UN-A-CH
BIBLIOTECA CENTRAL UNIVERSITARIA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS

FACULTAD DE HUMANIDADES

CAMPUS VI

"El arte de abrir y cerrar puertas.
El camino de la narrativa de Jorge Ibargüengoitia"

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN LETRAS MEXICANAS DEL SIGLO XX

PRESENTA

FERNANDO DANIEL DURÁN RUIZ

DIRECTOR DE TESIS

DR. JOSÉ MARTÍNEZ TORRES

TUXTLA GUTIÉRREZ, CHIAPAS JUNIO 2011

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS

FACULTAD DE HUMANIDADES
CAMPUS VI

COORDINACION DE INVESTIGACION Y POSGRADO

Oficio No. CIP/278/2011
Junio 02 de 2011.

C. FERNANDO DANIEL DURAN RUIZ
EGRESADO (A) DE LA MAESTRÍA
EN LETRAS MEXICANAS DEL SIGLO XX.
1ª PROMOCIÓN
MATRÍCULA: *07061006*
TUXTLA GUTIÉRREZ, CHIAPAS.
P R E S E N T E.

Con base en el Reglamento General de Investigación y Posgrado de la Universidad Autónoma de Chiapas, le informo que una vez recibido los votos aprobatorios de sus revisores titulares y suplentes de su tesis denominada: **"EL ARTE DE ABRIR Y CERRAR PUERTAS. EL CAMINO DE LA NARRATIVA DE JORGE IBARGÜENGOITIA."**, se le autoriza la impresión de seis ejemplares impresos de su tesis de grado y uno electrónico (disco compacto), de los cuales deberá entregar uno impreso y el disco compacto a la Dirección de Desarrollo Bibliotecario de la Universidad Autónoma de Chiapas, y un (disco compacto) a la biblioteca de la Facultad y cinco a la Coordinación para ser entregados a los sinodales titulares y suplentes.

A T E N T A M E N T E
" POR LA CONCIENCIA DE LA NECESIDAD DE SERVIR "

M'TRA. ROSARIO GUADALUPE CHÁVEZ MOGUEL
PRESIDENTE DEL COMITÉ DE
INVESTIGACIÓN Y POSGRADO.

VO. BO.
DRA. LETICIA PONS BONALS
COORDINADORA.

C.c.p.-Expediente/minutario.
RGCM/LPB/mcmd*

EL ARTE DE ABRIR Y CERRAR PUERTAS

EL CAMINO DE LA NARRATIVA DE JORGE IBARGÜENGOITIA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....1

I. LOS PRIMEROS PASOS NARRATIVOS.....14

II. EL ARTE DE ABRIR Y CERRAR PUERTAS: EL ABANDONO DEL TEATRO Y EL CAMINO DE LA NARRATIVA.....19

III. LAS INSTANCIAS CULTURALES.....31

IV. POLÉMICA ENTRE IBARGÜENGOITIA Y CARLOS MONSIVÁIS SOBRE ALFONSO REYES.....46

V. PARATEXTOS.....75

VI. EL DISCURSO CRÍTICO.....81

CONCLUSIONES.....106

BIBLIOGRAFÍA

EL ARTE DE ABRIR Y CERRAR PUERTAS

EL CAMINO DE LA NARRATIVA DE JORGE IBARGÜENGOITIA

INTRODUCCIÓN

1.

El intenso debate intelectual y político sobre la Revolución Mexicana y sobre el proyecto de país no ha sido cerrado. La novela *Los relámpagos de agosto* aportó una visión desenfadada de los sucesos nacionales, pero no ha sido lo suficientemente estudiada desde el ámbito de la recepción, es decir desde el conocimiento del público que ha leído a partir de los años sesenta la obra de este narrador.

En efecto, si bien la obra literaria de Jorge Ibargüengoitia ha sido observada por la crítica,[1] la investigación sobre los procesos de lectura de la novela de Jorge Ibargüengoitia, *Los relámpagos de agosto*, ha sido escasa,[2] de aquí el interés por realizar un estudio que observara este fenómeno, con el fin de comprender más a

[1] Como por ejemplo los estudios que han llevado los investigadores Ana Rosa Domenella Amadio, (1982), Jaime Castañeda (1986), Lauro Zavala (1996) y Víctor Díaz Arciniega (2002), que han destacado la importancia del humorismo en la narrativa de Ibargüengoitia.

[2] Gustavo Santillán (2002: 247) en su estudio "La crítica literaria en torno a *Los relámpagos de agosto*. 1964-2000" señala que ha sido escasa y no siempre profunda: ha consistido más en una serie de reiteraciones que en una búsqueda de matices. El panorama que se trazará más adelante se basa en la aportación de datos que refieran la reacción original del público ante la novela de Jorge Ibargüengoitia.

fondo las circunstancias en que se han leído los textos fundamentales de la literatura mexicana del siglo XX.[3]

Esta revisión del discurso crítico en torno a *Los relámpagos de agosto* abarca de 1964 a 1967, periodo de delimitación en que los lectores privilegiados definieron su posición alrededor de esta novela. Para los teóricos fundadores de la recepción, principalmente Wolfang Iser y Hans Robert Jauss, en los estudios de literatura, la pregunta sería ¿cómo se "lee" la obra literaria? Estos procesos se pueden rastrear a través de las mismas obras, que son relecturas-reescrituras del canon literario imperante en una época. La recepción de la literatura pretende ser un estudio completo de la historia literaria, entendida ésta como las relaciones circulares entre los elementos que la conforman: el productor, el producto y el consumidor. Wolfgang Iser (1978: X) señala al respecto: "*Aesthetic response is therefore to be analyzed in terms of a dialectic relationship between, reader, and their interaction*".

Para Iser (1978: 20-27), lector privilegiado es aquel cuyas interpretaciones trascienden la circunstancia privada y llegan al público por su difusión en medios audiovisuales y escritos; se trata, sobre todo, de críticos (académicos y literarios), escritores y reseñistas. El concepto de lector privilegiado se liga íntimamente al de Institución literaria: ese lector es el que la representa o encarna. El lector privilegiado se distingue también del lector común porque su concretización de una determinada obra suele pasar de lo privado a lo público y ejercer de ese modo una influencia en la comunicación literaria. El límite cronológico establecido para

[3] Como lo han hecho, por ejemplo, respecto de Juan Rulfo, Alberto Vital (1994) y Jorge Zepeda (2005).

estudiar la recepción inicial de la novela de Ibargüengoitia marca la etapa en que, desde la publicación de *Los relámpagos de agosto*, la crítica desempeñó una labor de interpretación y valoración que definió una primera orientación a la lectura de la obra en el marco de la literatura mexicana.

A raíz de su fallecimiento, en 1983, en un accidente aéreo en el aeropuerto de Barajas, de Madrid[4], Jorge Ibargüengoitia fue objeto de mayor atención bajo la doble perspectiva de una existencia trágicamente segada y de una obra repentinamente truncada, como demuestra el expediente de Jorge Ibargüengoitia, del Centro Mexicano de Escritores[5] en el que fue becario durante dos períodos (1954-1955, 1956-1957), donde aparece un conjunto de notas críticas, todas éstas posteriores a 1983. Los proyectos de teatro que desarrolló como becario fueron: "La lucha con el ángel" y "Clotilde en su casa" uno en cada promoción. En 1956, su obra "Clotilde en su casa", se incluyó en el tercer tomo del *Teatro Mexicano Contemporáneo*, publicado por el Fondo de Cultura Económica, y en una colección similar editada en Madrid por la empresa Aguilar, el mismo año se publicó *Susana y los jóvenes*.

Dos estudios recientes analizan *Los relámpagos de agosto*: la edición crítica de *El atentado* y de *Los relámpagos de agosto* (2002) coordinada por Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega, y *La historia como ironía. Ibargüengoitia como*

[4] Se dirigía al Primer Encuentro Hispanoamericano de Cultura de Bogotá, Colombia, convocado por Gabriel García Márquez. El 26 de noviembre de 1983, el avión que volaba de París a Madrid, con destino final a Colombia, se estrelló. Falleció Ibargüengoitia a los 55 años de edad, con él también se encontraban los escritores Ángel Rama, Manuel Scorza, Martha Traba, y la actriz Fanny Cano.

[5] La Biblioteca Nacional que resguarda este archivo, fue fundada en 1867, se encarga de salvaguardar la memoria bibliográfica de México. Su Fondo Reservado es el más importante de México y su objetivo primordial es preservar y organizar las colecciones que por su rareza, ejemplares limitados o valor, requieren de cuidados especiales para su resguardo.

historiador (2005), de Juan Campesino. Además de preparar la edición, Juan Villoro y Víctor Díaz incluyeron textos sobre Ibargüengoitia de filólogos, escritores, críticos literarios, dramaturgos, directores de escena, críticos de cine, historiadores, periodistas, caricaturistas, sociólogos de la cultura, académicos y amigos del autor. Estos lectores son muestra de la recepción y de la interpretación de la obra hasta 2005 luego de 40 años de una recepción más o menos exitosa. Juan Villoro (2002: XXXV) explica que "el texto que más contribuyó al tono [de *Los relámpagos de agosto*] fue *Los gobiernos de Obregón a Calles y regímenes "pelele" derivados del callismo*, de Juan Gualberto Amaya". Es evidente que Ibargüengoitia, en esa novela cuestiona estas "memorias" como una fuente útil para construir un relato verdadero de la revuelta escobarista de 1929. Según Sergio Pitol (2002: XVII), "en ese tiempo, Jorge Ibargüengoitia se dedicó a leer la abundante literatura de y sobre la Revolución Mexicana, en especial las memorias autoconsagratorias de los más famosos caudillos, donde todos los logros y virtudes se los atribuían, modestamente, a sí mismos y los infinitos fracasos y desastres a los demás, fueran sus cófrades o sus adversarios". Ibargüengoitia se burlaba no sólo de Amaya, sino de todos los jefes revolucionarios que habían escrito "sus memorias". La crítica de esta novela no se dirigía a la Revolución ni a todos los revolucionarios, sino a quienes hicieron de los hechos sucedidos entre 1910 y 1930, cuentos poblados de héroes de cartón.

Con *Los relámpagos de agosto*, Jorge Ibargüengoitia hizo una crítica seria a la manera en que la historia era interpretada por las instancias oficiales y a los historiadores ligados al régimen imperante. Ibargüengoitia se concentró en

destacar en los personajes y en sus acciones sólo los rasgos que, según su visión, corresponden a acciones imposibles y cursis.

En 1963, la obra de teatro *El atentado,* según el propio Ibargüengoitia (2008:12-13), le cerró las puertas del teatro y le abrió las de la novela. Al documentar los hechos históricos para escribir la obra, encontró un material que le hizo concebir la idea de escribir una novela sobre la última parte de la Revolución Mexicana, basándose en la gran cantidad de libros que publicaron generales y militares con sus memorias, y que él ignoraba su existencia. En los años sesenta los historiadores eludían el tema, alegando falta de acceso a los principales archivos documentales. Hasta ese momento el proceso revolucionario había sido historiado por sus protagonistas y testigos, quienes produjeron apologías y rechazos subjetivos. El cincuentenario de la Revolución motivó en cambio la publicación de numerosas historias serias y documentadas como por ejemplo la *Breve historia de la Revolución Mexicana* (1960) de Jesús Silva Herzog.

Años después Ibargüengoitia relató sus paseos por las librerías y su hallazgo de estantes llenos de libros de memorias de revolucionarios que nadie leía. Así encontró el relato del tabasqueño Francisco J. Santamaría, *La tragedia de Huitzilac y mi escapatoria célebre,* en donde narró su huída del pelotón destinado a traer a México al general Francisco Serrano desde Cuernavaca. Encontró también el libro de Álvaro Obregón, *Ocho mil kilómetros en campaña*: "El resultado de estas lecturas y muchas más fue que yo concibiera un día una novela de generales."[6] Abandonada la dramaturgia y alejado de la crítica,[7] se concentró en

[6] Jorge Ibargüengoitia. "En primera persona. Memorias de novelas", revista *Vuelta,* núm. 29, abril de 1979, pp. 32-34.

la elaboración de *Los relámpagos de agosto.* En 1964 la novela fue galardonada con el premio Casa de las Américas del gobierno cubano. Dicho premio fue el segundo reconocimiento internacional para Ibargüengoitia. Se otorgaba, además, a su primera novela. La crítica literaria celebró este hecho. Se publicaron diversas reseñas y comentarios en torno del libro, sobre todo en los años de 1964 y 1965.[8] De esta forma, los primeros acercamientos constituyen no sólo el inicio de la crítica en torno al Ibargüengoitia narrador, sino además el punto de partida de los juicios acerca de *Los relámpagos de agosto.*

Los artículos y reseñas en publicaciones periódicas de la época facilitan el conocimiento del impacto del texto en la institución literaria.[9] Estos documentos históricos condicionan y orientan la lectura del público y en no pocas ocasiones trazan el itinerario que la obra sigue en su incorporación a los paradigmas literarios en boga. Analizar este discurso en un determinado horizonte proporciona concretizaciones de la estructura apelativa del texto. Wolfgang Iser (1978: 21-23) define la estructura apelativa como el conjunto de rasgos presentes en el texto que, a través de la lectura, permiten acceder a una concretización de la obra; las características de esta apropiación de sentido dependen de la capacidad del lector para asimilar vacíos de información. El mismo Iser (1995: 247) explica que los vacíos de información se detectan cada vez que el lector o alguna voz interna del texto formulan una pregunta.

---

[7] Aspectos que se abordará más adelante en la investigación, porque su cualidad como hombre de teatro le había sido negada.

[8] Véase más adelante el capítulo II, pp. 50-56.

[9] Wolfgang Iser (1978: 27-38) dice que la institución literaria designa el total de los componentes sociales que rigen la convivencia de los participantes del campo literario. Entre ellos figuran academias, concursos, premios de prestigio, editoriales, traductores y, en fin, todos aquellos que transmiten la pertenencia a la tradición y legitiman la presencia de obras, autores y códigos estéticos.

Las ideas de los miembros de la institución literaria acerca del género literario, sus propias expectativas en cuanto al autor y una serie de factores extrínsecos repercuten de manera importante en la imagen que el público se forma de la obra. Los anteriores elementos se manifiestan claramente al observar artículos, encuestas, entrevistas, gacetillas, notas y reseñas publicadas durante el periodo establecido.

