucionarios: *un organismo -habría dicho Obregón-, ya sea puramente político o social, o que participe de ambas modalidades a la vez, de programa definido y actuación permanente que garantice la supervivencia de los principios revolucionarios por caminos democráticos; que sea escuela de líderes, hombres públicos y estadistas, y que, principalmente, le garantice a la nación una vida política democrática, tranquila y pacífica, sin que las soluciones de las crisis nacionales las dé un hombre o la violencia.* Córdova. Op. Cit. Pp.290-291.

Maten al león ofrece, así mismo, la visión del gobernante que en el ejercicio de su cargo pretende escalar peldaños y llegar a una esfera social en la que, por lo demás, nunca será completamente aceptado.

Explicado con las palabras de Paz, *la red es fuerte porque el PRI* (el sistema político arepano, para el caso que nos ocupa) *es uno de los factores de la movilidad social: los líderes salidos de la pequeña burguesía y de las aristocracias obreras y campesinas trepan por las escaleras de esta pirámide política. Una pirámide que es también, la de los negocios y la riqueza*¹²¹:

-¿Cómo demonios quieres que vaya a esta fiesta vestido de militar? ¿No te das cuenta del significado que tiene este smoking? Yo, en casa de los moderados, vestido de moderado. Quiere decir, que de ahora en adelante, no sólo soy el jefe de los progresistas, sino también de los moderados. Se acabaron los partidos, soy el rey de la isla. Bien vale un riesgo. ¡Así que, fuera coraza! (p. 129)

Con un estilo descarnado, el texto ha ido evocando -casi en forma obsesiva- todas las bases ideológicas de un régimen que se pretende institucional. Además, en la realidad discursiva arepana se ha construido una columna de conceptos que alude los arreglos y las componendas que tienen lugar en las altas esferas del poder y de la elite:

Los moderados, encabezados por don Carlitos, don Bartolomé González y Barrientos le dan a Belaunzarán una cena, para celebrar el triunfo de su candidato, su ascensión a la Presidencia Vitalicia y la concordia que ahora reina.

A la mesa se sientan, entreverados, ricos con pretensiones de distinción y políticos patanes. (p. 186)

¹²⁰ Ibarguengoitia expresó que el México de la época de Obregón era una de las que más le atrae. Ibarguengoitia, Jorge. "Breve relación de algunos de mis libros." *Autopsias rápidas*. México: Editorial Vuelta, 1989. p. 74.

¹²¹ Paz, Octavio. "El escrito y el poder." *México en la obra de Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. p. 567.

En esa duplicidad de referentes de la novela, son variadas las menciones que se hacen de una sociedad polarizada. Sin embargo, la mención que el texto hace de esta polarización es constante y, en ocasiones, muy recurrente.

La razón es, como lo apunta Dessau, que la burguesía nacional mexicana debió forjarse, una vez llegada al poder (1938), una nueva ideología capaz de afrontar, entre otras cosas, a la clase obrera¹²². Así, y sólo por citar breves ejemplos a partir del texto, la *alusión* a la elite en peligro (que se dice defensora de los intereses de la nación) revela esas tensiones sociales en donde los burgueses viven en un mundo de refinamiento ramplón mientras los estratos más bajos empiezan a definirse -inconscientemente- como portadores de los enunciados ideológicos que el régimen ha sabido introducir al universo de ideas arepano:

El día siguiente será histórico para la República Arepana. Los hacendados, los comerciantes, los profesionales, los artesanos, y los criados de casa buena, entierran al Doctor Saldaña, y con él, sus esperanzas de moderación. Los campesinos, los pescadores, los cargadores, los vendedores de fritangas, y los pordioseros, llegan a Palacio, con gran griterío y bailando la conga, y piden, cantando, que Belaunzarán acepte, por quinta vez, y en contra de lo previsto en la Constitución, la candidatura a la presidencia. (p. 21)

(...)

Fausto Almeida, subido en una barda, vestido de blanco mugroso, con el pelo seboso cayéndole sobre la frente multa, 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 entusiasta. Almedia pega un brinco y baja de la barda, echa a caminar hacia el Palacio Presidencia, y la plebe lo sigue, moviéndose al ritmo de congas y bodoleques, atabales y rungas. (p. 23-24)

A partir de este último fragmento, analicemos en detalle algunas de las vías y conductos principales a través de los cuales se realiza la transmisión de enunciados ideológicos en Arepa. Estas nuevas *alusiones* refuerzan mi visión de la novela como un espacio de expresión crítica.

La idea de *partido en el poder* se ha fusionado, en *Maten al león*, al concepto de *gobierno*. El régimen de *Belaunzarán* acude a la tribuna partidista para emitir sus postulados y,

de esta manera, se alude a todo aquello que Romero Flores afirma al señalar que, a finales de los 30, el concepto de partido es ya un sinónimo de la definición del término gobierno¹²³ en la realidad discursiva de México.

¿Cómo y cuándo encuentran su expresión estos postulados ideológicos en la novela? Más que en las campañas presidenciales (ganadas siempre por mayoría aplastante), en la *calendarización* histórica de la vida nacional. Por *calendarización* entiendo, siempre a partir de las referencias que el texto hace de la realidad mexicana, el conjunto de fechas y celebraciones *patrias* en las cuales -mediante desfiles, paradas militares, discursos, etc.- se renueva la vigencia de la gesta revolucionaria y se glorifican sus alcances.

Cada efeméride, como mencionaba, se constituye en un nuevo afianzamiento discursivo y el texto apela, para activar la alusión, a los hechos históricos que han marcado la vida en Arepa: la *Batalla del Rebenco*, la *Oda a la Democracia* (que todos parecen conocer), el *Héroe Niño de las Guerras de Independencia*, la toma del *Fuerte del Pedernal* y todos aquellos *héroes de la Independencia que pasaron de la gloria a la tumba sin llegar al poder*.

En consecuencia, esta *calendarización* hace de la transmisión y del afianzamiento ideológicos su mayor cometido. Ahondando en este sentido, la más clara de todas las evocaciones se percibe en el marco de lo que las efemérides nacionales mexicanas señalan como el *Grito de Dolores*, hecho que marca el inicio de la Guerra de Independencia en ese país: *Belaunzarán, en vez de dar el Grito cada año desde el balcón del palacio(,) se echa al mar con un machete y, seguido*

¹²² Cros, Edmond. "Formaciones ideológicas y discursivas mejicanas." *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos, 1986. p. 260.

¹²³ A finales de la década de los 30, el entonces presidente Lázaro Cárdenas señala que *el Régimen revolucionario no es un concepto abstracto sino una verdad concreta. Los dos organismos básicos en que se sustenta el Régimen desde que se han abierto los cauces de nuestra vida institucional son el gobierno y el Partido ... el gobierno va llevando a la práctica con empeñoso afán, los postulados del Régimen ... el Partido es, en cambio, dentro de las mismas leyes, el organismo dinámico del régimen*. Romero Flores, Jesús. *Revolución Mexicana, anales históricos (1910-1974)*. México: Costa-Amic Editor, 1974. p. 509.

*de los indios de Paso de Cabras, nada hasta el fuerte del Pedernal, en donde muchos años antes tuvo su victoria decisiva contra el ejército español*¹²⁴.

Trascendiendo estas ideas, las elecciones presidenciales en Arepa son casi un trámite que se cumple conociendo los resultados de antemano y con el que se viste de legalidad democrática una dictadura. La *alusión* se conduce tanto al hecho en sí mismo (elecciones amañadas) como al desinterés político de la población de *Arepa-México*, el cual está referido en frases breves pero significativas:

En 1926 Arepa tuvo las elecciones más tranquilas de su historia. Nadie votó, y el vencedor fue el candidato único. Cuando Belaunzarán recibió la noticia de su triunfo, ya estaban destapando las botellas y los lechones estaban en el asador. (p. 184)

La facción social integrada por los *moderados* reacciona con un sentido patriótico siempre adaptable a los avatares del poder y de la historia; nada mejor que el asesinato del *león* para que su discurso ideológico *patriotero* sea también puesto en evidencia:

Los ricos, que se asustaron tanto aquella noche, tardaron más de veinticuatro horas en comprender que iba a ser más fácil arreglarse con Cardona, el nuevo presidente Vitalicio. (p.187)

La *ideología revolucionaria* es una presencia constante en la obra. Al final, la estructura dominante en el poder y las altas capas sociales terminan absorbiendo toda interpretación de la realidad arepana, manejándola a su antojo para adaptar los hechos del pasado y seguir, así, controlando el futuro.

De esta manera, cada expresión del presidente arepano tiene como objetivo afianzar su imagen de padre de la patria, de héroe al servicio del pueblo y de funcionario comprometido con el progreso de su nación. Lo que produce, en cambio, es la percepción de un mundo arrasado por

¹²⁴ Ibargüengoitia, Jorge. "Breve relación de algunos de mis libros." *Autopsias rápidas*. México: Editorial Vuelta, 1989. P. 74.

el discurso ideológico arepano, de una sociedad sin salida y de una vida isleña cuya única opción es la que ha sido impuesta por la historia¹²⁵.

Las alusiones masificadoras.-

Es necesario, por último, analizar brevemente los elementos que, aunque en cierta medida son circunstanciales, se convierten en instancias propiciatorias de la penetración discursiva; estos elementos son, a saber: que Arepa se ha convertido en una *sociedad de masas*; la aparición del *populismo* como forma tradicional de la expresión del poder; y, finalmente, la llegada de la *modernidad* a la isla.

Arepa-México se ha convertido, por el índice de crecimiento, en una *sociedad de masas*¹²⁶. Su transición a la vida urbana -y su cada vez menor condición de sociedad rural- ha favorecido la propagación ideológica de los discursos oficiales:

El cortejo fúnebre de Saldaña partió de su casa en el Paseo Nuevo, bajó por el Espolón hasta Cordobanes, torció a la izquierda, caminó por la manga de Clavo, y allí, al pasar frente al Instituto Krauss, se topó con la manifestación belaunzarista que empezó como acto de apoyo en los Llanos del Cigarral, espantó las moscas del Muladar de San Antonio, se hizo fuerte en el Mercado de Pescaderos, se apretujó entre las callejas de la ciudad vieja y acabó, frente al Palacio, convertida en un llamado a la dictadura. (p. 25)

Tras el advenimiento de la *sociedad de masas* aparecerá el *populismo*¹²⁷ como fenómeno en la vida social mexicana. A través de él, los políticos revolucionarios realizan la difusión de postulados tradicionales (ya mencionados en el transcurso del capítulo) que se conjugan con

¹²⁵ La *ideología revolucionaria* habría llegado a ocupar casi la totalidad de la vida política en México. Recordemos que en 1940 nace el PRUN (Partido Revolucionario de Unificación Nacional), con lo que la Revolución de 1910 ha penetrado muchos ámbitos de la lucha por el poder (y de la realidad discursiva del país), incluso aquellos que se manifestaban como 'opositores' al régimen.

¹²⁶ En 1940 la población en México era de casi 20 millones de habitantes y la Ciudad de México era ya el centro de la vida nacional.

¹²⁷ Octavio Paz, en la edición de la Revista Vuelta No. 127 de junio de 1987, declara que *el populismo ha sido uno de los rasgos distintivos de la política mexicana desde que la Revolución se transformó en*

aquellos que poco a poco van apareciendo y que sostienen que la Revolución fue hecha por los obreros y campesinos, que el gobierno del país tiene en ellos su mayor fundamento y fortaleza, y que sólo el gobierno revolucionario podrá seguir trabajando en beneficio de quienes fueron los verdaderos luchadores de esa Revolución: el pueblo.

El otro gran elemento evocador de la *ideología revolucionaria* que se inscribe en el texto es el relativo a los procesos de modernización que vive *Arepa-México*. Transformada ya la isla en una *sociedad de masas*, las expresiones *populistas* harán uso del *desarrollismo* para cimentar sus ofertas ideológicas. Las obras de beneficio social y los procesos de tecnologización serán exhibidos como prueba indiscutible del progreso promovido y propiciado por el gobierno *mexico-arepano*:

En la primera de *El Mundo* está la foto de Belaunzarán echando, con gran torpeza, la lanzadera en su primer viaje, al inaugurar la primera fábrica de hilados y tejidos que se funda en Arepa, con capital francés. La inauguración fue el día anterior, antes, y esto no lo dice el periódico, de la comida con los ricachones. (p.113)

Por último, procedamos al análisis del único personaje que, por haber estado ausente de Arepa durante 15 años, no ha asimilado en forma efectiva la realidad ideológico-discursiva imperante en la isla.

Pepe Cussirat regresa del extranjero en el primer avión que se vio en la historia de Arepa. Al no haber sido parte activa -y mucho menos pasiva- de la formulación y transmisión de un discurso de poder, descrece de la legitimidad de un gobierno que se excede y entiende rápidamente que la vía pacífica nunca será un factor de cambio en Arepa. En la lógica de la fábula, sólo él podía estar en el origen de un magnicidio, porque los valores sociales e históricos no lo alcanzan con sus interpretaciones ni imprimen en él obligaciones de ningún tipo.

A pesar de ello, una vez que llega a la isla, identificamos por evocación en su discurso la consciencia de clase a la que pertenece y los prejuicios propios del estrato al que siempre ha estado vinculado. Él es el *antihéroe* que, aunque no consuma ningún cambio, incita a la acción (cuestión que ya analizamos en el capítulo anterior); su fracaso personal revela un desencanto que quizás pretende anunciar que en Arepa-México nadie puede oponerse al régimen de gobierno:

-Amigo Pereira- dice Cussirat -, soy un fracasado. Lo intenté matar tres veces. La primera, les costó la vida a los moderados, la segunda, a mi novia, y la tercera, a mi mozo, que fue uno de los hombres más extraordinarios que he conocido, y a mi gran amigo de la infancia. Yo, que soy el responsable, me salvo, me vengo a meter en 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. ¿Así que qué importancia tiene que el Presidente sea un asesino o no lo sea? (p. 178)

Su ausencia y su regreso le obligan a enfrentarse abruptamente a la realidad sociohistórica y discursiva de la isla y a aceptar -al final- que nada cambia con un magnicidio ni con una revolución o con una guerra de independencia.