Para llevar a cabo el presente trabajo acudí continuamente a la Hemeroteca Nacional de la ciudad de México, ya que en sus archivos se conservan los ejemplares de suplementos y revistas como: *La Cultura en México*, *Revista Mexicana de Literatura*, (fundada por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo en 1955), la *Revista de la Universidad de México*. Asimismo, en el Fondo Reservado pude consultar el archivo del Centro Mexicano de Escritores. La biblioteca del Colegio de México también me proporcionó mucha ayuda, pues sus anaqueles guardan las primeras ediciones de los libros de Jorge Ibargüengoitia.

La primera fase de este trabajo fue la recopilación de publicaciones periódicas, suplementos, secciones y revistas culturales, así como de observación de las instituciones culturales que actuaban en ese momento.

Es pertinente señalar que las referencias a revistas y periódicos se anotan a pié de página; las que correspondan a libros y fuentes electrónicas aparecen en la bibliografía, al final del trabajo.

2.

La distancia temporal entre *Los relámpagos de agosto* y el lector actual, puede desconcertar con críticas que le niegan todo mérito al texto. Todo ello plantea un panorama complejo. Emmanuel Carballo opinó a propósito de los estímulos económicos que el gobierno ha dado a los escritores durante los últimos años, mediante premios y becas:

> Hay que darles estímulos a los jóvenes, pero con jurados que no estén conjurados, que sean libres, que no tengan mafias, que se dediquen realmente a cumplir su función. Las camarillas que existen para ver qué ganan las vivimos no sólo en política, también en literatura, y eso está mal: provocan la falta de gran literatura, es decir, la falta de un Juan Rulfo, de un Jaime Sabines, de un Juan José Arreola, de un Carlos Fuentes, hasta de un Jorge Ibargüengoitia, que era un humorista de segunda categoría, pero ni siquiera eso tenemos, no los veo. [10]

Hans Robert Jauss (2001: 57) dice que: "El análisis de la experiencia literaria del lector describe la recepción y el efecto de una obra en el sistema referencial, objetivable, de las expectativas, que surge para cada obra en el momento histórico de su aparición". Como se explicó anteriormente, este trabajo aborda los terrenos de la crítica a la novela de Jorge Ibargüengoitia por medio de la revisión que los testimonios de lectores privilegiados aportaron a este debate en sus primeros años.

[10] "Las becas no han producido un solo gran escritor: Carballo", *La Jornada*, 18 de septiembre de 2006.

Horizonte de expectativas es otro de los términos acuñados por Jauss (2000: 160-162) para aludir a las circunstancias rectoras de un entorno de recepción específico, ya sean éstas de índole cultural, económica, histórica, política o social. Horizonte de experiencia estética se refiere a concepciones, ideas y prácticas que rigen un momento concreto de cualquier manifestación artística y que se hallan insertos, casi siempre de forma tácita, en un horizonte de expectativas determinado.[11]

Un análisis estricto de recepción es a la vez intratextual (desafío del texto al lector) y contextual (respuesta del lector a ese desafío), aparte de, en muchos casos, intertextual.[12]

Terry Eagleton (1988: 73-78) mencionó que entre los antecedentes de la estética de la recepción está la obra de Edmund Husserl, quien "puso entre paréntesis" el objeto real, aisló el contexto histórico real de la obra literaria, a su autor y a las condiciones en que se produce y se lee. Para Eric D. Hirsch (1988: 87), los autores ponen los significados, pero las significaciones las ponen los lectores.

---

[11] Véanse, para la definición de Jauss (2000 y 1989 respectivamente) de ambas categorías conceptuales *La historia de la literatura como provocación* y *Question and Answer: Forms of Dialogic Understanding*.

[12] Para volver productivo el conjunto de nociones proporcionado por la teoría de la recepción, deberán considerarse cuando menos dos presupuestos y cuatro conceptos básicos, derivados de la propuesta teórica de Hans Robert Jauss (2000: 162-174). Los dos presupuestos son los siguientes:
1. La teoría de la recepción es un pensamiento profundamente preocupado por el destino y la adecuada elaboración de la historiografía en general y de la historiografía literaria en particular.
2. La teoría juzga que sólo si se incorporan sistemáticamente los términos de "lector real" y de "lector implícito", entre otros, se podrá escribir una historia auténtica de la literatura.

Los cuatro conceptos son los siguientes: 1. Lector implícito; 2. Estructura apelativa de los textos; (que incluye los lugares vacíos y otros); 3. Lector real; 4. Horizonte de expectativas. Los dos primeros conceptos se ubican en la relación virtual e histórica del texto con el lector; los dos últimos, en el contexto de la producción y la recepción reales.

Una de las modalidades de la hermenéutica presente en Alemania durante los años sesenta y setenta del siglo XX es conocida con el nombre de "Estética de la recepción" o "Teoría de la recepción", la cual, a diferencia de Hans-Georg Gadamer, no concentra su atención en el texto, sino en el papel del lector. A muy grandes rasgos, la historia de la teoría literaria moderna se podría dividir en tres etapas:

1. Preocupación por el autor (Romanticismo y siglo XIX)
2. Interés en el texto, excluyendo todo lo demás (Formalismo, nueva crítica y estructuralismo)
3. Cambio de enfoque, dirigido, ahora, al lector (Estética de la Recepción)

Sin la participación activa del lector no habría obra literaria, ya que es indisoluble el ciclo escritor— texto —lector, y este último había sido el elemento menos observado por la teoría. Ahora bien, el proceso de lectura es siempre dinámico. La obra literaria existe a través de lo que el teórico polaco Roman Ingarden (1988: 98-99) denomina un conjunto de "esquemas" o direcciones generales que el lector debe actualizar. Para hacerlo, el lector aportará a la lectura ciertas "precomprensiones", y un conjunto de creencias y expectativas. Al proceder la lectura, estas expectativas se ven modificadas por aquello de lo cual nos vamos enterando. Nuestras especulaciones previas a la lectura generan un marco de referencias dentro del cual se interpreta lo que viene a continuación, lo cual retrospectivamente, puede transformar lo que en un principio entendimos.

Para Wolfgang Iser (2001: 351), la concepción de la estética de la recepción, el autor, la obra y el público entran en una relación dialógica, dinámica, que está determinada por la asimilación y el intercambio.

Por su parte, el enfoque de Hans Robert Jauss (2000: 173-174) propende a ser histórico y procura, como Gadamer (1988: 105), situar el texto dentro de su "horizonte" histórico, es decir, dentro del contexto de significados culturales en el cual se produjo. Después estudia las relaciones cambiantes entre éste y los "horizontes", también cambiantes, de sus lectores.

La meta de esta labor consiste en producir un nuevo tipo de historia literaria, centrada, no en los autores, influencias y corrientes, sino en la lectura, en la literatura tal como es definida e interpretada por sus diversos momentos de "recepción histórica". Las obras literarias se transfiguran en tanto cambian las interpretaciones: textos y tradiciones literarias se alteran activa e incesantemente de acuerdo con los diversos "horizontes" históricos en los cuales son recibidos.

De igual manera, en la elaboración de todo texto, el autor tiene en cuenta al público "en potencia", lo que implica una imagen preformada de aquellos para quienes escribe, fenómeno denominado por la teoría de la recepción como "lector implícito".

Para Jauss (2000: 162-163) la literatura y el arte siguen un proceso histórico concreto, posible solamente por la experiencia intermediadora de los que reciben las obras, de los que las juzgan y, con ello, las aceptan o las rechazan, las seleccionan o las olvidan. De esta manera establecen tradiciones que en una medida dirigen el gusto e inclinaciones de un público en un contexto histórico determinado.

El término institución literaria designa el total de actores y prácticas sociales que rigen la convivencia de los participantes en el campo literario. El concepto de campo literario (y otras categorías asociadas) propuesto por Pierre Bourdieu (1996: 143-145) para definir un ámbito en las sociedades modernas configurado *simbólicamente* como un orden independiente cuyos objetos circulan con una autonomía desconocida en otras épocas. La característica de un campo literario es ser una estructura de relaciones objetivas y de interacción, así como de composición heterogénea, con una gran conciencia de su autonomía. Ésta coadyuva a la ilusión de que el campo literario sea "un mundo aparte" del resto de la sociedad. Aunque presenta homologías estructurales con otros campos sociales no es igual que éstos. (Tiene dominantes y dominados, conservadores y vanguardistas, luchas subterráneas y mecanismos de reproducción, correlación de fuerzas y luchas por mantener o transformar un orden dado; sus agentes empeñan su capital en estrategias dependientes de su posición en el campo). Entre estos agentes figuran academias, concursos, premios de prestigio, editoriales, traductores, y todos aquellos que trasmiten y legitiman la pertenencia a la tradición y la presencia de obras, autores y códigos estéticos.

Jauss (2000: 163-179) e Iser (1978: X-XII) coinciden en que el impacto del texto se ve determinado por los lectores privilegiados, que forman un sector predominante de la institución literaria y el de mayor notoriedad en el imaginario social, el que condiciona lecturas subsecuentes y en no pocas ocasiones traza el itinerario que la obra sigue en su incorporación al canon literario.

La institución literaria designa el total de actores y prácticas sociales que rigen la convivencia de los participantes en el campo literario.[13]

Los productos de estas instancias se expresan en portadas, dictámenes, contraportadas y solapas de libros, diccionarios de escritores, antologías, entre otros paratextos. Gérard Genette (2001: 7) entiende por paratexto "aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores y, más generalmente, al público". Los paratextos prolongan y otorgan presencia a la obra literaria; modifican, poco o mucho, su significación. Se trata de todo texto que se encuentra fuera del *corpus*, es decir, las dedicatorias, los índices, las contraportadas, o los epígrafes.

[13] Apunta Teun van Dijk (1988: 79-80) que: "las actividades literarias pueden dividirse en individuales e institucionales, pues la vida literaria depende de la voluntad de individuos independientes, pero también del apoyo de instituciones oficiales o particulares, que se encargan de organizar o financiar todas aquellas labores y eventos para que un texto llegue efectivamente a su receptor. Parte de las funciones de la Institución literaria es "reconocer" como "literarios" a un determinado texto o a un autor. Esto se lleva a cabo a través de diversas instancias como críticos famosos, escritores de gran prestigio, editoriales, academias, premios literarios e institutos de investigación".

I. LOS PRIMEROS PASOS NARRATIVOS

1.

La revisión que se hará aquí de las reseñas y comentarios respectivos sobre los primeros trabajos narrativos de Ibargüengoitia antes de 1964, tiene como fin recuperar elementos que configuran las expectativas de cierto grupo de críticos en torno de la obra de este autor. La crítica literaria prestó poca atención a los primeros textos narrativos publicados por Ibargüengoitia. No es difícil averiguar las razones de este silencio. En primer lugar, la dificultad cuando no imposibilidad de acceder a los textos durante mucho tiempo: cuentos dispersos en periódicos y revistas de corto tiraje o bien folletos en pequeñas ediciones igualmente inasequibles. El cuento "Mi vida con Josefina"[14] apareció en 1954, en la *Revista Mexicana de Literatura* y se incluyó en el *Anuario del Cuento Mexicano 1954* editado por el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1955. "El tesoro perdido"[15] (1960) y "Amor de Sarita y el profesor Rocafuerte"[16] (1961) en la *Revista de la Universidad de México*, este último también se incluyo en el *Anuario del Cuento Mexicano 1961.* En 1962, la *Revista Mexicana de Literatura*, publicación que dirigía Emmanuel Carballo y Carlos Fuentes, publicó "La mujer que no"[17] como adelanto del libro de cuentos *La ley de Herodes* (1967), y, en ese mismo año,

[14] "Mi vida con Josefina" *Revista Mexicana de Literatura* núm. 4, julio de 1954, pp. 8-9.
[15] "El tesoro perdido" *Revista de la Universidad de México* núm. 15, 12 de agosto de 1960, p. 11.
[16] "Amor de Sarita y el profesor Rocafuerte" *Revista de la Universidad de México* núm. 16, 9 de mayo de 1961, pp. 16-17.
[17] "La mujer que no" *Revista Mexicana de Literatura* Nos. 3-4, marzo-abril de 1962, pp. 31-37.

también el primer capítulo de *Los relámpagos de agosto*.[18] Por otra parte, los pocos críticos de esta obra en su etapa inicial dan como fecha de publicación el año de 1964 para fijar su primer trabajo narrativo (*Los relámpagos de agosto*), haciendo suponer que no conocen los anteriores. Por ejemplo, los cuentos: "What became of Pampa Hash?",[19] y "La ley de Herodes"[20] aparecieron en 1962 en la revista *S.nob*, de la que Salvador Elizondo era director, donde publicó cuentos y notas diversas. Además destacó por su habilidad para encontrar fotografías ridículas a las que les ponía pies que cambiaban su sentido dándoles un valor crítico en broma.

En estos primeros cuentos proyecta personajes torpes, pobres, anti-intelectuales fracasados. Por ejemplo, el inicio de "What became of Pampa Hash?":

> ¿Cómo llegó? ¿De dónde vino? Nadie lo sabe. El primer signo que tuve de su presencia fueron las pantaletas.
>
> Yo acababa de entrar en el camarote (el único camarote) con la intención de abrir una lata de sardinas y comérmelas, cuando note que había un mecate que lo cruzaba en sentido longitudinal y de este, sobre la mesa y precisamente a la altura de los ojos de los comensales, pendían las pantaletas. Poco después se oyó el ruido del agua en el excusado, y cuando levante los ojos vi una imagen que se volvería familiar más tarde, de puro repetirse: Pampa Hash saliendo de la letrina. Me miro como solo puede hacerlo una doctora en filosofía: Ignorándolo todo, la mesa, las sardinas, las pantaletas, el mar que nos rodea, todo, menos mi poderosa masculinidad.

[18] "Los relámpagos de agosto" *Revista Mexicana de Literatura*. Nos. 11-12. noviembre-diciembre de 1962, pp. 11-16.
[19] "What became of Pampa Hash?" revista *S.nob*, núm. 12, 20 de junio de 1962, pp. 2-4.
[20] "La ley de Herodes" revista *S.nob*, núm. 11, 11 julio de 1962, pp. 2-4.

En los primeros cuentos hay ráfagas de humor iconoclasta. Desde el principio, Ibargüengoitia es un escritor que sabe reír. El humor es una de sus voces; el juego, una de sus lecciones; la apuesta por la aventura, su signo.[21] Se estrena dialogando, no consigo mismo, sino con el mundo, un diálogo que pronto se convertirá en estética: la sátira como madurez narrativa.