Su desencanto ideológico alude la consecuencia más comprensible de todas aquellas que se extraen de la inscripción de la *ideología revolucionaria* en *Maten al león*: no hay medio alguno por el cual pueda producirse un cambio efectivo de la realidad porque ni siquiera el pasado nos pertenece, porque no se puede pretender luchar por un futuro cuando, como Cussirat dice, *ni siquiera me acuerdo por qué me quise meter con él (Belaunzarán) en un principio.*

V

**La parodia histórica y la
desactivación de la memoria oficial**

Antes de iniciar este último capítulo es necesario resumir brevemente lo analizado hasta este punto: *Maten al león* (1969) aparece en un momento determinante para el México de nuestros días, es decir, en los años en que el afianzamiento y la transmisión de la ideología revolucionaria mexicana se desborda en su discurso (recordemos que el régimen revolucionario llega -incluso- a hacer uso de la fuerza para contrarrestar toda crítica).

El final de la novela no culmina, en apariencia, los procesos de mejoría o deterioro que había generado a lo largo de la narración: la vida política, social y económica en el imaginario mundo arepano sigue su curso sin que la muerte del león -es decir, del *presidente-dictador*- se traduzca en cambios reales para la sociedad de Arepa. Ante esta aparente inmovilidad de un relato cuyos adjetivos aplicables bien pudieran ser el de jocoso y trepidante, su conclusión nos remite a su inicio y, desde ahí, nuevamente a su desarrollo. De esta manera -tal y como ha sido explicado- los segmentos que dieron forma a una atmósfera, a un mundo polarizado y a una sociedad descompuesta social y políticamente, son los que se destacan del conjunto del relato que, aunque no es de ninguna manera pesimista, sí establece que en la realidad *arepana* (y sobre todo en su vida política) la evolución histórica es un juego de repeticiones en donde el final de cada eslabón remite inevitablemente a su punto de partida.

A partir de esta convicción, la *duplicidad referencial* de dichos enunciados es la que me ha permitido vincular el texto con su contexto productivo; las *alusiones* son, como lo he explicado en el capítulo anterior, claras, como si Arepa fuese México.

Sin embargo, la *alusión* -y la vinculación *Arepa-México*- no basta para entender cabalmente el sentido crítico de este texto.

A lo largo del relato, intersectando con indicios y alusiones, está presente un distanciamiento crítico del autor que tiene su punto medular en las expresiones paródicas. Dichas expresiones estarían cumpliendo una doble función: primero, cuestionar los procesos de formación y transmisión de la *ideología revolucionaria* y, después, deslegitimizarla como la base del proyecto de nación sobre el que fue construido el moderno Arepa-México.

Consecuentemente, la crítica más amplia del texto es la que se realiza por medio de la *parodia* de discursos históricos que, en el tejido del relato, oficializan la memoria colectiva del mundo arepano-mexicano.

Para entender el alcance de esta crítica, procedo a definir brevemente qué es la parodia y cuál es su rango pragmático de acción en todo texto literario.

Partiendo de los conceptos de Rose, la *parodia* puede ser entendida, a *grosso modo*, como la *imitación irónica* de un texto cuya lectura produce un sentido más amplio al esclarecerse tanto la voz imitada como la del imitador. La *parodia* es *irónica* por cuanto logra que esta aparente reproducción de un texto cobre un doble significado¹²⁸.

El efecto es, por lo tanto, un texto original *enturbiado* por la presencia del trabajo del autor. En este último concepto *-trabajo del autor-*, es donde percibo la actitud crítica del escritor respecto al texto que está parodiando.

Al privilegiar esta idea -la del texto original enturbiado por el *trabajo del autor*- como fundamental para concluir mi análisis, se impone despejar las primeras interrogantes que esta base

¹²⁸ La parodia representa una lectura cruzada (*cross-reading*) que Margaret Rose ilustra con el siguiente procedimiento -utilizado en la ilustración por Lichtenberg-: *one in which connections are made between unconnected subjects by the 'player' reading one line of a (vertically set) newspaper article horizontally into another so that incongruous, unexpected associations eventuate and the seriousness of each article is relativised.* Rose, Margaret. "Distinguishing parody from related forms." *Parody, meta-fiction*. London: Croom Helm, 1979. p.49.

teórica empieza a generar: ¿es el texto original el único blanco de una crítica expresada paródicamente?

Hutcheon explica cómo, en nuestro siglo, las formas de creación artística no han hecho del texto parodiado -texto entendido en un sentido amplio, pues como tal puede representar una pintura, un texto cinematográfico, una fotografía, un discurso histórico, etc.- el objeto único de su expresión crítica¹²⁹. Lo que es más, tal pareciera que actualmente la *parodia* es una forma seria de arte crítico y, en esa dirección, la misma Linda Hutcheon aclara que *as a form of criticism, parody has the advantage of being both a re-creation and a creation, making criticism into a kind of active exploration of form* (Hutcheon, 51).

¿Cuál es el valor, entonces, que como mecanismo de crítica tiene la *parodia* en un texto? Sin duda, como lo explica Rose, la importancia de la *parodia* estriba en que no sólo alude a otro texto, autor o proceso de comunicación sino que, al trascender el nivel meramente textual, el discurso paródico pone al descubierto las relaciones existentes entre el texto que está enturbiando y el contexto social en que dicha *parodia* se produce¹³⁰.

En otras palabras, percibo la *parodia* como el instrumento del que se vale un autor para revelar -directa y críticamente- su percepción respecto a un hecho o circunstancia que ha alcanzado a materializarse en un discurso.

Por lo tanto, en la expresión paródica de un texto está presente tanto el texto aludido como el proceso a través del cual dicho texto se convirtió en *canon* o modelo¹³¹. Lo que es más, pudiera

¹²⁹ Hutcheon, Linda. "The pragmatic range of parody." *A theory of parody, the teachings of twentieth-century art form*. New York and London: Methen, 1985. p. 50.

¹³⁰ Rose explica que in *refunctioning the performed language material of other texts and discourses parody not only creates allusions to another author, another reader, and another system of communication, but to the relationship between the text, or discourse, and its social context*. Rose, Margaret. "Distinguishinh parody form related forms." *Parody, meta-fiction*. London: Croom Helm, 1979. p.49.

¹³¹ En este sentido estoy de acuerdo en el profundo análisis de Rose: *the parodist may also recreate his norms in order to attack them -internalising and foregrounding both his target and the process by which*

ser que la *parodia* criticara no sólo a un texto determinado y a su posterior transformación en modelo o paradigma, sino a la forma en que este modelo es citado como válido e incuestionable.

La *parodia* es, pues, repetición y creación: es una forma textual conocida y reconocida a la que se adhiere una nueva voz que la caricaturiza o la ridiculiza, la exagera o la minimiza, la contrasta o discrepa de ella; a través de cualquiera de estos u otros procedimientos, la *parodia* siempre cumplirá, como he explicado, una función crítica, y la dimensión de esta función crítica sólo puede ser aprehendida cuando se le vincula a su contexto productivo.

Sostengo, pues, que la *parodia* en *Maten al león* está cuestionando los discursos históricos presentes en la realidad mexicana en la que el texto se inscribe. Al mismo tiempo, está criticando los procesos ideológicos que han sido utilizados para institucionalizar la memoria ya que, como he mencionado en varias ocasiones, en México el pasado sólo puede ser abordado desde la perspectiva oficialista que el régimen ha impuesto.

La parodia en esta novela cuestiona la historia y la memoria oficial; al hacerlo, pone en tela de duda todos los esquemas ideológicos que en Arepa-México representan la base discursiva sobre la que se ha edificado la vida moderna de la nación.

La parodia en *Maten al león*.

Esta novela construye, como hemos visto, un universo ficcional en el que se pone en marcha un discurso heroico e histórico que sirve, a través de su transmisión ideológica, como legitimador de una estructura de poder.

Al hacer su aparición en el tejido del relato, la *parodia* crítica, primero, los diversos segmentos testimoniales que en la novela pretenden construir la memoria escrita de Arepa. Posteriormente, el procedimiento paródico absorbe con su crítica el resultado de esa construcción

it has become canonised, the process of the quotation itself. Rose, Margaret. "Distinguishinh parody form related forms." *Parody, meta-fiction*. London: Croom Helm, 1979. p.44.

de la memoria, es decir, se apropia de todo enunciado que ha llegado a constituirse *oficialmente* en un hecho del pasado.

Dicho en otras palabras, el tejido literario de esta novela es claramente paródico en aquellos segmentos que evidencian una necesidad de *crear* un testimonio escrito y en la satisfacción de esa necesidad: el pasado *oficial*.

Vayamos a un segmento del primer capítulo de la novela (*La pesca*) para reconocer cómo se nos narra -parodiando un registro *periodístico-policiaco*- la forma en que se recordará la noche de la trágica muerte de un candidato opositor a la presidencia del país:

La toma de la casa de doña Faustina, la de San Cristóbal número 3, el burdel más caro de Puerto Alegre, formará, en adelante, parte de la mitología arepana. Los policías entraron por la puerta principal, por la lateral, por la trasera, y por las ventanas del segundo piso, usando la escalera de los bomberos. Juntaron a veinte putas históricas en la sala morisca, les metieron mano, y les quitaron el dinero que habían ganado con tanto trabajo, aquella noche de quincena; después, las metieron en el furgón de los presos, y las hicieron pasar la noche en chirona, en donde tres de ellas pescaron resfriado, y un sargento carcelero, gonorrea. Los clientes, excepto el Director del Banco de Arepa, que se puso a salvo saltando por una ventana y rompiéndose una pierna, fueron fichados, extorsionados y puestos en libertad. De nada sirvió que doña Faustina, la dueña, amenazara al Coronel Jiménez con hablarle por teléfono al Mariscal. (*Cap I - La pesca*)

Analicemos primero lo que este fragmento representa para el propio relato. Sabemos, porque el texto así nos lo ha revelado, que la muerte de *Saldaña* -el candidato opositor- no ocurrió en un burdel; sin embargo, para el régimen gobernante arepano -que entre otras cosas controla la prensa- es necesario que el hecho sea recordado con la mayor bajeza moral posible en los periódicos y, en consecuencia, en la memoria escrita de Arepa.

La exageración con que está presentado el hecho ofrece una crítica hacia la forma en la que tradicionalmente se construyen en los diarios eventos parecidos; al mismo tiempo, este fragmento trasciende su materialidad textual, pues desactiva el *canon* periodístico que, entre otras cosas, sirve para establecer *oficialmente* los recuerdos en Arepa.

Habiendo llegado a esta consideración, es necesario resolver la interrogante que se crea sobre la manera en que se desactiva el género periodístico en el segmento anterior. Dejando de lado la exageración que se advierte -y que ya he cotejado- es en la descripción de detalles innecesarios para el conocimiento de un hecho y en el léxico utilizado en donde se critica -a través de la ridiculización- el proceso a través del cual se construye la memoria colectiva (recordemos a las *putas histéricas // les metieron mano // pasaron la noche en chirona // sargento carcelero que pesca gonorrea*).

En consecuencia, con estos fragmentos *paródicos*, el texto sugiere que nada de lo que se hace para conservar la memoria corresponde a la realidad de la Isla de Arepa. La historia de lo inmediato se cuestiona en la *parodia periodística*. De esta manera, tal pareciera que la novela nos prepara para asimilar la crítica que hará del discurso que pretende haber fijado -de una vez y para siempre- la memoria colectiva impuesta por la interpretación oficial de los hechos del pasado.

Reproduzco un último fragmento para ejemplificar lo anterior:

En el último tercio del siglo pasado y a principios de éste, los ricos de Arepa construyeron sus casas en el Paseo Nuevo. Unos, los hacendados, venían del interior de la isla, huyendo de los bandoleros, y otros, los comerciantes, del centro de la ciudad, huyendo de los malos olores. (Cap. V - *El casino de Arepa*).

Después de cuestionar la validez de la construcción de la memoria, leemos la forma en que comienzan también a ser criticados los discursos históricos en Arepa; el procedimiento es, casi siempre, la exageración en el ofrecimiento de detalles que terminan por ridiculizar el enunciado (...*huyendo de los malos olores*).

Al haber establecido, entonces, que son los fragmentos de corte testimonial los únicos que son parodiados en la obra, se impone un análisis más detallado de los alcances que dicha crítica puede tener en el contexto sociodiscursivo en que se produce la novela. Se impone, pues, despejar

el siguiente cuestionamiento: ¿por qué se critica el discurso histórico utilizando como instrumento la *parodia*? ¿Qué efectos produce esta desactivación del pasado oficial en el lector mexicano de los 60 y 70?

La muerte del discurso histórico oficial.-

El universo ficcional que ha creado Ibarguengoitia pone en marcha un discurso histórico que es revestido de prestigio por la interpretación oficialista. Esta exaltación del pasado se constituye, así, en una ideología de poder. El último fragmento que reproduzco de la novela da testimonio de ello y, al haber quedado establecida la forma en que se construye la memoria colectiva arepana, estamos preparados para leer este supuesto texto histórico desde una perspectiva crítica.