El propio Ibargüengoitia (2007: 11) ha ofrecido múltiples versiones de sus orígenes narrativos.

> Escribí mi primera obra literaria a los seis años y la segunda a los veintitrés. Las dos se han perdido. Yo había entrado a la Facultad de Filosofía y Letras y estaba inscrito en la clase de Composición Dramática que daba Usigli, uno de los dramaturgos más conocidos de México. "Usted tiene facilidad para el diálogo", dijo, después de leer lo que yo había escrito. Con eso me marcó: me dejó escritor para siempre. [...]
>
> En 1962 escribí *El atentado*, mi última obra de teatro. Es diferente a las demás: por primera vez abordé un tema público y basé la trama en un incidente real, la muerte, ocurrida en 1928, de un presidente mexicano a manos de un católico. La mandé a un concurso en México y no pasó nada, la mandé a Cuba y ganó el premio de teatro de la Casa de las Américas en 1963. Durante quince años, en México las autoridades no la prohibieron, pero recomendaban a sus productores que no la montaran, "porque trataba con poco respeto" a una figura histórica. Fue estrenada en 1975.
>
> *Los relámpagos de agosto*, fue escrita en 1963, ganó el premio de novela Casa de las Américas en 1964, fue editada en México en 1965.

Esta manera de desplazar y actualizar su propio pasado es un rasgo de los escritores que sienten la necesidad de recrearse. John Keats afirmó que los verdaderos escritores carecen de una identidad fija, monolítica, inmutable: poseen, en cambio, una capacidad camaleónica de asumir una pluralidad de voces,

[21] Por ejemplo, los textos de *Viajes en la América ignota* (1972) se inscriben en la mejor tradición de Cook o Humboldt.

máscaras o personas. Ninguna de estas voces representa, en forma aislada, al escritor, pero en su conjunto todas proyectan una voluntad estética que se va multiplicando en busca del autoconocimiento.

La edición de cuentos *La ley de Herodes* (1967), publicación posterior a la aparición de la novela, no señala en ninguna parte de su título o en interiores que al menos tres de los once cuentos[22] aparecieron cinco años antes. Ibargüengoitia (2008: 13-14) traza el mapa de su obra de la siguiente manera:

> Aparte de *Los relámpagos* he escrito cinco novelas y un libro de cuentos que, si quiere uno clasificarlos, se dividen fácilmente en dos tendencias: la pública, a la que pertenecen *Los relámpagos de agosto* (1964), *Maten al león* (1969) —la vida y muerte de un tirano hispanoamericano—, *La muertas* (1977) —obra basada en acontecimientos famosos que ocurrieron en el interior de un burdel— y *Los pasos de López*[23] —que está inspirada en los inicios de la guerra de independencia de México—. Los sucesos presentados en estas novelas son reales y conocidos, los personajes son imaginarios. La otra tendencia es más íntima, generalmente humorística, a veces sexual. A ella pertenecen los cuentos de *La ley de Herodes* (1967), *Estas ruinas que ves* (Premio Internacional de Novela "México", 1974) y *Dos crímenes* (1979).

El autor fija su propio origen como narrador en el año de 1964. Sin embargo, Ibargüengoitia empieza a publicar cuentos en 1954 y con mayor regularidad en 1962.

Los textos narrativos de los primeros años están excluidos del canon de *Los relámpagos de agosto*. Wolfgang Iser (2005: 43) define que, en un sentido amplio, la canonización es un proceso de elección de textos que se convertirán en objeto

[22] La primera edición de *La ley de Herodes* apareció en mayo de 1967, dentro de la serie del volador de la editorial Joaquín Mortiz. La cuarta edición del libro, que apareció en julio de 1975 (según el pie de imprenta), presenta en la contraportada un error que no observaron los editores, dice así: "LA LEY DE HERODES reúne trece cuentos de Jorge Ibargüengoitia". Cuando sólo son once los cuentos que Ibargüengoitia incluyó desde la primera edición.

[23] Publicada en Madrid con el título de *Los conspiradores*.

de interpretación, lo que al mismo tiempo los eleva a una posición de censura respecto de otros textos cuyo estudio o interpretación incluso puede prohibirse, debido a que la cancelación de sus pretensiones de validez contribuye a estabilizar la autoridad de los textos que se eligieron.

Al basarse en las distintas ediciones de *Los relámpagos de agosto*, sobre todo la de 1964 y las siguientes, la crítica se coloca dentro de la perspectiva del autor: acepta implícitamente la visión ofrecida por éste de sus propios orígenes y considera el texto como producto de una inmadurez narrativa.

> **¿Usted también escribe? Analfabetismo incipiente**[24]
>
> —Oiga, patrón, ¿cuándo escribe un libro de veras bueno? —me preguntó un mimeografista a quien cometí la torpeza de regalarle un libro—. Digo, porque ése es de relajo.
> Pasa uno muchas vergüenzas.
> —Tus libros me parecen muy superficiales —me dijo una culta y, por supuesto, mal educada—, pero mi yerno dice que tienes mucho porvenir, y él es argentino.
> Fue un consuelo.
> [...]
> La base del prestigio es la incomprensión. Esto puede ser la salvación del escritor. Si, por ejemplo, en vez de contar la novela de principio a fin, la cuenta del fin al principio, si repite la misma escena desde tres puntos de vista diferentes, si quita del diálogo los nombres de los interlocutores, si describe una mesa como si fuera un paisaje, y un paisaje como una mesa, logrará confundir completamente al lector. Es posible que éste nunca termine de leer la novela, pero respetará al que la escribió.
> De ahora en adelante escribiremos así y dejaremos de ser parias.

De esta forma, se tiende a asumir como un hecho objetivo lo que el escritor maduro ofrece como una construcción estética de su propio pasado o de la parte de aquel pasado que ha querido rescatar y actualizar. No es mi intención sostener

[24] "¿Usted también escribe? Analfabetismo incipiente", *Excélsior*, 06 de diciembre de 1968.

aquí que los cuentos y el fragmento de la novela publicados en 1962 tienen un valor estético intrínseco como creaciones perfectas. Vistos dentro de la obra total, son efectivamente indicios de un aprendizaje. La observancia de estos primeros textos puede revelar el brote de una incipiente voz que buscaba expresarse en sus propios términos. La indagación de los primeros textos narrativos ayuda a comprender mejor los logros posteriores.

II. EL ARTE DE ABRIR Y CERRAR PUERTAS: EL ABANDONO DEL TEATRO Y EL CAMINO DE LA NARRATIVA

Ibargüengoitia ejerció la actividad teatral y su crítica. Comenzó escribiendo piezas de teatro[25] y se le consideró uno de los discípulos más cercanos a Rodolfo Usigli, quien impartía el curso Teoría y Composición Dramática en la Facultad de Filosofía y Letras. Su primera obra, de ambiente estudiantil, fue *Susana y los jóvenes*. Vicente Leñero (1989: 16) observa que en su primera pieza teatral estaban los rasgos que tendría toda su producción literaria:

[25] De acuerdo con Rodolfo Usigli (1940: 33-36), la pieza se constituye de la siguiente manera: "Obra seria de extensión normal, comúnmente llamada drama, que aborda la exposición y el conflicto de temas sociales y biológicos [...] y aunque a menudo incluye la muerte en sus elementos dramáticos, no llega a ser una tragedia por causa de la altura social de sus personajes".

> *Susana y los jóvenes* anunciaba ya las características que serían constantes en su literatura posterior, no sólo dramatúrgica sino narrativa también: una dominante ironía, una aparente simpleza de conflicto y una soterrada amargura en sus personajes derivada de sentimientos de frustración que lo mismo podrían ser sexuales que cómicos o artísticos. A partir de *Susana y los jóvenes*, Ibargüengoitia aporta al teatro y a la narrativa mexicanos una galería de seres frustrados, casi siempre en lo sexual, que describe con sencillez.

Celestino Gorostiza (1956: 679), incluyó en su antología *Teatro mexicano del siglo XX* la obra "Clotilde en su casa" y anotó en la nota introductoria: "Es el único alumno de la clase de teoría y composición dramática de quien Rodolfo Usigli reconoce ser maestro". Siguiendo a Iser (1978) habría que subrayar que todo prólogo, prefacio o advertencia es un lugar privilegiado por el sitio que ocupa. Equivale a los espacios donde se instauran los presupuestos de la comunicación, que de inmediato se fijan y más tarde resultan difíciles de cambiar.

En 1953 la obra de teatro *Susana y los jóvenes* fue recibida por Usigli con admiración, y en una carta, fechada el 31 de diciembre de 1953, escribió: "tengo la impresión de que ha descubierto una veta y tocado una cuerda nueva en la historia de nuestra metafísica comedia". Se ofreció a dirigirla y representarla en la temporada de la Unión Nacional de Autores de 1954. Sin embargo, el proyecto pasó a la dirección de Luis G. Basurto dado que Usigli fue requerido por el gobierno mexicano como delegado de la industria cinematográfica, para asistir al Festival Cinematográfico de Edimburgo. A este problema se le sumaron otros, la temporada se suspendió un par de meses por estar en crisis, la representación fue

pobre y la obra no obtuvo éxito. Ibargüengoitia describió este momento en una de sus reseñas teatrales.[26]

Libro de oro del teatro mexicano o la vida apasionada de don Marcelino Menéndez y Pelayo

En mi juventud escribí una obra llamada *Susana y los jóvenes*; esta obra fue elegida por la Unión Nacional de Autores para ser representada en la temporada de la misma. En aquella época, La Época de Oro de la Unión, había una temporada formal en la Sala Chopin, en donde se presentaban obras de Basurto, de Solana y de no recuerdo qué otras celebridades, y otra temporada, no sé si de autores noveles o vergonzantes, en el Teatro Ródano. Usigli iba a dirigir *Susana y los jóvenes*. [...]

Después vino una época de decepciones: Usigli se fue a Dublín, la temporada de la Chopin se vino abajo, se acabó el dinero de la Unión, bajaron los sueldos, cambiaron los actores, una obra de Villaurrutia entró a salvar la situación (con el único resultado de que el déficit aumentó). El caso es que en vez de estrenar en julio, estrenamos en octubre. [...]

Dos años después de estos sucesos, una compañía de jóvenes incautos montó la obra y me invitó a un coctel después del estreno: yo, incauto también fui con mis amigos. ¡Dios mío, qué amargura! El padre de la joven (que por cierto estaba era muy fea) que hacía la Susana, entró en escena exabrupto con la mejor intención de llevarse a su hija, que estaba "prostituyéndose en tablas". Luego en 1959, me invitaron a Culiacán a presenciar el estreno de la misma obra. Yo no hubiera aceptado la invitación de no haber estado tan mal de dinero; pero cuando recibí los pasajes de avión, compré mi boleto en camión y me guardé como trescientos pesos. En Culiacán me instalaron en un hotel elegantísimo. El día del estreno, me puse mi mejor ropa, me fui caminando y llegué derritiéndome al teatro. Me sentaron entre el rector de la Universidad y el jefe de la Zona Militar, y luego salí a dar las gracias como si saliera de una ducha. De ahora en adelante, el que quisiera poner la *Susana*, que la ponga, pero por favor que no me invite.

En 1957 Usigli eligió la misma obra, junto a trabajos de Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Luis G. Basurto y Luisa Josefina Hernández, para la antología que preparó para la Editorial Aguilar con lo más representativo del

[26] *Revista de la Universidad de México* núm. 16, 11 de julio de 1962, pp. 28-29.

teatro mexicano contemporáneo; el maestro sólo incluyó a dos de sus alumnos: Luisa Josefina Hernández y Jorge Ibargüengoitia. El crítico Alberto Vital (1996: 13) señala al respecto de este punto que hacer una antología es una oportunidad de hacer historia, pues el antologador fija, valora, unifica, incluye y excluye nombres. Rodolfo Usigli[27] con su obra *El gesticulador* (1938) ya se había consagrado como uno de los pilares del teatro mexicano en la segunda parte del siglo XX y tenía suficiente poder cultural de señalar su lectura, como lector privilegiado, de autores contemporáneos a él. La crítica es un discurso sustentado en la Modernidad, con facultades para orientar la lectura y determinar los valores. La crítica podría contribuir a la legitimación de un escritor.

Sin embargo, llegó 1961 y la perspectiva personal de Jorge Ibargüengoitia cambió. Como ya se dijo el Horizonte de expectativas[28] alude a las circunstancias rectoras de un entorno de recepción específico y hace posible la comprensión de un determinado momento. El Horizonte cambia, se ensancha o se estrecha, conforme a los acontecimientos. Por una serie de circunstancias, que abordaremos más adelante, Usigli fue también el factor determinante para este vuelco en el horizonte teatral de Ibargüengoitia.

En 1961, el dramaturgo Ibargüengoitia, que por entonces tenía a su cargo la sección de crítica teatral de la *Revista de la Universidad* escribió un artículo al que

[27] Su obra representó tres corrientes formativas del teatro nacional: el teatro mexicanista con la preocupación por la búsqueda de la identidad del mexicano; el teatro nacional cuyo origen está en España, con la estructuración del texto en tres actos, el foco de atención dramático en la familia y los elemento melodramáticos maniqueos del héroe y el villano; y por último la Corriente Vanguardista de la que adopta la preeminencia del tema sobre la trama, el análisis de los psicológico y la trascendentización de lo escénico.
[23] Jauss (2000: 160-162).

tituló "El teatro como instrumento de tortura"[29], ahí afirmó, con extraordinaria certeza y con conocimiento de causa, que:

> El teatro es, entre otras cosas y sobre todas ellas, un placer. Un placer para el que lo escribe, para el que lo representa y para el que lo ve. Un placer que, como todos los placeres, se paga muy caro con trabajo, con hambres y con dinero. Un placer que quita tiempo, que modifica el carácter, que produce hábito, que puede hacer perder la respetabilidad. La única manera de hacer que la gente vaya al teatro es darle un teatro capaz de producir placer, y ese teatro sólo se logra cuando está hecho con placer.

Ibargüengoitia comenzaba a sentir que el ambiente teatral mexicano le resultaba mezquino y a pesar de los elogios recibidos y de su prometedor trabajo, el mundo del teatro era poco menos que un terreno minado. No obstante, este autor continuó algunos años más escribiendo para el teatro, hasta que la narrativa lo atrajo y aspiró entonces a consolidarse como uno de los más importantes narradores mexicanos en la segunda mitad del siglo XX.