El inicio de la lectura de este texto paródico representa, al mismo tiempo, un surgimiento paulatino de ideas, comentarios y razonamientos que se vinculan de inmediato a la realidad discursiva en la que está inmerso el lector mexicano de esa época (y aún el lector actual). La esfera de lo ficcional, es decir, ese mundo arepano del que se partió para construir con sus indicios una realidad paralela a la mexicana, ha pasado a un segundo plano en la conciencia del receptor del texto¹³²:

XI. LA TOMA DEL PEDERNAL

A fines del siglo XVI, los españoles decidieron construir un fuerte para defender Puerto Alegre de los corsarios. Para erigirlo, escogieron el islote del Pedernal (llamado así, porque alguien había encontrado allí pedernal), que está en la bocana de la bahía.

¹³² Rose explica la necesidad de tomar en cuenta al lector para que el procedimiento paródico se concrete con éxito: *for while parody functions as an internalised form of literary criticism (or meta-language), it also involves the reader of the text (especially one who appears to be inseparable from a canonised work, such as the Bible) in its critical analysis.* Rose, Margaret. "Distinguishing parody from related forms." *Parody, meta-fiction.* London: Croom Helm, 1979. p.53.

El fuerte del Pedernal, que tenía por objeto 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. Los que lo construyeron nunca se hubieran imaginado que las barbacanas que estaban haciendo habrían de convertirse, con el paso del tiempo, en la trampa donde iba a caer el ejército español, porque al Pedernal se fue a refugiar, con los restos de sus mermadas fuerzas, después de la Batalla de Rebenco, el General Santander.

Once meses resistieron los españoles en aquel último reducto. En realidad, no les costó trabajo, porque nadie los atacó durante ese tiempo, ni resistieron porque tuvieran ganas, sino porque nadie pasó a recogerlos. La guarnición había sido olvidada por el mundo civilizado, como dijo un diputado a Cortés cuando se supo la noticia de la matanza.

A los once meses de sitio (relativo, porque los españoles viajaban todas las tardes a tierra firme con el objeto de abastecerse de víveres), Belaunzarán, el más joven de los caudillos insurgentes, decidió dar un golpe que había de acabar, para siempre, con la dominación española de Arepa. Juntó en la playa a los negros de la Humareda y a los guarupas del Paso de Cabras, y cuando oscureció y la marea estuvo más baja, se despojó de su vistoso uniforme de general brigadier, y en cueros, con sólo un machete en la mano, se metió en el agua hasta la cintura, se volvió a los negros y a los guarupas, que lo miraban sin entender qué tramaba, y alzando el machete, gritó:

-!Voy por la gloria! !El que quiera, que me siga!

Dicho esto, se puso el machete entre los dientes, y empezó a nadar en dirección al islote. Mil hombres lo siguieron, nadando encuerados, mordiendo machetes. Muchos se ahogaron, pero, muchos también, salvaron los cien metros de ancho que tiene el canal que separa al islote de la tierra firme, y cayeron como un rayo sobre los ciento cuarenta y tres españoles, que estaban desapercibidos, haciendo una fiesta, en honor de María Auxiliadora, y memoria del prodigioso triunfo de las naves españolas en Lepanto. Era el veinticuatro de mayo. No quedó uno con vida.

Don Casimiro Paletón, que a la sazón era un joven poetaastro, cantó esta gesta con un poema de mil sonoros versos (uno por cada uno de los participantes), en el que calificó a Belaunzarán, que tenía veinticuatro años, de "Héroe Niño", de lo que nunca se arrepintió bastante.

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

Muchos son los que lo siguen en la travesía y, cada año, alguien se ahoga. La esperanza proverbial de los ricos de Arepa es "que el Gordo se ahogue nadando hasta el Pedernal". Deseo que no se les ha cumplido en los veintiocho años que van transcurridos desde la independencia.

El fragmento, por sí mismo, representa la exhumación de una épica nacional que está en la base de la vida independiente (y por lo tanto moderna) de Arepa-México. Se impone, ahora, un análisis detallado para *descodificar* las causas de esta expresión paródica que, como pretendo establecer, revela un cuestionamiento por parte del autor hacia la oficialización de los hechos del pasado y su posterior transformación en base ideológica del régimen.

Primero, es necesario tener en cuenta lo que Carrera Damas apunta al señalar, en su análisis sobre los obstáculos de la creación intelectual en América Latina, que no debe subestimarse el peso de los factores sociohistóricos que inciden en la obra del artista latinoamericano¹³³.

Sin duda, por la conciencia de Jorge Ibarguengoitia pasan infinidad de estos factores, los cuales, a pesar de que ya han quedado establecidos en el primer capítulo de la tesis, conviene recordar: nace en uno de los estados con mayor pasado histórico en la República Mexicana (Guanajuato) justo en el año en que es creado también el Partido de la Revolución Mexicana (1928). Su percepción de la realidad mexicana es, por así decirlo, una obsesión acumulada que ha buscado en los terrenos la ficción -y en la *parodia* más específicamente- el espacio para expresar una crítica al absolutismo político y a la oficialización del pasado histórico de México.

Por lo tanto, la visión de la problemática mexicana que el autor reelabora en el imaginario mundo de Arepa es diacrónica o, expresado más claramente, transhistórica.

¹³³ Germán Carrera Damas explica con detalle que *para un diagnóstico de la problemática de la creación en Latinoamérica, no se subestime el peso de los factores que podrían calificarse de específicos, para diferenciarlos de aquellos que, correspondientes a los mecanismos del imperialismo y la dependencia, son comunes a sociedades ubicadas en diferentes partes del globo.* Carrera Damas, Jorge, et al. "El análisis de los obstáculos a la creación intelectual: el pasado histórico como ideología." *Cultura y creación intelectual en América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1984. p. 179.

Sin dejar de mencionar la realidad sincrónica de Arepa-México (recordemos la alusión a instancias de dependencia hacia potencias extranjeras), el autor parece evitarla en su crítica¹³⁴. Esto, sin duda, focaliza más claramente el objeto de la expresión *ibargüengoitiana*: el falseamiento de la historia mexicana ha devenido en una frágil *realidad irreal*¹³⁵.

Teniendo esto en cuenta, creo prudente esclarecer la forma en que el autor guanajuatense desacredita la formación del texto histórico y, al mismo tiempo, su transformación en discurso ideológico. Para ello, reproduzco nuevamente los segmentos más reveladores del fragmento anteriormente citado.

El capítulo en cuestión tiene un título: *La toma del Pedernal*. Con ello, se anuncia la presentación de un texto histórico -porque conocemos el registro- del tipo *La Revolución Francesa, La caída del Imperio Romano de Occidente, La toma de la Bastilla, La Guerra Civil Española, etc.*

El inicio del capítulo reafirma la lectura histórica que se pretende para el texto: *A finales del siglo XVI, los españoles decidieron...*

Una vez establecida la forma en que debe leerse el fragmento, abordo, en primera instancia, la desactivación o cuestionamiento del discurso histórico a partir de su ridiculización progresiva:

XI. LA TOMA DEL PEDERNAL

A fines del siglo XVI, los españoles decidieron construir un fuerte para defender Puerto Alegre de los corsarios. Para erigirlo,

¹³⁴ Tal planteamiento, en palabras de Carrera Damas, exige una precisión: *implica la visión de una Latinoamérica (y por lo tanto de México) cuya existencia sociohistórica constituye una realidad más prolongada y diversa que la resultante de las relaciones imperialistas y dependientes*. Carrera Damas, Jorge, et al. "El análisis de los obstáculos a la creación intelectual: el pasado histórico como ideología." *Cultura y creación intelectual en América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1984. p. 179.

¹³⁵ Tomo aquí prestada la expresión de Octavio Paz sobre la *realidad irreal* que él advierte en otra obra de Ibarguengoitia (*Las muertas*). Con esta expresión me refiero a aquel estado o circunstancia que la sociedad arepano-mexicana vive después de haber asimilado un discurso ideológico-histórico que adquiere el calificativo de distorsionado por cuanto se revela incapaz de explicar, cabalmente, la realidad presente de una sociedad como la mexicana.

escogieron el islote del Pedernal (llamado así, porque alguien había encontrado allí pedernal), que está en la bocana de la bahía.

El trabajo del autor que enturbia el texto histórico está expresado en un paréntesis (lo he subrayado para facilitar su identificación). Dicho comentario ofrece información no relevante para lo que se nos está contando: que existiera o no pedernal en el sitio donde se levantó un fuerte militar carece, prácticamente, de trascendencia como para merecer un cotejamiento textual detallado. Esta información, por lo demás superflua y redundante, ridiculiza el texto histórico y, por lo tanto, empieza a desactivarlo.

El mismo procedimiento es empleado en el segmento siguiente:

El fuerte del Pedernal, que tenía por objeto 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.

La mezcla y amalgamamiento de hechos trascendentales con otros sin importancia, nos hacen percibir la falta de cohesión en una lectura que se pretende histórica y tradicional.

Después de validar -y por lo tanto criticar- la forma del discurso heroico exaltador, el autor procede a enturbiar su contenido:

Once meses resistieron los españoles en aquel último reducto. En realidad, no les costó trabajo, porque nadie los atacó durante ese tiempo, ni resistieron porque tuvieran ganas, sino porque nadie pasó a recogerlos. La guarnición había sido olvidada por el mundo civilizado, como dijo un diputado a Cortés cuando se supo la noticia de la matanza.

A los once meses de sitio (relativo, porque los españoles viajaban todas las tardes a tierra firme con el objeto de abastecerse de víveres), Belaunzarán, el más joven de los caudillos insurgentes, decidió dar un golpe que había de acabar, para siempre, con la dominación española de Arepa. Juntó en la playa a los negros de la Humareda y a los guarupas del Paso de Cabras, y cuando oscureció y la marea estuvo más baja, se despojó de su vistoso uniforme de general brigadier, y en cueros, con sólo un machete en la mano, se metió en el agua hasta la cintura, se volvió a los negros y a los guarupas, que lo miraban sin entender qué tramaba, y alzando el machete, gritó:

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

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

también, salvaron los cien metros de ancho que tiene el canal que separa al islote de la tierra firme. y cayeron como un rayo sobre los ciento cuarenta y tres españoles, que estaban desapercibidos. haciendo una fiesta, en honor de María Auxiliadora, y memoria del prodigioso triunfo de las naves españolas en Lepanto. Era el veinticuatro de mayo. No quedó uno con vida.

El trabajo del autor (que nuevamente subrayo) se va adhiriendo, entonces, al texto histórico para enfrentarlo críticamente: es parte de él y al mismo tiempo se le aleja para criticarlo, es repetición y creación, víctima y modelo¹³⁶.

De esta manera, mientras repasamos la historia arepana, hemos leído -en el implícito textual de este fragmento- que la independenciamiento de la isla no puede ser calificada de heroica (*En realidad, a los españoles no les costó trabajo resistir porque nadie los atacó durante ese tiempo, ni resistieron porque tuvieran ganas, sino porque nadie pasó a recogerlos.*).

De hecho, la supuesta batalla final no se presenta y, cuando el caudillo Belaunzarán se lanza al exterminio del último reducto realista, los españoles realizaban incluso una fiesta religiosa en honor de María Auxiliadora. El estado de tensión entre metrópoli y colonia es, también, inexistente; todos los vínculos hegemónicos han desaparecido y la infima presencia española refugiada en un islote se debe únicamente a que dicha *guarnición había sido olvidada por el mundo civilizado.*

El hecho histórico, por sí mismo, ya ha sido desnudado de su supuesto heroísmo. El *epos heroico* del pasado nacional ha cedido ante el peso de la expresión paródica. En seguida, el autor aludirá -mediante idéntico procedimiento- la forma en que esa *falsa épica* se integró a la memoria

¹³⁶ Hutcheon ofrece una explicación etimológica de la función de la parodia que apoya esta lectura que hago de un supuesto texto histórico: *From the double etymology of the prefix "para", I argued that on a pragmatic level parody was not limited to producing a ridiculous effect (para as "counter" or "against"), but that equally strong suggestion of complicity and accord (para as "beside") allowed for an opening up of the range of parody.* Hutcheon, Linda. "The pragmatic range of parody." *A theory of parody, the teachings of twentieth-century art form.* New York and London: Methen, 1985. Pp. 53-54.

oficial arepana o, lo que es lo mismo, revelará la forma en que se inició la construcción del sentimiento patriótico:

Don Casimiro Paletón, que a la sazón era un joven poetaastro, cantó esta gesta con un poema de mil sonoros versos (uno por cada uno de los participantes), en el que calificó a Belaunzarán, que tenía veinticuatro años, de “Héroe Niño”, de lo que nunca se arrepintió bastante.

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

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

Como se deduce del texto, es el trabajo del escritor (*don Casimiro Paletón*) el que está en la génesis de la exaltación heroica; es esa labor la que ofrece imágenes, hechos, actos y movimiento a un pasado que se canta *en mil sonoros versos, uno por cada uno* de los libertadores.

Una vez que la labor del creador ha dado una identidad a la gesta, ésta ya puede ser recordada y recreada con detalles: cada año se le podrá revivir con *música, una Banda de Artillería y la señorita que, disfrazada de patria, seguirá coronando de laurel al héroe-niño de las guerras de independencia.*

Basado en las ideas de Carrera Damas sobre los obstáculos de la creación latinoamericana, intuyo que el artista arepano (y, en cierta medida, el artista mexicano) ha acudido al estereotipo que en la América española se tiene -y se ha tenido- de las luchas independentistas para reproducirlo y exaltarlo en su canto a los héroes. La reproducción de tales estereotipos

desemboca, como es nuestro caso, en una ridiculización de hechos que casi siempre fueron trágicos o, por lo menos distintos a la manera en que la memoria oficial nos ha enseñado a recordarlos¹³⁷.