La aparición de los cuentos de Ibargüengoitia con mayor regularidad entre 1961 y 1962 no es gratuita. Abrió el juego: "Uno de los pocos atractivos que tiene para mí el oficio de escritor, es que puede desempeñarse sin necesidad de aparecer en público. El escritor es, por definición, un personaje que ha decidido comunicarse con sus semejantes a través de hojas de papel escritas"[30]. Representan ya una aspiración y anticipo narrativo dentro del universo cultural de los años sesenta. Por otra parte, después de escribir obras de teatro el saldo que obtiene, de acuerdo a sus expectativas, es desalentador. Así lo demuestran los comentarios que hizo de su circunstancia teatral, donde manifestó las fisuras del

[29] *Revista de la Universidad de México*, No. 15, 1 de septiembre de 1961, pp. 30-31.
[30] "Presentarse en público. Las vedettes más baratas del mundo", *Excélsior*, 30 de junio de 1972.

poder escénico, los montajes, los directores y la prensa. Elementos que condicionaban el interés del público en cuanto a la realización teatral se refiere.

Presentarse en público. Las vedettes más baratas del mundo[31]

¿Quién me hubiera dicho, cuando me metí en estas andanzas que estaba yo ingresando en un gremio que produce las vedettes más baratas del mundo?

Los primeros años de mi carrera los pasé muy a gusto, en el anonimato total, pero la noche en que se estreno mi primera comedia, caído el telón del tercer acto, agradecidos los calurosos aplausos que me tributaron mi madre y dos tías mías que estuvieron presentes, subió al foro y se dirigió a mí una mujer rarísima, que no he vuelto a ver, alta, prieta y con unas gasas amarradas en la cabeza. Era periodista.

Quería hacerme una entrevista. Ahora comprendo que con su primera pregunta se adelantó quince años a su tiempo:

—¿Quiere usted hacerse una autocrítica?

Yo estaba pasando uno de los ratos más desagradables de mi vida: la obra que yo creía genial cuando escribí, me había parecido horrible puesta en escena. Por si fuera poco, a casi toda la gente que estuvo presente en el estreno también le había parecido horrible. Eso fue lo que sentía yo en ese momento y eso fue lo que le contesté a la mujer aquella. No leí nunca la entrevista, pero pasados unos días, un amigo me preguntó:

—Oye, ¿es cierto que sientes que te falta garra?

¡Eso fue lo que escribió mi entrevistante!

Esto es lo que yo llamo presentarse en público como personaje inventado por un incompetente.

Ibargüengoitia con su conocimiento sólido del teatro y su espíritu crítico, lleva a cabo la comparación de la figura del dramaturgo como vedette es un reclamo a los participantes de una puesta en escena. Los actores principales de un montaje teatral se ven reducidos a espectáculo, de revista musical. Un género que suele considerarse como menor, y que no tiene un prestigio cultural comparable. En el foco del ataque y crítica está el escrito del entrevistador. Se trata de una figura cuyo papel es el de mediador y no la de un representante del

[31] *Ibidem.*

autor y su obra. Se juzga agente y guía del público al interpretar la postura crítica de Ibargüengoitia. Para el autor el montaje ya es una adaptación, orientada por nuevos valores, en la cual el enfoque original es sustituido, temática y formalmente por las condiciones culturales. La entrevista vuelca esta interpretación y la culpa recae en la candidez del autor.

Entre 1961 y 1964 el entusiasmo de Ibargüengoitia por el mundo teatral era cada vez menor. Luego de diez años sin haber alcanzado un gran éxito de escena Ibargüengoitia (2007: 11) dice de sí mismo:

> Al principio parecía que mi carrera literaria iría por el teatro y sería brillante. Mi primera comedia fue puesta en escena, con éxito relativo, en 1954, la segunda lo fue en 1955, las dos fueron recogidas en antologías del teatro mexicano moderno; Usigli me designó para que lo reemplazara cuando se retiró, gané tres becas al hilo: la única manera que había entonces de mantenerse en México siendo escritor.

Además, un acontecimiento vinculado a la crítica del teatro influyó de manera determinante en sus aspiraciones a dedicarse por completo a la narrativa. En septiembre de 1961, en una entrevista con Elena Poniatowska, Rodolfo Usigli[32] citó a sus mejores alumnos y omitió a Ibargüengoitia, a quien llegó a señalar como el mejor de sus alumnos en ocasiones anteriores. Vicente Leñero (1989: 80) recoge la entrevista:

> ¿Y los autores mexicanos, maestro? [Usigli responde] Me sigue pareciendo Luisa Josefina Hernández la más seriamente entregada. Hay otro muchacho, Raúl Moncada, en provincia, que trabaja con un Cuauhtémoc. De los demás no puedo hablar porque no los conozco. De Carballido no he visto nada nuevo.

[32] La entrevista se llevó a cabo porque Usigli, en aquel año embajador de México en Líbano, estuvo en México para asistir al estreno de su obra *Corona de Fuego*.

UN-A-CH
BIBLIOTECA CENTRAL UNIVERSITARIA

Usigli hasta ese momento era uno de los escasos lectores de la obra teatral de Ibargüengoitia. La función selectiva de algunos críticos consiste en el silencio o la omisión absoluta (el ninguneo), lo que puede significar la exclusión de algunos escritores de las nóminas literarias. Usigli ejerció "El poder de la memoria y la memoria del poder" para dejar fuera a Ibargüengoitia del quehacer teatral de aquellos años en México. Constantino Bértolo (2005: 7) escribió en *La cena de los notables* sobre lectura y crítica:

> Cabe pensar que la escritura nació ligada al poder aunque nos guste pensar que fue creada para dar honra, voz y cobijo a la memoria. Debió de parecer un acto de magia o diabólico, sagrado en cualquier caso: sobre un pergamino pintarrajeado o una tablilla con incisiones viajaban, por encima del espacio y del tiempo, palabras, historias, mandatos. El poder de la memoria y la memoria del poder.

Cabe imaginar la crítica de Usigli, hasta antes de 1961, como la reunión de las lecturas compartidas, el lugar donde se apreciaban las palabras para el joven autor y las historias colectivas. Sin embargo, con su silencio ante la pregunta de Poniatowska, el contexto sociocultural produjo cambios en las condiciones de ese pacto que se había establecido. La omisión de Usigli produjo en Ibargüengoitia un efecto devastador y se propuso abandonar el teatro para abrirse paso como novelista. Recuérdese la observación de Pierre Bourdieu (2006), el campo literario no define el valor intrínseco de un texto y sí en cambio

determina su difusión editorial, situando al autor en una posición relevante. Este no fue el caso y en respuesta, Ibargüengoitia escribió en *México en la Cultura*[33]:

Sublime alarido de exalumno herido

¿Por qué no me menciona a mí? Yo también quiero estar en la constelación. Quiero ser santo y estar en el calendario. No es posible que se le haya olvidado que existo, porque el otro día estuvimos tomando copas en el Bamer. Es verdad que no estoy tan seriamente entregado como Luisa Josefina, ni tengo tantas posibilidades como Sánchez Mayans, pero si habla de Moncada porque está trabajando con Cuauhtémoc, yo tengo derecho a que hable de mí porque estoy trabajando en una obra que voy a tener el gusto de insertar a continuación para que conste que se me ha hecho una injusticia.

Enseguida haciendo crítica a la nueva obra de Usigli, escrita en verso y recién presentada: *Corona de fuego*. Ibargüengoitia inserta la "Tragedia del Anáhuac en verso libre" con el único afán de satirizarla. Los personajes son: Cacama, Xochipoxtli, Cortés, Marina y Bernal Díaz del Castillo.

No te achicopales Cacama

CACAMA: Suene el teponaxtle, el xoxotle, y el poxtle, / la chirimía y el chichicaxtle; / blanda el guerrero la macana con gana, / porque yo, Cacama, /lo ordeno.
XOCHIPOXTLI: Ya en Teoloyucan, en Apan y Actopan, / en Ixmiquilpan y Hueyapan tocan / el teponaxtle, el xoxotle, y el poxtle, / la chirimía y el chichicaxtle, /como lo ordenaste.
[...]
CORTÉS: Soy Cortés, pero valiente.
CACAMA: ¡México, creo en ti!* (*Muere.*)

*Si la pieza la montan en el Seguro Social, se puede agregar: "Y en tus escenógrafos".

[33] "Sublime alarido de exalumno herido" y "No te achicopales Cacama". *México en la Cultura* de *Novedades*, 17 de septiembre de 1961. p. 7.

Y concluye la nota con esta interrogación: "¿Verdad que es una injusticia que Usigli no haya hablado de mi en su entrevista con Elena Poniatowska?". La razón de este desencuentro podría explicarse de la siguiente forma. Años antes, en 1956, había presentado su tesis universitaria que lo acredita como maestro en Letras con especialidad en Arte Dramático (aunque en una carta fechada en 1957 dirigida a su maestro Usigli afirma haberse titulado en ese año). Presentó la obra de teatro *Ante varias esfinges* como tesis y una reflexión en torno al teatro, como género y como actividad.[34] Alejandro Ortiz Bullé Goyri[35] señala que se ha querido ver en esta obra de Ibargüengoitia, y en otras como *La lucha con el ángel,* una tendencia chejoviana, única en el teatro mexicano del siglo XX. Sin embargo, para el mismo Rodolfo Usigli, después de leer la obra, que su discípulo le había enviado por correo a Líbano con el fin de recibir la aprobación del maestro, le envió una carta de respuesta en donde le hace ver que *Ante varias esfinges* no resultó de su agrado, entre otras razones y cosas, porque el manejo del lenguaje y su tono en el diálogo —que ahora nos parece una de las grandes virtudes de Ibargüengoitia—, le parece a Usigli "cada vez más descuidado y escueto". Para

[34] Ibargüengoitia (1956), *El oficio del autor dramático*, lo presenta como un "apéndice a su obra dramática" y está escrito en 40 páginas mecanografiadas. El autor lo ha dividido en una nota preliminar. Un primer capítulo titulado "Del teatro", en donde diserta en torno a temas relativos a la naturaleza de su campo de trabajo, como el fenómeno dramático, las relaciones con el público, los estilos, haciendo especial énfasis en la reflexión en torno de las relaciones entre naturalismo y teatro, para dejar en claro que su intención como dramaturgo no es ni revivir ni revitalizar las ideas de Zolá en torno del teatro. Un segundo capítulo titulado "En México" sigue la misma ruta que el anterior, pero reflexionando en torno de la tradición dramática mexicana, en especial la que proviene del siglo XIX y de la que propugnaron Usigli y Villaurrutia, de la que él se siente natural y legítimo heredero, de manera tal, que le dedica algunas páginas a valorar las virtudes y aportaciones de ambos dramaturgos. En un tercer capítulo, al que titula "Ante la obra", y que curiosamente es el menos extenso de los tres, se dedica a reflexionar en torno a los aspectos relativos a la escritura de *Ante varias esfinges*: mediante unas "Notas sobre el estilo". *Ante varias esfinges*, Jorge Ibargüengoitia, Caja 2, Archivo del Centro Mexicano de Escritores, Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado.

[35] "La poética teatral del joven dramaturgo Jorge Ibargüengoitia", *Signos Literarios* 1 (enero-junio, 2005), pp. 43-53.

más adelante exponerle que en el estilo de la obra, observa "una influencia de Chejov incorrectamente asimilada y neutralizada en sus virtudes por la influencia destructiva y estéril de Williams" anota Leñero (1989: 55-58). Usigli no expuso los argumentos con que sostiene sus observaciones, pero es claro que hicieron mella en Ibargüengoitia, que si ya comenzaba a tener roces con el ambiente teatral, con esos comentarios del mentor, sus aversiones se incrementaron. Respecto al tono chejoviano de *Ante varias esfinges*, podemos afirmar que se trata en todo caso no sólo de una influencia, sino de una apropiación y una asimilación que para la observación que quería hacer Ibargüengoitia, de la clase media urbana venida a menos en el México moderno de mediados del siglo XX, tenía una función adecuada. Usigli no lo entendió así, ni el medio teatral comprendió su propuesta dramática. Como cita Leñero[36], en la carta fechada el 3 de enero de 1957 que Ibargüengoitia le envía con la obra adjunta a Usigli, nuestro autor señala que: "La obra resulta de gran importancia para mí. Parece que ya encontré un estilo, mi estilo. Me han dicho que es una obra negra y no me importa". De manera que a pesar de la incomprensión generalizada, Ibargüengoitia tenía una cierta claridad en cuanto a su búsqueda creativa, la cual lamentablemente no encajó —al menos en esos momentos—, con las expectativas y el gusto teatrales de entonces. Pero el discurso teatral se orienta hacia una aspecto: el de poner ante los ojos del espectador la estupidez de la clase media urbana mexicana y la falta de sentido en la existencia de muchos seres humanos con los que coexistimos.

[36] (*Op. Cit.:* 46)

Mientras *Ante varias esfinges*[37] era ignorada o rechazada, o al menos no comprendida, las obras de sus compañeros de generación, incluyendo *Los frutos caídos*[38] de Luisa Josefina Hernández, alcanzaban montajes destacados y reconocimiento y éxito de crítica y público. La diferencia con Usigli aceleró la determinación de abandonar el teatro por la novela. Ibargüengoitia no había tenido el éxito de Emilio Carballido ni de Sergio Magaña, ni tampoco tuvo el privilegio de que Seki Sano montara alguna de sus obras, pero ya se reconocía en él a una de las nuevas figuras de la creación teatral surgidas en la década de 1950, que se encontraba en plena renovación.

[37] El dramaturgo y crítico David Olguín escribió a propósito del montaje de *Ante varias esfinges* en 1991, realizado bajo la dirección de Ludwik Margules: "Ludwik Margules, quien pone en escena *Ante varias esfinges* en 1990, refuerza la tesis chejoviana en el tono del escritor guanajuatense [...] El anticlímax, la antitensión, la resolución no estridente en tiempos donde el realismo norteamericano era el modelo de las tablas mexicanas, le valió el desprecio a esa obra donde fincaba todo su futuro. Pasarían más de treinta años para que *Ante varias esfinges*, en manos de un director netamente chejoviano en su comprensión del drama humano, desprovisto de cualquier estridencia y oropel, revelara su misteriosa fuerza". "Ibargüengoitia y el teatro: *El atentado*." David Olguín En *La Jornada Semanal*, 8 de octubre de 2000.

[38] Al igual que Ibargüengoitia también Luisa Josefina Hernández utilizó su obra *Los frutos caídos* para su tesis de maestría en Arte Dramático en 1955.