En este mismo orden de ideas, el pasado histórico convertido en ideología en Arepa-México puede resumirse en esa instancia nuclear, es decir, en el culto a los héroes¹³⁸, en su desmedida adoración y en su posterior mitificación. Para ello, no importa cambiar, transformar, cancelar y trastocar los hechos del pasado. La permanencia en el poder todo lo justifica, incluso la condenación de amplios sectores al olvido. Estos sectores -representados en la novela por los *negros de la Humareda* y los indios *guarupas del Paso de Cabras*- no podrán nunca reaccionar ni aprehender totalmente su *realidad real* por cuanto el discurso ideológico mantendrá vigente en su memoria la *irrealidad real*, es decir, mantendrá vigente en el recuerdo colectivo del pueblo arepano aquellos hechos que, con su continua y permanente exaltación, legitiman su eternización en el poder.

No hay, pues, en Arepa, una correlación entre existencia histórica y conciencia histórica (Carrera Damas, p. 180) que, a final de cuentas, es el fundamento de una percepción congruente de la realidad que el isleño vive, ha vivido y vivirá en el futuro inmediato.

Esa es la razón por la que, en la progresión del relato, no constatamos la aparición de un discurso crítico explícito, profundo y bien estructurado. El antagonismo hacia el régimen de *Belaunzarán* es parte exclusiva de los intereses de la clase acomodada de Arepa, nunca del pueblo

¹³⁷ Al respecto, Carrera Damas dice que *la manera como los latinoamericanos vivimos nuestra historia, y la intensa exaltación de que la hacemos objeto, han conformado un estereotipo no propiamente benévolo (...), tales estereotipos suelen ridiculizar situaciones frecuentemente dramáticas y hasta trágicas...* Carrera Damas, Jorge, et al. "El análisis de los obstáculos a la creación intelectual: el pasado histórico como ideología." *Cultura y creación intelectual en América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1984. p. 180.

¹³⁸ En este sentido Carrera es elocuente en sus conceptos: *La representación sintética del pasado histórico vuelto ideología, en las sociedades latinoamericanas contemporáneas, es el culto a los héroes nacionales. En ocasiones, la figura histórica del héroe nacional dominante, acondicionada a costa de graves y extensos malabarismos historiográficos, se apoya en un auténtico culto popular, nutrido de tradiciones que tienden a convertirse en mitos.* Carrera Damas, Germán. "El análisis de los obstáculos a la creación intelectual: el pasado histórico como ideología." *Cultura y creación intelectual en América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1984. p. 183.

y, mucho menos, de una elite intelectual contestataria de los actos de gobierno. La razón es, como lo explica el mismo Carrera, que *la institucionalización del culto heroico, en el marco de la exaltación de la historia patria -en la concepción elemental de la enseñanza-, apoyada en el aparato burocrático de la historia oficial, conduce a la formación de un clima de limitación a veces drástica de libertad para la creación intelectual* (Carrera Damas, p. 183).

La crítica que Ibarguengoitia expresa en sus parodias históricas es, sin duda, más completa y específica que aquella que pudimos haber extraído de sus continuas alusiones entre Arepa y México.

El autor de *Maten al león* se ha dispuesto a echar por tierra, mediante la *parodia*, la oficialización de la memoria; al mismo tiempo, ha desacralizado el pasado mientras ponía al descubierto los procesos a través de los cuales esa memoria oficial -ya *dementida*- se constituyó en historia patria y en piedra angular de un discurso ideológico de poder.

Conclusiones

Después del análisis realizado sobre la *parodia*, varias son mis inquietudes en estas últimas páginas: primero, haber sido capaz de probar mi hipótesis al esclarecer que *Maten al león* sí es un texto crítico; después, haber arrojado luz sobre otro hecho que destaque en mi introducción: la literatura es un espacio privilegiado por cuanto devela con detalles infinitos una realidad que, como lo hace Jorge Ibargüengoitia en este texto, necesita ser explicada para desmentir un pasado o para construir congruentemente nuestro presente o, siquiera, para darle una lógica a nuestra visión del futuro.

Maten al león no es, por ello, una expresión aislada sino un texto que se suma a las manifestaciones literarias que lo circundan a finales de los 60 y que también son críticas. Consecuentemente, su autor es parte de esos espíritus que creen y sienten que el régimen revolucionario ha traicionado sus principios; su singular expresión y los mecanismos que su autor pone en marcha para distanciarse del discurso ideológico oficial lo convierten en un texto de una originalidad y de una riqueza inmensa: al final, hemos descubierto un sentido crítico que lo mismo puede ser calificado de generalizador que de específico, de serio y de humorista, de fantasioso y, al mismo tiempo, de realista.

¿Por qué es inevitable pensar en México como el referente externo de esta novela? Quizás por el momento por el que atraviesa ese país. La historia de la narrativa mexicana está vinculada directamente a los cambios bruscos y rupturas abruptas de su sociedad; al respecto, no puedo dejar de pensar en lo que Rosario Castellanos expresa al decir que la novela en México no aparece como un fenómeno cultural aislado, sino siempre en relación directa e inmediata con fenómenos sociales, políticos y económicos que posibilitan su nacimiento, que favorecen o retardan su desarrollo, que

condiciona sus tendencias, que menguan o acrecientan su vitalidad y aun que propician o impiden su desaparición.

Los 60 y los 70 son un período mexicano de ruptura social y, al mismo tiempo, de continuidad política. La crítica nace al romperse el nexo gobierno-sociedad y, por lo tanto, la narrativa comienza a reelaborar esa ruptura.

Octavio Paz decía en esos años que dicha crítica no fue ni es directa ni tampoco contenía ningún mensaje explícito ni estaba inspirada por ninguna doctrina establecida. La forma que adoptaba no era la de la moral o la de la política sino la de la exploración; no era una crítica en nombre de éste o aquel principio ni era un juicio sobre la realidad: es una visión.

Me parece muy acertada la idea de Octavio Paz respecto a las letras mexicanas de esa época, quizás porque la misma es muy cercana al tiempo en el que las expresiones como *Maten al león* se produjeron, sobre todo cuando el propio Paz expresa que la aparición de este arte crítico y pasional, obsesionado en esos años por las imágenes de la banalidad y lo maravilloso cotidianos, el humor y la pasión, sí turbó a la nueva casta en el poder.

Por lo demás, esta exploración estilística de Ibarguengoitia tiene varios cometidos. Entre ellos, evidentemente, darle una voz, particular e irrepetible, a su percepción de la realidad mexicana. Además, mediante los puentes discursivos que ha utilizado para dialogar con el México de los 60 (*alusión* y *parodia*, principalmente), expresa -tácitamente- que el presente y pasado del país no admiten interpretaciones ajenas a las impuestas por el aparato oficial.

Al mismo tiempo, percibo en sus textos algo que poco se ha mencionado hasta hoy: desolemnizar la expresión histórica para ponerla al alcance interpretativo del mexicano, al menos del lector mexicano de ese y de este tiempo. Su expresión es, por ello, la conjugación perfecta de una búsqueda con un afán desmitificador que, al tiempo que humaniza al héroe, lo allana, le da

carne y hueso, lo hace víctima de su circunstancia y lo expone a las raras coincidencias o a las afortunadas casualidades.

El resultado: la crítica, el héroe que no es héroe, el pasado que no es lo que parece, el discurso ideológico que cae suplantado por la ambición política, la *irrealidad real* que cede ante la *realidad real*.

Mientras descubría los paralelismos y validaba las alusiones en el texto, se reforzaba en mí la idea de que Arepa es una alegoría de México, es decir, una metáfora permanente en donde Jorge supo trastocar todos los significantes: el presidente democráticamente electo es un dictador, el padre de la patria es el héroe-niño, el líder de una conspiración patriótica es un extraño-nacional y, el magnicida, un pobre maestro de escuela que no participa de ninguna conjura y que actúa sin plena consciencia de sus actos.

¿Qué deja *Maten al león* a sus lectores? Quizás, como dice Vargas Llosa al hablar del objeto de una obra literaria, una conciencia más cabal de las miserias e imperfecciones del mundo real.

Bibliografía

Obras de Jorge Ibargüengoitia

- Ibargüengoitia, Jorge. *Maten al león*. México: Joaquín Mortiz, 1994.
- Ibargüengoitia, Jorge. *Autopsias rápidas*. México: Vuelta, 1988.
- Ibargüengoitia, Jorge. *Ideas en venta*. México: Joaquín Mortiz, 1997.
- Ibargüengoitia, Jorge. *Instrucciones para vivir en México*. México: Joaquín Mortiz, 1990.
- Ibargüengoitia, Jorge. *Sálvese quien pueda*. México: Joaquín Mortiz, 1997.
- Ibargüengoitia, Jorge. *Viajes en la América ignota*. México: Joaquín Mortiz., 1989.

Otros autores

- Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer. *In the Shadow of the Mexican Revolution, Contemporary Mexican History 1910-1989*. Austin: University of Texas Press, 1993.
- Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana I*. México: Planeta, 1990.
- Avilés Fabila, René. “México 68, veinte años después de *El gran solitario de palacio*.” *Literatura mexicana hoy, del 68 al ocaso de la revolución*. Madrid: Iberoamericana, 1995.
- Ayala Blanco, Jorge. *La condición del cine mexicano (1973-1985)*. México: Posada, 1986.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Barthes, Roland. “La langue du récit.” *L’analyse structurale du récit*. París: Éditions du Seuil, 1981.
- Barsky, Robert. “La sociocritique.” *Introduction à la théorie littéraire*. Québec: Presses de l’Université du Québec, 1997.
- Blanco, José Joaquín. *Crónica literaria, un siglo de escritores mexicanos*. México: Cal y Arena, 1996.
- Brushwood, John. *México en su novela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Cantón, Wilberto. *Introducción al Teatro de la Revolución Mexicana*. México: Aguilar, 1982.
- Carrera Damas, Germán. “El análisis de los obstáculos a la creación intelectual: el pasado histórico como ideología.” *Cultura y creación intelectual en América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1984.
- Castañeda Iturbide, Jaime. *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia*. Guanajuato: Gob. del Estado de Guanajuato, 1988.
- Castellanos, Rosario. *Juicios sumarios I*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Chesterton, G.K. *The man who was Thursday*. New York: Oxford University Press, 1996.
- Córdova, Arnaldo. *La ideología de la Revolución Mexicana, la formación del nuevo régimen*. México: Ediciones Era, S.A., 1973.
- Cros, Edmond. “Formaciones ideológicas y discursivas mexicanas.” *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos, 1986. p. 263.
- De Ita, Fernando. “Un rostro para el teatro mexicano.” *Teatro mexicano contemporáneo, antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica Suc. España, 1991.
- De Tavira, Luis. “Un atentado a la solemnidad de la historia.” *Teatro mexicano contemporáneo, antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica Suc. España, 1991.
- *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, 1992.

- Díez de Urdanivia, Fernando. "El escritor y su mundo", Entrevista a Jorge Ibargüengoitia. *El Día*, agosto 7 de 1977.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- Eagleton, Therry. *Ideology: an introduction*. Verso: London, 1991.
- Eco, Umberto et al. "El análisis estructural en la literatura." *Introducción al estructuralismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- Eco, Umberto. "Los umbrales de la semiótica." *La estructura ausente*. Barcelona: Editorial Lumen, 1978.
- Fischer, Dominique. Préface à *Les Morts* de Jorge Ibargüengoitia. Paris: Belfond, 1984.
- Foster, David William. "La simplicidad productiva: *Susana y los jóvenes* de Jorge Ibargüengoitia." *Estudios sobre teatro mexicano contemporáneo*. Utah: Utah Studies in Literature and Linguistics, 1984.
- Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis, 1996.
- Genette, Gerard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- Gómez Moriana, Antonio. "La evocación como procedimiento en el *Quijote*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 6.2 (1982): 191-223.
- Hoek, Leo H. "Types d'écarts." *La marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. La Haye: Mouton, 1981.
- Hutcheon, Linda. "The pragmatic range of parody." *A theory of parody, the teachings of twentieth-century art form*. New York and London: Methen, 1985.
- Jiménez Moreno, Wilberto. *Antecedentes Históricos del Cambio Social y Económico en el México Contemporáneo, 1961*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia y Secretaría de Educación Pública, 1962.
- Laville, Joy. "Llevaba un sol adentro." *Instrucciones para vivir en México*. México: Joaquín Mortiz, 1990.
- Lester Reich, Peter. *Mexico's Hidden Evolution, the Catholic Church in Law and Politics since 1929*. Indiana: University of Notre-Dame, 1995.
- Maingueneau, Dominique. *Le contexte de l'oeuvre littéraire*. Paris: Dunod, 1993.
- Paz, Octavio. "Préface." *Quetzalcoatl et Guadalupe, la formation de la conscience nationale au Mexique*. Paris: Galimard, 1974.
- Paz, Octavio. *México en la obra de Octavio Paz, historia y política de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Paz, Octavio. *México en la obra de Octavio Paz, generaciones y semblanzas, escritores y letras de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Paz, Octavio. *Posdata*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Romero Flores, Jesús. *Revolución Mexicana, anales históricos (1910-1974)*. México: Costa Emic, 1973.
- Rose, Margaret. *Parody, meta-fiction*. London: Croom Helm, 1979.
- Sánchez, Francisco. *Crónica antiolemne del cine Mexicano*. Jalapa: Universidad Veracruzana, 1989.
- Todorov, Tzvetan. "L'analyse du texte littéraire." *Poétique*. Paris: Éditions du Soleil, 1968.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions sociales, 1978.
- Vargas Llosa, Mario. "Segunda carta a Kenzaburo Oé." *El país*. Madrid: febrero 14 de 1999.