III. LAS INSTANCIAS CULTURALES

En México los ideales de la Revolución han sido puestos en marcha y los bienes nacionales colocados al servicio de las masas. Lo mejor de la Segunda República de España se sumó al desarrolló del país.[39] Así, de 1940 a 1970, México tuvo años de bonanza económica y creció por encima de países de América Latina como Argentina, Brasil y Venezuela. Daniel Cosío Villegas (1982) señala que el sistema político mexicano se transformó y el partido oficial que se encontraba en el poder en ese entonces, cambió su "declaración de principios" que había formulado desde su nacimiento, y modificó su "programa de acción", pero estos documentos adolecieron de una debilidad tan manifiesta que resultó explicable su ineficacia. Escritos en un lenguaje altisonante son el fruto de una "comisión" que alejados del programa gubernamental se limitan a repetir lo que el Presidente en turno ha dicho en su gira electoral o en sus pronunciamientos oficiales. La burocracia se consolidó y repitió el mismo lenguaje que el partido oficial venía manejando. Al amparo de éste cambio el poder adquisitivo de la clase media mejoró.

Carlos Monsiváis (1978: 43-44) dice de la burguesía y de los sectores ilustrados de México, que los ofrecimientos del nacionalismo cultural, a partir de los años cincuentas, les parecen producto de una falsa autosuficiencia. No lleva

[39] Cfr. Clara E. Lida (1997) y José Antonio Matesanz (1999) o las aportaciones en este sentido de Guillermo Sheridan (1999).

mucho tiempo el tránsito de una cultura nacionalista a una desnacionalizada: Si la identidad es ubicación en un mundo específico (sitio jerárquico, asimilación de creencias y valores, reflejos condicionados de la ideología dominante), las clases medias mexicanas se van identificando a sí mismas, subjetivamente, gracias a la cultura de consumo de las metrópolis.

A partir de la presidencia de Manuel Ávila Camacho (1952-1958) se llevó a cabo la plataforma cultural: la Unidad Nacional se tradujo en premios y homenajes y desconfianza hacia los extremos y adopción oficial de cánones y mitos: del mérito precursor del arte prehispánico a la obra de Mariano Azuela[40] y Juan Rulfo[41] a la grandeza abstracta del barroco a la fuerza encandiladora del muralismo. Pierre Bourdieu (1995) ha observado cómo la institucionalización del discurso literario forma parte de la evolución de la sociedad burguesa y determina el establecimiento de un campo literario que se produce en relación con el poder político y económico que lo sustenta:

> Los que ostentan el poder político tratan de imponer su visión a los artistas y de apropiarse de la consagración y de la legitimación de que éstos gozan, particularmente a través de lo que Saint Beuve llama "la prensa literaria"; por su parte, los escritores y los artistas actuando como peticionarios e intercesores o incluso como auténticos grupos de presión, luchan por asegurarse un control mediato de las distintas prevendas materiales o simbólicas repartidas por el Estado.

Bourdieu escribe que "la profunda imbricación del campo literario y el campo político se manifiestan a través de una red de relaciones poderosa, que

[40] La novela *Los de abajo* fue publicada por entregas en 1915 (en el periódico *El Paso del Norte*) y como libro en 1916 (aunque no fue ampliamente conocida hasta 1925). Su primera edición en el Paso Texas apareció con el subtítulo de *Cuadros y escenas de la Revolución.*

[41] *Pedro Páramo* (1953) y el libro de cuentos *El llano en llamas* (1955).

aúna escritores, periodistas, altos funcionarios, personajes de la alta burguesía". Durante la década de los sesenta, época de la publicación de *Los relámpagos de agosto*, se verificaba un cambio de arquetipo que privilegió el relato urbano sobre el rural, un momento de la historia mexicana, como se dijo anteriormente, en el que la distribución de literatura había avanzado notablemente desde el sexenio de Ávila Camacho: se contaba con más editoriales y librerías, asociaciones y centros literarios, premios, becas, un número mayor de lectores de revistas, suplementos literarios y una crítica considerable. La radio y la televisión eran ya elementos cotidianos y en crecimiento. Ibargüengoitia en las líneas siguientes lo muestra.

> La manía de preguntarle su opinión a gente que se pasa la vida opinando desde las páginas de un periódico, no la tiene sólo la televisión, sino también numerosas revistas, el Departamento del D.F. y hasta varias universidades.
>
> —¿Cuánto pagan?
>
> Mi interlocutora endurece la voz:
>
> —Ah, no, mire: a nuestros conferenciantes se les da cierta publicidad. Es decir, se pone su nombre en los anuncios del ciclo, y aparece en los periódicos, y se hacen *spots* en la Hora Nacional.[42] Si

[42] El 25 de julio de 1937 se transmitió por primera vez La Hora Nacional, a través de la estación XEDT, emisora del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad dependiente del Ejecutivo Federal. La conducción estuvo a cargo de Alonso Sordo Noriega. Desde su origen, La Hora Nacional fue concebida como un medio del gobierno federal para estrechar la comunicación con la sociedad y fortalecer la integración nacional a través del idioma, la cultura, las tradiciones y la creación artística. Con el paso del tiempo, el objetivo se ha ampliando a ámbitos como la orientación de los servicios públicos y las campañas de interés social y cultural, entre otros. La Hora Nacional ha pasado por diversas etapas. Por un tiempo, difundió música clásica, en otra época música popular y, en algunas ocasiones, realizó controles remotos desde diversos puntos de la República.

A mediados de la década de los cincuenta, la producción del programa puso énfasis en la música mexicana y dedicó programas a los estados de la República. Eventualmente se transmitieron algunos programas en televisión. Fue en la década de los sesenta cuando La Hora Nacional adquirió el perfil de radio-revista, incluyendo secciones como: "Conocer México es amar a México", "El pueblo dice" y otras más. En esta misma etapa inició la dramatización de pasajes de la historia. En las siguientes décadas se incluyeron secciones de poesías, entrevistas, cápsulas informativas de efemérides, deportes y cultura, así como bloques informativos de las actividades del Presidente de la República. El programa ha tenido diversos nombres a lo largo del tiempo: La Hora del Ejército y de la Armada; La Hora del Gobierno de la República Mexicana, La Hora de México y La Revista Nacional de la Semana. Durante 30 años La Hora Nacional se transmitió en vivo.

> acaso, se les obsequia, como recuerdo, un álbum de discos, pero en efectivo, nada.[43]

El consenso social decide quiénes merecen la gratitud visible y quienes el olvido generoso. El verdadero proyecto cultural del Estado es consagrar —en forma y fondo— a un orden político, económico y social, que sólo se entiende con las necesidades mayoritarias a través de las aceptaciones inevitables. Control y flexibilidad: la ideología oficial es modificable, pero ajusta programas o fórmulas nacionalistas a las necesidades del desarrollo. Monsiváis (1978:44-58) señala que al Estado lo mismo le da Arte Comprometido o Arte Puro, religión de la cultura o desprecio antintelectualista. El intelectual, el escritor, asume como su ámbito natural —para acercarse o distanciarse— la cultura de la Revolución Mexicana (no necesariamente lo mismo que cultura oficial o nacionalismo cultural), que mezcla orgullo histórico, nacionalismo, preocupaciones institucionales, concesiones a las masas, populismo y concesiones a las minorías ilustradas. La Revolución Mexicana es hecho que funda las mitologías nacionales y decide la hegemonía cultural del Estado, y si la Revolución preserva y da forma a la colectividad (define ante el mundo exterior), quien en pro o en contra no tome posición frente a ella jamás entenderá al país o sus circunstancias propias. Para el intelectual de las primeras décadas del siglo la Revolución Mexicana es principio de realidad, punto de partida, fatalismo y garantía de progreso. Jean Franco (1990) apunta que construir la nación es prerrequisito del desarrollo capitalista; por lo mismo tal idea queda sujeta a una ortodoxia de modo que el corolario resulta inevitable: la nación mexicana no puede aspirar al socialismo porque se traicionaría a sí misma. De allí

[43] "Presentarse en público. Las vedettes más baratas del mundo", *Excélsior*, 30 de junio de 1972.

que el régimen al ser y al declararse nacionalista, quiere reconciliar su conducta clasista con la aspiración universal de su imperio ideológico: el socialismo es respuesta (ajena a nuestra idiosincrasia) a un problema que hace mucho que no nos planteamos. Se elabora así una ideología que al tiempo que le ofrece al pueblo una visión utópica, legitima al Estado. Esta ideología reproducida por la vida cotidiana, la educación y las instituciones, quiere producir la impresión de México, país autónomo y sin lucha de clases, encaminado a la justicia social.

Aspectos que eran impulsados desde las instancias culturales vigentes, Jorge Ibargüengoitia hace una descripción de este fenómeno.

Inventos mexicanos. Nuestra idiosincrasia[44]

> Uno de los periódicos de esta ciudad hacía un concurso literario anual. Había un premio para cada género: novela, ensayo, teatro, etcétera, en efectivo, edición y diploma. Una de las ventajas que tenían aquellos concursos era que entre las bases había una que decía que el diario se comprometía a no declararlo desierto, que era algo que pasaba con frecuencia en aquella época.
>
> Otra de las bases, que es la que me interesa por el momento, decía *mutatis mutandis*: "las obras de teatro deben tener una longitud equivalente a tres actos, presentar un problema que corresponda a nuestra idiosincrasia y resolverlo de manera positiva."
>
> Yo que tenía una idea muy vaga de lo que era nuestra idiosincrasia, concursé tres veces y lo más que llegué a obtener fueron menciones honoríficas, que maldita la falta que me hacían. Pero un día, al ver representada una de las obras premiadas, comprendí no sólo en qué había consistido mi error, sino cuál era nuestra idiosincrasia.
>
> La obra en cuestión se desarrollaba en un pueblo de los Estados Unidos y en un hogar de chicanos. En las primeras escenas se nos revelaba el horror de la vida norteamericana. La madre decía de vez en cuando, "¿por qué no nos vamos a México?", provocando con esta frase una exposición de principios de cada uno de sus familiares. "No nos vamos porque aquí hay más oportunidades, más libertades, más dinero, México es un país muy atrasado..." Por lo que decían, el espectador comprendía que corresponde a las más

[44] "Inventos mexicanos. Nuestra idiosincrasia", *Excélsior*, 1 de agosto de 1971.

> negras descripciones del porfiriato: indios cargando huacales, ricos despóticos [...], y en eso están, cuando entra en escena un nuevo personaje: la heroína. Es una mujer joven, bella, elegante, inteligente y mexicana. Acaba de descomponérsele el coche. Llega a la casa para pedir que le permitan usar el teléfono.
>
> Ella les explica: las transformaciones sociales que se han operado en los últimos años son admirables. México es un país habitado por personas que se distinguen por su laboriosidad y por la pureza de sus costumbres. Hemos logrado aunar el recato que nos caracterizaba en el siglo pasado con la amplitud de criterio propia de las grandes civilizaciones modernas. En México la cultura es para todos. La mujer mexicana ha roto sus cadenas tradicionales y se apresta para combatir, al lado del hombre, en la lucha por el progreso...
>
> En la actualidad la joven mexicana que llega en su coche debería explicar: México es un país en el que gran parte de la población vive al borde de la miseria o en ella. Hay once millones de niños sin escuela. Se ha descubierto que la mala alimentación produce coeficientes de inteligencia tan bajos que hay personas que no están capacitadas más que para poner verduras dentro de una bolsa de cartón.
>
> Claro que si el personaje dijera esto, el Congreso de la Unión organizaría un debate sobre ella y la acusaría de "exranjerizante".

Es en este contexto político y cultural que los intelectuales alcanzaron influencia, entre ellos las figuras centrales para la construcción de una alternativa cultural-literaria fueron Fernando Benítez y Carlos Fuentes que en los años sesenta fundaron el suplemento *La Cultura en México*. Por otro lado, *Casa de las Américas*, la revista literaria internacional representativa de la Revolución cubana fue una publicación autorizada y prestigiosa. El hecho de que no hubiera determinado nunca ninguna línea estética mostrándose abierta a todo género de manifestaciones, siempre y cuando no atacaran la Revolución (tal había sido la consigna de Fidel Castro al inicio de los años sesenta), atrajo a los sectores letrados mexicanos, incluyendo tanto figuras 96: 8 consagradas como quienes apenas comenzaban su carrera. José Agustín (192) mencionó que los más jóvenes vivieron aquel proceso incorporando códigos, en particular los

procedentes de Estados Unidos: la tira cómica, el *rock*, la literatura *beat*, los *hippies*, la *no fiction novel* o la homosexualidad, que los militantes de la generación anterior satanizaban, por considerarlos infiltraciones del imperialismo.

La creación del suplemento *La Cultura en México* se había inscrito en el mismo contexto histórico—cultural de la Revolución cubana, la crisis del nacionalismo cultural y la emergencia de la cultura juvenil, y coadyuvó a la consolidación definitiva de la hegemonía de sus fundadores.

Fernando Benítez es fundamental para la cultura mexicana del siglo XX. Su dedicación al periodismo cultural bajo diversos géneros y en diferentes articulaciones ha trascendido porque lo profesionalizó y lo volvió prestigioso, y porque fue maestro en la estrategia de obtener financiamiento de las instancias oficiales para los grupos culturales. Su importancia no se reduce a lo anterior: también produjo una obra, cuya escritura amalgama la sensibilidad de la mirada del narrador con la observación del campo de la antropología y la documentación de la historiografía. Por lo mismo constituye un paradigma para entender a escritores que transitan del periodismo a la literatura, por ejemplo, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco y Elena Poniatowska.

Benítez gozaba de legitimidad e influencia cuando, a finales de 1961, renunció a la dirección de *México en la Cultura*, suplemento del diario *Novedades* que trece años atrás él mismo fundó.[45] Su autoridad y capacidad de convocatoria eran indiscutibles. Tanto era así que con él renunció también la mayoría de los

[45] Según Benítez (1983: 627), siendo él director del diario *El Nacional*, en 1947, había impulsado la fundación de su suplemento cultural *Revista Mexicana de Literatura*, confiando la dirección al poeta comunista español Juan Rejano, quien antes había dirigido la revista de trasterrados españoles *Romance*.

colaboradores, entre éstos José Emilio Pacheco y Emmanuel Carballo. Uno de los motivos de las discrepancias del equipo de *México en la Cultura* con los dueños del periódico fue el apoyo a la Revolución Cubana por parte de Benítez y de algunos de sus seguidores.

Sin embargo, la carencia de un medio propio no se prolongó puesto que el presidente Adolfo López Mateos (1958-1964) se prestó a otorgarles el apoyo económico para que, como parte del semanario *Siempre!*, crearan un suplemento cultural. Así fue como apareció en febrero de 1962 *La Cultura en México*. El texto de presentación del primer número, firmado por Benítez, constituyó un mensaje a los escritores mexicanos. Benítez acuñó la autoimagen del grupo fundador de este suplemento al presentarlo como el único heredero de una *tradición* selecta fincada en la experiencia en el periodismo cultural (los trece años de *México en la Cultura*), y por tanto con autoridad y legitimidad para proponer innovaciones en ese género. Éstas connotarían, claro, preocupaciones políticas, pero sin compromisos especiales, toda vez que *La cultura en México* era el suplemento cultural de una revista de opinión:

> [...] aspiramos a renovarnos, a realizar una nueva aventura más periodística [...] ofreceremos reportajes y entrevistas; los ensayos de los escritores más reputados de México, en América Latina y en Europa [...] que recojan las preocupaciones, las ideas de nuestro tiempo, la lucha eterna que libran pensadores, artistas y científicos tratando de formar un mundo más racional, más libre, menos injusto y angustiado.[46]

[46] *La Cultura en México*. 21 de febrero de 1962, p. 1.

En sus inicios los columnistas fueron Emilio García Riera, Juliana González, Henrique González Casanova, Jorge Ibargüengoitia, Juan Vicente Melo, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, Carlos Solórzano, Paul Westheim.

Fernando Benítez, Emmanuel Carballo, Carlos Fuentes, entre otros, también fundaron publicaciones literarias como: *Revista Mexicana de Literatura, Cuadernos del Viento, Revista de la Universidad de México, Revista de Bellas Artes, Cuadernos de Bellas Artes.* Si se cruzaran las nóminas de directivos y colaboradores de estas publicaciones y se cuantificara la frecuencia de la aparición de ciertas firmas, se podría confirmar el funcionamiento de una verdadera red que usufructuaban tales medios.

La Cultura en México buscó agitar la representación tradicional de los sectores letrados mexicanos y desacralizar los tópicos locales, proponiendo un tratamiento alternativo, pero sin unirse a la tradición humorística de las publicaciones de sátira política mexicanas. Al incorporar el humor a través de la parodia, el suplemento se obligó a equilibrar su contenido con una textualidad que, en sentido opuesto, remitiera al universalismo. En sus páginas se alternaban ensayos sobre el arte y la literatura con estudios de ciencias sociales y columnas paródicas. La heterogeneidad resultante influiría en publicaciones posteriores. Bourdieu (1990: 239-240) propone la noción de "campo" como "mediación específica" entre las mediaciones externas y la producción cultural. El campo, "red de relaciones objetivas entre posiciones objetivamente definidas", resulta un espacio autónomo en cierto grado, con leyes particulares, las cuales han de

considerarse para una mejor comprensión de las formas en que se ejercen las determinaciones sociales, económicas y políticas.

La lectura del suplemento antes de 1968 deja la impresión de un equilibrio inestable, del cual da cuenta la disparidad de sus contenidos. Por ejemplo, un mes antes del número dedicado a la figura de Octavio Paz, hubo una edición de *La Cultura en México* sobre "La Unión Soviética a cincuenta años de la Revolución de Octubre".[47] Asimismo el suplemento retomó y publicó materiales de la revista cubana *Casa de las Américas*, entre ellos la declaración de 1967 suscrita por su Consejo de Colaboración, famosa por haberse pronunciado en favor de la libertad irrestricta de creación artística y haber precisado que el carácter "revolucionario" de ésta consistiría en el rigor y la calidad.[48] De todo esto puede deducirse que la táctica de Benítez para fincar la hegemonía de su grupo fue la de satisfacer a *diversas* posiciones (universalistas y/o de izquierda) en el campo literario, y no la de inclinarse por una sola vertiente. *La Cultura en México* retomó la práctica del periodismo cultural mexicano de los años veinte del siglo XX, que Alberto Vital (1996: 33) califica de punzante. Esta práctica consistía en provocar confrontaciones "para alimentarse de ellas" y así "mantener abierto el debate alrededor de nombres, obras, preferencias éticas o estéticas y sistemas de normas y valores subyacentes".

El suplemento de Benítez, *La Cultura en México* trato de preservar la vigencia de la hegemonía de Reyes, quien había sido colaborador de *México en la Cultura*. Reivindicar el universalismo del intelectual regiomontano, mencionarlo

[47] 12 de julio de 1967.
[48] *La Cultura en México*, 25 de enero de 1967, p. IX.

como ascendiente y, de paso, combatir a sus detractores. Un posicionamiento del grupo de *La Cultura en México* para presentarse a sí mismo como el heredero de la hegemonía de Reyes.

Por otra parte, para la ideología cultural de su grupo la provincia simbolizaba la negación de la modernidad. Trasladada al ámbito literario, esta idea había servido para postular que la literatura mexicana estaba atrasada respecto de la literatura europea por causa del "subdesarrollo":

La capital – declaró Carballo a Miguel Capistrán – vive en el siglo XX, con una década más o menos de atraso respecto a Europa, la provincia, en cambio, vive en pleno siglo XIX [...] Respecto a Nueva York, París y Roma, los escritores de la ciudad de México actúan como payos [...] Provincianos y capitalinos somos en México producto [...] del mundo sub-desarrollado.[49] En el mismo tenor Monsiváis aseguró que en la provincia no existía cultura[50]

La táctica puede leerse como parte del reposicionamiento dentro del campo literario, que sobreviene tras la muerte de una figura que concentró en su persona autoridad y poder, y cuya obra alcanzó el de valor estético. Quienes le sobreviven pretender erigirse en continuadores de su proyecto y llenar parcialmente, el vacío que deja; o ascender a un plano que antes les estaba vedado; o es decir lo que habían callado (esto sólo vale para oposiciones en prudente silencio). De ahí que las muertes de figuras como Reyes (en 1959) y Paz (en 1998) hayan dado lugar a coyunturas importantes para la literatura mexicana entendida como proceso.

---

[49] *Diorama de Cultura*, 13 de marzo de 1966, p. 8.

[50] *La Cultura en México*, 28 de diciembre de 1966, p. 16. Una década después Monsiváis (1976: 417-421) aclararía que el menosprecio de los provincianos era parte del afán de ser modernos y del desprecio hacia la tradición. La aclaración confirma que los intelectuales de *La Cultura en México* se auto concibieron como "modernizadores".

La convicción de ser el único grupo con un proyecto permite comprender los objetivos que Benítez adjudicó al suplemento: llegar a la creciente "clase media", impulsar a nuevos valores (Inés Arredondo, Salvador Elizondo, Monsiváis, Pacheco; Gustavo Sáinz), impulsar el cine, orientar el gusto de la gente en las artes plásticas, invitar a colaborar a "grandes escritores".

La anti solemnidad fue, según Cabrera López (2006:89-90), una de las estrategias con que *La Cultura en México* criticó el nacionalismo cultural. En esta táctica, conscientemente provocadora de la irritación de los solemnes, es indiscutible la resonancia de las ideas de un filósofo muy cercano al grupo de *El Espectador*, la *Revista Mexicana de Literatura* y *La Cultura en México*, Jorge Portilla. Su *Fenomenología del relajo* (de publicación póstuma. puesto que Portilla falleció en 1963) contiene planteamientos en torno a una práctica cotidiana de los mexicanos. Para Portilla (1966: 26-28), aunque no siempre el relajo es espontáneo, ya que puede ser provocado, su finalidad visible será la suspensión de ciertos valores y conductas; suspensión resultante de una serie de actitudes verbales o corporales, silenciosas o ruidosas, implícitas o descaradas como el chiste y la burla.

Ibargüengoitia se relaciona con los editores de la *Revista mexicana de literatura*, donde publica algunas notas críticas y entrevistas, y con Salvador Elizondo quien crea y dirige la revista *S.nob*, donde publica varios cuentos y notas diversas. En ambas revistas forma parte de la redacción. Asimismo mantiene amistad con Sergio Galindo, director de publicaciones de la Universidad Veracruzana y de la revista *La palabra y el hombre*, en donde publica varios de sus libros y múltiples colaboraciones. Cuando en 1965 se funda el periódico *El*

Heraldo de México, en su suplemento *El Heraldo Cultural*, dirigido por Luis Spota, Ibargüengoitia también colabora en algunos números; ocurre igual, aunque con más exigua cantidad, con la revista *Diálogos*, de El Colegio de México,[51] dirigida por Ramón Xirau. Ibargüengoitia se dedicó al periodismo y colaboró en algunos de los diarios importantes de México, como *Excélsior* y *Uno más uno,* y en las revistas *Nexos* y *Vuelta.* En correspondencia a la postura que Fernando Benítez asumió a principios de los años sesenta. Jorge Ibargüengoitia estaba vinculado con los distintos grupos de escritores que estaban construyendo todo el ámbito literario del momento.

La relación entre la trayectoria, el origen social y geográfico del autor con la posición donde se ubica él mismo, y leer la intertextualidad (el "sistema de distancias por el cual [la obra] se sitúa en el espacio de las obras contemporáneas) a la par de observar las disposiciones del autor, sus tomas de posición, sus relaciones objetivas con otros escritores y sus estrategias para estar

[51] La Casa de España surgió con la idea de proteger a medio centenar de intelectuales españoles republicanos y constituir un centro de estudios que proyectara el talento de la elite republicana hacia las diferentes esferas profesionales de México. El 18 de septiembre de 1940 la institución se convertiría en "El Colegio de México". Se transformó en una Asociación Civil de fines no lucrativos. En lugar del antiguo patronato, se nombró la primera Junta de Gobierno, cuyo directorio estaba conformado así: Alfonso Reyes, Presidente. Daniel Cosío Villegas, Secretario. Eduardo Villaseñor y Gustavo Baz, Vocales. Enrique Arrequín y Gonzalo Robles, Representantes del Banco de México. El talento de sus fundadores, como puede verse, no se restringía a lo intelectual, sino que demuestra que, en lo político, el viraje era de lo más oportuno: al cambiar el nombre de La Casa de España por el de Colegio de México se eludían los sentimientos chovinistas de algunos académicos nacionales y con ello el pretexto del que se valían algunos periodistas opositores a Cárdenas, se logró la pervivencia de uno de los sitios de investigación más relevantes del mundo intelectual hispánico. Al mismo tiempo se plantea la fundación de El Colegio Nacional, en 1943, la petición de los intelectuales mexicanos que habían visto con recelo la creación de La Casa de España y las funciones que desempeñaban los refugiados españoles. Alfonso Reyes intentó defender el proyecto de La Casa de España, no como un centro único destinado a la intelectualidad española, sino como una institución que albergaría tanto a académicos mexicanos como a los trasterrados. Sin embargo, al considerar la inviabilidad de tal aceptación, surgió la idea de un centro que representara también a los inconformes y así su contraparte fue la creación de El Colegio Nacional. Clara Lida (2000).

"al corriente de lo que se ha hecho y se hace en el campo [...] de lo que está por hacerse" Bourdieu (1996: 149-150).

En México en los años sesenta el conjunto de lectores privilegiados, muchos de ellos surgidos del Centro Mexicano de Escritores, contaban con espacios en estos medios influyentes. Críticos como Emilio Uranga, Jorge Portilla, Alí Chumacero y Emmanuel Carballo, de las promociones más recientes del Centro Mexicano de Escritores, tuvieron una participación directa en la conducción del gusto de los lectores de aquel tiempo. Iser (2005: 71-72) escribió que la pretensión de todo comentarista es abrir el camino para una comprensión más profunda de un texto tal que, al ser digno de comentarse, es una concentración ejemplar de su significado. Sin embargo, la lectura intensa condicionada por un comentario no es una lectura por completo determinada. La concepción de una lectura ideal que cada comentarista tiene en mente es funcional para la institución en donde tiene lugar la lectura y el comentario.

Por otra parte, el antecedente literario de la *Cultura en México* había sido la *Revista Mexicana de Literatura*, fundada por Fuentes y Carballo en 1955, quienes la dirigieron hasta 1958. En la historia cultural mexicana del siglo XX la *Revista Mexicana de Literatura* se distinguió por haber sido la expresión de un proyecto cosmopolita, universalista y antichovinista. Su contenido era con miras a una expresar un sentido internacional.

Ahora bien, en julio de 1964 arrancó una nueva etapa. Con la frase "los viejos han muerto", Fuentes, en nombre de la "nueva novela latinoamericana"

denostó la narrativa tradicional y su temática.[52] En la historia cultural del siglo XX mexicano es indiscutible que el suplemento fortaleció el propósito de la *Revista Mexicana de Literatura* al desacreditar el nacionalismo cultural, toda vez que en las páginas de la *Cultura en México* se publicaron polémicas en torno al muralismo y la literatura identificados con el nacionalismo y la Revolución Mexicana. Su descalificación de los epígonos del muralismo, porque el lenguaje de éstos había degenerado en una "retórica populista, pseudopatriótica y oficialista", se sustentó en opiniones de artistas consagrados como Octavio Paz y Rufino Tamayo, combinado con la propuesta de una pintura emergente como la de Cuevas.

Benítez justificó el exclusivismo de su grupo en una entrevista que le hizo otro escritor, Luis Spota. Su lógica fue la de reiterar la oposición nacionalismo *versus* universalismo y considerar que los autores valiosos lo eran por haber sido elogiados en el extranjero (por la revista *Times*, de Londres): Carlos Fuentes, Carlos Pellicer, Octavio Paz, Jaime Sabines. Otra de las razones fue la calidad[53], virtud que el autor no definió, sino atribuyó al juicio de los críticos:

> Spota: ¿En base a qué le da importancia la mafia a un escritor?
> Benítez: En base a la calidad de su obra.
> Spota: ¿Quién califica esa calidad?
> Benítez: La califica nuestro crítico.[54]

En la lógica de mistificar la capacidad de los críticos para valorar o descalificar a quien fuere, Benítez en esa ocasión concluyó que él mismo no era

---

[52] *La Cultura en México*, 29 de julio de 1964, p. 4.
[53] Se trata de un concepto muy relativo, imposible de fijar para siempre y dependiente de las normas estéticas hegemónicas.
[54] Luis Spota, "La mafia, invención de mediocres" (entrevista a F. Benítez) en *El Heraldo Cultural*, número 15, 20 de febrero de 1966, p. 3.

buen cuentista, pues Carballo lo había excluido de una antología. Benítez presentó a su grupo como continuador de la obra del Ateneo de la Juventud, los Contemporáneos, Reyes y Paz; ubicándolo en el subcampos universalista, cual heredero de cánones culturales y literarios.

IV. POLÉMICA ENTRE IBARGÜENGOITIA Y CARLOS MONSIVÁIS SOBRE ALFONSO REYES

En México, a lo largo del siglo XX se confrontaron subcampos o posiciones con diferentes índices de participación de intelectuales y de escritores. Los momentos más importantes fueron las polémicas, que resisten lecturas multidisciplinarias dado la índole variada de argumentos confrontados (ideológico-culturales, ideológico-políticos, ideológico-literarios, morales). De modo que constituyen situaciones privilegiadas para conocer los razonamientos objetivos de unas y otras posiciones, inferir las causas del lugar que ocupan en el campo literario, ubicar a los participantes en polos dominantes o dominados, identificar sus relaciones con

otros grupos y ponderar la consistencia de sus proyectos.[55] El mismo Alfonso Reyes (1999: 298-299) llegó a expresar:

> Hay calle para todos. [...] El que pueda, que aproveche el total. El que no pueda o no quiera, no pierda el tiempo en negar tradiciones [...] porque con negar no adelanta nada, y traiga también a *cocer sus nuevos ladrillos en el horno común*, que con todo ello ha de seguir construyéndose nuestro edificio.

En el ambiente cultural mexicano de los años cincuenta hubo ecuanimidad mientras Reyes ejerciera su influencia sobre las instituciones, como sucedió, de hecho, en la mayoría, desde la Academia Mexicana de la Lengua hasta el Fondo de Cultura Económica. La complejidad del *habitus* del campo literario mexicano exige interrelacionar actos como: polémicas, rupturas o relatos autobiográficos.

Como se observó en el apartado anterior, las publicaciones culturales periódicas son las fuentes más importantes para examinar las divisiones al interior de un subcampo o entre las posiciones. Éstas constituyen los foros de debates o polémicas para escritores de todas las categorías; se vinculan con las tendencias artísticas y casas editoriales a través de la crítica literaria, y funcionan como órganos impresos de determinadas posiciones. Guillermo Sheridan (1997:9) dice al respecto:

> Las polémicas literarias son un fenómeno fascinante. Sobre todo en una cultura como la nuestra, proclive al ninguneo, al acriticismo y a un silencio público contrapunteado por el degollamiento privado.
> [...]
> Una polémica es una discusión en estado de emergencia, una erupción argumental que alivia o que por lo menos replantea las tensiones subterráneas de una cultura.

[55] Baste recordar títulos como *La polémica* de Jorge Zadik Lara; *La querella por la cultura revolucionaria (1929)* de Víctor Díaz Arciniega; *La cama de Procusto* de Alberto Vital; y *México en 1932: la polémica nacionalista* de Guillermo Sheridan.

En un medio donde el humor era relegado a géneros "menores" fueran dramáticos o narrativos, y la seriedad era característica de solemnidad e ilustración, las conductas auto paródicas o satíricas, escenificadas en *happenings* o fiestas, así como el recurso de la tira cómica hacían las veces de un relajo que perturbaba los valores culturales, Jorge Ibargüengoitia se dedicó mensualmente a la crítica teatral en la *Revista de la Universidad de México* que dirigía Jaime García Terrés (a su vez director de Difusión Cultural de la UNAM). La *Revista de la Universidad de México* y los suplementos de Fernando Benítez —*México en la Cultura* de *Novedades*, primero, y *La Cultura en México* de *Siempre!*, después— eran por esas fechas los órganos de difusión y periodismo cultural más importantes de México: núcleos de una élite —de un grupo importante de intelectuales acusados en determinado momento de mafiosos— que se proponía a sí misma como rectora de la vida intelectual del país. Ibargüengoitia tenía la suerte de estar dentro y gracias a ello, no obstante la ausencia de éxitos tangibles en el mundo del teatro, gozaba del privilegio y de la protección de todo el grupo; es decir, tenía tribuna propia y la posibilidad de criticar, desde ella, opiniones que merecían ser tomadas como afirmaciones de la inteligencia nacional.

La incursión de Ibargüengoitia en el campo de la crítica fue recibida con cautela por los profesionales de teatro con quienes nunca logró establecer comunicación. Decía: "Tengo facilidad para el diálogo, pero incapacidad para establecerlo con gente de teatro".[56] En la revista heredaba el espacio que habían ocupado Francisco Monterde, Juan Ibáñez, José Luis Ibáñez y Juan García

[56] Ibargüengoitia (2008: 12).

Ponce. Este último escribió sobre esta etapa en su artículo del periódico *La Jornada Semanal*:[57]

> Cuando yo me fui a Nueva York, con la misma beca Rockefeller que él había tenido, ocupó mi lugar en la *Revista de la Universidad* como crítico de teatro. A mi regreso, seguí siendo parte de la Redacción de la revista, formándola, haciendo crítica de arte y de libros. Las críticas teatrales de Jorge eran verdaderas obras maestras. Redujo el teatro mexicano a su auténtica dimensión: la estupidez. Recuerdo una crítica sobre *Landrú*, de Alfonso Reyes, que escandalizó a Antonio Alatorre. Jorge usaba como título: "El *Landrú* cachondón de Alfonso Reyes". Luego, Jorge empezó a escribir cuentos en la Revista *S.nob*, de la que Salvador Elizondo era director y yo director artístico.

Ibargüengoitia, entre 1961 y 1964, apuntó la crítica de su columna en torno al fenómeno dramático, las relaciones con el público, los estilos, haciendo especial énfasis en la reflexión en torno de las relaciones entre naturalismo y teatro. Repasó las puestas en escena de sus contemporáneos, dedicó las páginas de su columna a valorar las virtudes y aportaciones los dramaturgos mexicanos. Heredero como se había manifestado de la tradición de Usigli y Villaurrutia, no ensayó ningún juego que él calificó como naturalista; señaló a su generación de haber sufrido una exposición excesiva a la lectura de los naturalistas y señaló los defectos de esta escuela: "el naturalismo es, en cierto sentido, el juego más imbécil que se haya inventado nunca: consiste en crear un personaje defectuoso, ponerlo en evidencia y después echarle un sermón para que se corrija" (1999: 131). Para él, la propensión naturalista sirvió para representar las imperfecciones ambientales y genéticas causadas en sus caracteres. Si los defectos son biológicos en naturaleza, la persona no puede mejorar su porción; así, la crítica es

[57] "Jorge Ibargüengoitia", Juan García Ponce, *La Jornada Semanal* No. 78, 1 de septiembre de 1996, p. 7.

reacción amarga del otro lado de la moneda naturalista, que es la prescripción para mejorar la especie humana. La audiencia de teatro naturalista llega a ser sanador más que un espectador: "El espectador deja de serlo para convertirse en una especie de Doctora Corazón, que si no fuera tan cohibida, se metería en el foro para decir "pero lo que necesita este muchacho es que..." (*Op. cit.*: 131) Es decir el público, en respuesta al desfile del sufrimiento, deja de ser observador y participante en un drama humano y hace, en lugar, supervisor y defensor de las víctimas del naturalismo. Ibargüengoitia es consciente que no todo el naturalismo es preceptivo, pero el naturalismo sin un mensaje puede no ser aceptable por algunos espectadores, como él observa: "si el muchacho no necesita nada, se dice que la obra carece de mensaje" (*Op. cit.*: 131). Ésta es una crítica implicada de los críticos moralizadores de persuasión naturalista para quienes la persecución sin remedio es inaceptable. Ibargüengoitia no tiene gusto de este tipo de teatro naturalista cualquiera, puesto que su principio subyacente es que la vida cotidiana, con toda su minucia, es significativa en sí misma.

Las críticas de Ibargüengoitia fueron respetadas por su agudeza, humor e inconformismo, aunque también fueron cuestionadas por sus juicios subjetivos. No obstante, era congruente con su punto de vista a la hora de escribir sobre el fenómeno teatral, siguiendo la lógica particular de su tesis y reflexión en torno al teatro, como género y como actividad que desde el ámbito académico y literario defendió.[58] Este método crítico se manifestó a lo largo de su carrera y sus

[58] En 1956, presentó *Ante varias esfinges* como tesis, y una reflexión *El oficio del autor dramático*, que le valió el grado de maestro en Letras con especialidad en Arte Dramático. Véase la nota al pie número 34 de este trabajo, p. 28.

pronunciamientos merecían la atención de otros escritores, como se aprecia en la nota siguiente:

¿Si tachamos nos hundimos? Escritores toreros[59]

> El artículo de hoy iba a estar basado en el de Chayo Castellanos, que apareció el sábado pasado —le digo Chayo porque fuimos compañeros de banca— que a su vez estaba basado en el de don Daniel Cosío Villegas que apareció el viernes [...]
>
> A mí también, como a mis dos colegas antes mencionados, aunque probablemente en menor escala, me han dicho que no tengo pelos en la lengua, que digo las cosas tal cual son y que estoy tomando riesgos que harían palidecer a muchos. Recuerdo dos elogios notables. Uno de ellos hecho por un "valor joven" de la televisión. Se refería a una serie de artículos que escribí sobre el cine mexicano.
>
> —me parecen admirables. Y creo que, inclusive, pueden ser útiles. Quizá a través de la risa se logre lo que no se ha logrado a través de... —ya no recuerdo en qué terminaba la frase, probablemente en "las lágrimas".
>
> Los artículos, huelga decir, no produjeron ningún efecto visible.
>
> El otro elogio vino de una señora que me escribió una carta en la que decía que sabía que era yo un escritor valeroso, preocupado por el bien del pueblo y que además vivía en Coyoacán. ¿No sería posible que escribiera yo una serie de artículos para que las autoridades se vieran obligadas a colocar un semáforo en la esquina de su casa?

Ibargüengoitia mostró su desconfianza hacia los "artistas de culto", subrayó las contradicciones de las políticas culturales del gobierno (en medio del auge del teatro universitario y el ambicioso proyecto teatral del Seguro Social) y aprovechó para retratar sus frustradas experiencias teatrales a través del humor. Defendió la idea de asumir absoluta y conscientemente el análisis de la obra artística desde el recurso de la ironía, crítico en exceso, incisivo, con un talento para el sarcasmo y la burla.

[59] Jorge Ibargüengoitia, "¿Si tachamos nos hundimos? Escritores toreros", *Excélsior*, 09 de marzo de 1973.

Esto provocó que entre junio y julio de 1964, Jorge Ibargüengoitia enfrentará una polémica con Carlos Monsiváis, quien le auguraba un fracaso en su nueva faceta de novelista.[60] Lo que motivó la discusión fue su reseña crítica a las obras *La mano del Comandante Aranda* y *Landrú*,[61] de Alfonso Reyes, en donde se le acusó de descalificar al "primer hombre de letras en Hispanoamérica". Alberto Vital (1996: 12) señala que una polémica puede producirse porque en un mismo momento conviven dos concepciones discrepantes acerca de las funciones que debe cumplir una determinada forma, por ejemplo, la controversia por la aparición póstuma de la obra teatral "Landrú – Opereta" de Alfonso Reyes, en la *Revista de la Universidad de México* en abril de 1964; y su montaje *Landrú*, dirigido por Juan José Gurrola, que se estrenó en la Casa del Lago en mayo del mismo año. Fue también el enfrentamiento entre una visión apologética y una esteticista de la obra literaria y la puesta en escena.

La vehemencia con que Jorge Ibargüengoitia se refiere al texto y su escenificación en el artículo "El Landrú degeneradón de Alfonso Reyes",[62] es una prueba de hasta qué punto desde su columna tenía la oportunidad de seleccionar y juzgar con la misma pasión a escritores jóvenes como a escritores consagrados. Sin embargo, es importante señalar la siguiente peculiaridad: en el mismo número

[60] *La Jornada Semanal,* 27 de febrero del 2000. El artículo de Ibargüengoitia apareció bajo el título de "Oración fúnebre en honor a Jorge Ibargüengoitia" en la *Revista de la Universidad* en julio de 1964, la nota de la *Jornada* hace referencia al libro *El libro de oro del teatro mexicano* que reúne los artículos de crítica teatral que publicó Ibargüengoitia en la *Revista de la Universidad* de 1960 a 1963.

[61] Alfonso Reyes, "Landrú – Opereta. (Comenzada cuando los sucesos y continuada en los ocios de varios años)" *Revista de la Universidad de México,* XVIII, 08 de abril de 1964. *Landrú*, de Alfonso Reyes, dirigido por Juan José Gurrola, se estrenó en la Casa del Lago en mayo de 1964.

[62] Jorge Ibargüengoitia, "El Landrú degeneradón de Alfonso Reyes" *Revista de la Universidad de México,* XVIII, número 10, junio de 1964, pp. 26-27.

donde aparece la reseña de Ibargüengoitia se publicó también la respuesta crítica de Carlos Monsiváis.

Todo artículo crítico cumple dos funciones básicas: juzgar y valorar. Sin embargo, el juicio ya puede estar implícito en la valoración, en el juego de invitaciones y exclusiones que caracteriza a este tipo de textos. Como se observó desde el título mismo: "El Landrú degeneradón de Alfonso Reyes", que publicado en la *Revista de la Universidad*, se albergó en un contexto académico-institucional bastante sólido.

El Landrú degeneradón de Alfonso Reyes

Chabrol y la Sagan demostraron hace poco, y no sé si con intención, no sólo asesinar a ocho o diez mujeres puede ser aburrido, sino que es aburrido hasta ver cómo las asesinan. Mientras el público bosteza, un buen actor con barba, calva y voz formidable, va matando una serie de jamonas (incluyendo a Michele Morgan y Danielle Darrieux) para mantener precariamente a una familia que no vale la pena y que hubiera sido más sencillo abandonar o meter en el horno de una buena vez y dejarse de cosas. Este Landrú es, en realidad, una especie de versión masculina de *Irma la Douce*: ella es tan burocrática en la cama como lo es él en el asesinato. La calidad rutinaria de los actos de estos dos personajes los despoja de toda connotación moral. Landrú no es en realidad un asesino, sino más bien un marido abnegado, que sale de su casa, como se dice vulgarmente, a darse de bofetadas con la vida; su oficio consiste en conseguir seducir, asesinar y robar, destruir los cadáveres de todas esas pobres señoras: es tan virtuoso como el señor aquél de *Corazón. Diario de un niño*, que se acababa los ojos copiando legajos en horas inoportunas. ¿Qué la señora rezonga porque no tiene con qué pagar al carnicero? Allí va Landrú a matar otra gorda.

Mosieur Verdoux tenía a su mujer paralítica y sus hijos, etcétera, como cualquier señor (que tenga mujer paralítica), y además, veladas aburridísimas con el boticario aquél cuya esposa no puedo recordar si se reía mucho, o era asmática, o demasiado gorda, o las tres cosas; pero tenía una vida aparte, muy emocionante y admirable, que consistía en asesinar señoras, recoger grandes cantidades (en hermosos billetes de diez mil francos que contaba con la maestría que le daban sus no sé cuántos años de empleado bancario)[...]

Pero *Monsieur Verdoux*, con ser lo más interesante que se ha hecho con el caso Landrú, deja en el misterio uno de los aspectos

> más interesantes en un criminal de esa naturaleza: su sexualidad; porque el criminal que asesina por rutina o por deporte es una cosa, y el que asesina por vicio y hace negocio de ribete es otra muy diferente. Esto ya requiere verdadero genio.
>
> ¿Le gustaba a Landrú asesinar señoras?, ¿qué hacía con ellas una vez muertas?, ¿cómo seleccionaba a sus víctimas?, ¿por su dinero?, ¿por cierta cualidad que le resultaba apetitosa?, ¿porqué las circunstancias de ellas le prometían impunidad? Según Chabrol, Landrú mataba el conejo más cercano; según Chaplin, el más gordo. ¿Qué opinaba de todo esto don Alfonso?

Ibargüengoitia parte del cine[63] para ejemplificar los matices que ha tenido la historia del asesino en serie francés Henri Désiré Landru, guillotinado en 1922 tras ser declarado culpable del asesinato de al menos 11 mujeres, que había contactado a través de los anuncios personales en un periódico. Desde los años cincuenta, en México los escritores hicieron crítica de cine: Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Xavier Villaurrutia y Efraín Huerta; algunos de ellos, como Villaurrutia llegaron a escribir guiones. La especialización de intelectuales y escritores en diferentes categorías y rangos se conjuga con la existencia de instituciones que legitiman y consagran, y con los mecanismos del mercado como impulsores principales de la circulación de los productos culturales. El cine fue lugar de reunión, como el teatro, y desde luego referencia de una modernidad. Ibargüengoitia se dirige a un grupo de lectores que tenía al alcance variedad de salas de cine, ya que en los años cincuenta en México la industria cinematográfica

[63] *Landrú* (1963) es una comedia satírica de Claude Chabrol y el guionista Francoise Sagan. En la película, su explicación de las atrocidades es que necesitaba dinero para alimentar a sus cuatro hijos, aunque el verdadero Landrú nunca admitió sus crímenes. *Irma la Douce* (1963). Jack Lemmon y Shirley MacLaine dirigidos por el maestro Billy Wilder. En París, un ex policía se enamora de una prostituta, y trata de sacarla de esa vida, pagando por todo su tiempo. Por ella dejará su trabajo, se enfrentará al personaje que la explota y se convertirá en el nuevo matón del pintoresco barrio de *Les Halles*, el mercado de abastos de París. *Monsieur Verdoux* (1947) es una película del actor y director de cine Charles Chaplin. Aunque contiene escenas de humor, la película transmite una sensación de desesperanza. Chaplin da su visión del mundo sin rubor, hablando por boca de Verdoux en determinados momentos.

tuvo un auge significativo. Autores como Juan Rulfo y Carlos Fuentes frecuentaron el guión de cine. Ibargüengoitia también sintió la atracción y años más tarde se ocuparía de esta relación.[64] Después de mencionar las relaciones indirectas de Landrú con el cine, se ocupa de las directas, del oficio: la propuesta del texto y la puesta en escena:

> Los veinticuatro años que transcurrieron entre que Reyes comenzó la opereta que nos ocupa y dejó de ocuparse de ella, no fueron bastantes, porque la obra no está terminada, sino apenas comenzada.
>
> El Preludio en la Soledad, que es la primera parte de la pieza, es una especie de monólogo de un Segismundo cincuentón e intelectual, que lo mismo puede llegar a ser asesino notable que director de El Colegio de México. A juzgar por la dimensión del Preludio, el autor pensaba escribir una obra no menos de setenta páginas, en vez de las siete u ocho que ha de tener el manuscrito. *"Del pliegue de cortinas grises, poco a poco se destaca Landrú, como diferenciado en la célula"*, etcétera y empieza diciendo:
>
> ¿Qué suceder es éste, qué armonía
> Vibrada entre la rueda y el cuadro?
> ¿Quién al espacio—tiempo me confía?
> ¿Quién se bula de mí, pues me ha creado?
>
> que está muy bien para leerse, pero que como cuarteta inicial de una opereta es pedante, confusa y floja.
>
> Pero después viene una cuarteta que es ejemplo notable de lo que los escritores de hace treinta años gustaban de oír en escena:
>
> Y gracias que, de triste, me deslío,
> y oceanográficamente me dejo
> ir en la barca suelta de mi hastío
> hasta el otro hemisferio del espejo.
>
> Pero hagamos una composición de lugar: esto está dicho sin antecedentes (porque precisamente *éstos* son los antecedentes), por un señor envuelto en una cortina, que no está hablando con el público, sino consigo mismo. Aquí podríamos entrar en una larga adquisición acerca de la posibilidad, o cuando menos, la conveniencia de comenzar una obra con un monólogo tan poco concreto, en resumidas cuentas, como el de *"To be or not to be, that is the question"*, sin que sepamos quién es Hamlet,ni qué es lo que lo trae tan preocupado; o bien, con "Apurad, cielos, pretendo, ¿por qué

[64] En 1975 se filmó *Maten al león*, y en 1977 *Estas ruinas que ves*. En 1995, ya fallecido el escritor, se llevó a cabo la adaptación de *Dos crímenes*.

es que me tratáis así?, ¿qué delito cometí contra vosotros naciendo?", sin que haya cadenas, ni el señor esté disfrazado de abominable hombre de las nieves y, sobre todo, sin que haya antecedente de "Hipógrifo violento, que corres parejas con el viento". Pero, en fin, cada autor comienza sus obras como le da la gana.

Eliot, por ejemplo, tiene como frases iniciales de una opereta también inconclusa, las siguientes:

And how about Pereira?
—What about Pereira?

que podría servir de modelo a las generaciones.

Con estas citas es claro que Ibargüengoitia practicó permanentemente una forma de burla ingeniosa e irritante. En las líneas anteriores subraya la importancia del texto-teatral entendido como texto-representación en una perspectiva espectacular. El autor debe saber dónde y en qué ambiente va a transcurrir el drama. El diálogo debe de consistir en un lenguaje claro, viviente, que impida al público recordar que asiste a un espectáculo imaginativo, y aleje toda idea de un habla puramente literario. Le pareció una obra inconclusa e intuyó los planes del los editores de la *Revista de la Universidad de México* de mostrar con un texto inédito hasta esa fecha la vigencia de la obra creativa de Alfonso Reyes. Sin embargo, a su parecer la forma ha sido superada. La literatura no es más que la expresión de una renovación continua, de los nuevos lenguajes. La literatura puede ser cualquier cosa menos algo estático y muerto. Tal vez por esto, de la lectura de la crítica escrita por Ibargüengoitia se aprecia que no es el menosprecio a Reyes o de lo antiguo, sino el gusto y el derecho a lo moderno: síntesis de las inquietudes, ideales, sentimientos e ideas de la segunda mitad del siglo XX. Enseguida se vuelve sobre las peculiaridades de la obra:

Pero volvamos a Landrú. El Coro de Amas de Llaves viene después del preludio. "En este alegre mercado, / hemos venido a escuchar / la nostalgia del pescado: / la que hace que suene el mar", etcétera. Esto ya está mucho mejor, pero desgraciadamente la acción se vuelve vertiginosa, porque dieciséis líneas exactamente después de la última citada arriba, ya vienen estas otras: "Yo de las medias de lana / la sacerdotisa soy... / ¡Landrú, no me da la gana! / ¡Landrú, que no, que no voy! / ¡Saca esa garra sutil / de debajo del mandil!"

Y como quien dice...al horno.

"Mientras cunde por el ambiente un fuerte olor de carne asada, Landrú, a solas, descoyuntando de placer, jadeante de emoción, gesticula y canta, llevando el ritmo con dos canillas, glorioso en bata y en pantunflas". Y canta *Ven, Himeneo*. Esto, según yo, es lo más espeluznante que se ha escrito nunca acerca de Landrú, significa que nuestro héroe no sólo era necrófilo, sino "roastbeefilo", que sería como para poner a vomitar a medio público, si se diera cuenta de lo que está viendo. Después de echar cuentas y hacer metafísica, viene la policía (agolpada en la reja) y canta: "Somos la policía / siempre llegamos tarde: / el crimen es cobarde, / ni aviso nos envía", etcétera. Y después de otro monólogo del jefe, telón. ¿A qué se reduce la opereta?: a tres monólogos de Landrú, otro final del jefe de la policía, un coro de la policía y otro de la ama de llaves.

Es decir, no es opereta, sino cuatro monólogos y dos coros de Alfonso Reyes.

Lo más triste del caso es que Reyes fue el primer escritor que vio las posibilidades dramáticas de Landrú y que además lo vio a él, no como héroe cómico, no como mártir de la domesticidad, sino como lo que muy probablemente ha de haber sido, un señor mediocre y vagamente degeneradón.

Ibargüengoitia presentó también una crítica, cuidadosamente fundamentada, a la forma de escribir de Reyes, que en su acumulación de metáforas, resulta cansado, sobre todo en un texto breve que de opereta no tiene nada y si mucho de monólogo. En contraste, mencionó las posibilidades del personaje que parecen desvalidas y superficiales ante el tratamiento aplazado del argumento.

El espectáculo de la Casa del Lago está formado por dos obras: *La mano del comandante Aranda* y *Landrú*. La primera es una obra extraordinaria, que podría llamarse *Cómo matar el tedio en ocho páginas*, escrita por un señor (Alfonso Reyes) que no tenía nada que decir y que estaba empeñado en escribir ocho páginas. Al final del cuento, el protagonista, que es la mano del comandante Aranda,

descubre que después de todo, la mano ha sido un pretexto literario infinidad de veces y decide suicidarse, que fue lo que debieron hacer las ocho cuartillas de Alfonso Reyes, desgraciadamente o lo hicieron y se las tiene uno que soplar para fin de ver *Landrú,* dichas lo mejor posible por Claudio Obregón y Marta Verduzco, que tratan de hacer parecer ingenioso un texto que es de una estupidez y una densidad verdaderamente lamentables. El público de la Casa del Lago se ríe cuando se lo mandan, que es cada vez que la mano hace un signo procaz. Esto es más lamentable todavía que la obra, porque ocho cuartillas malas cualquiera las escribe, pero que el público no tenga alientos para protestar ante un fraude, es signo nefasto del tiempo y la sociedad en que vivimos.

Landrú en cambio es un éxito y, en mi opinión, un acontecimiento dramático más importante que las Obras Completas del Seguro Social, en donde después de todo, no se ha descubierto nada nuevo.

A primera vista el espectáculo no es más que una comedia musical pequeñísima, pero meditando, veremos que tiene grandes virtudes: en primer lugar, no hay un momento romántico, que es la plaga y muerte del teatro lírico; en segundo, gracias a lo reducido del elenco y a lo inconcluso del texto, se logran unos efectos surrealistas que son muy interesantes; por ejemplo: el mismo actor que hace Landrú, hace el Jefe de la Policía y, además, se parece muchísimo a don Alfonso Reyes, así que nunca se sabe bien a bien quién está hablando, con lo que la obra adquiere una dimensión misteriosa y absurda; por otra parte, las mismas mujeres que Landrú ha asesinado entran después disfrazadas de policías, pero son unos policías maricones horripilantes.

El lenguaje teatral de Ibargüengoitia se inscribe en una tradición y cultura, que integra al público, al espectador, a su concepción dramática, esto permite al dramaturgo desempeñar una función semiótica en la cual la anécdota, fábula o sentido de la obra, tiene en el texto-representación el signo y como interpretante el *habitus* del espectador de la época considerada. Ya no se percibe al objeto teatral como un hecho esencialmente textual y literario; se manifiesta en un texto-representación que es complejo, a la vez textual y visual; responde a una dialéctica que consiste en nombrar y mostrar.

Marc Barbut (1967: 135-182) siguiendo a Bourdieu señaló que "el campo intelectual", a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas

de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole una estructura específica en un momento dado del tiempo. Por otra parte, cada uno de ellos está determinado por su pertenencia a este campo. Por ello, existía en inconsciente cultural de la segunda mitad del siglo XX el imperativo de preservar la hegemonía de Reyes. Reivindicar el universalismo del intelectual regiomontano, mencionarlo como ascendiente y, de paso, combatir a sus detractores, (como ya se mencionó en el apartado de las instancias culturales) postura que asumió, el grupo de *La Cultura en México* para presentarse a sí mismo como el heredero de la influencia de Reyes.

Las diversas alusiones a Reyes en el artículo de Ibargüengoitia incomodó a figuras como Antonio Alatorre. En su defensa se publicó "Landrú o la crítica de la crítica humorística o cómo iniciar una polémica sin previo aviso"[65] escrita por Carlos Monsiváis, quien entonces tenía 26 años, casi 10 menos que Ibargüengoitia, y con "naciente fama de cronista festivo" en palabras de Vicente Leñero. La frecuencia con que se registran los pronunciamientos de Carlos Monsiváis. Su talento individual se vio potenciado con la pertenencia a un grupo cultural hegemónico, de modo que su producción sobre la literatura y los escritores mexicanos compendia las reflexiones de toda una posición en el campo literario mexicano frente a posiciones opuestas o afines.

[65] Carlos Monsiváis, "Landrú o crítica de la crítica humorística o cómo iniciar una polémica sin previo aviso" en *Revista de la Universidad de México*. Vol. XVIII, número 10, México, junio de 1964, pp. 28-29.

Landrú o crítica de la crítica humorística o cómo iniciar una polémica sin previo aviso

A propósito de un gran experimento de la Casa del Lago: *Landrú* -dirección de Juan José Gurrola y música de Rafael Elizondo-, Jorge Ibargüengoitia intenta derribar la validez literaria de dos textos de don Alfonso Reyes. Y a propósito de Jorge Ibargüengoitia, intentaré, a la vez que señalo mi radical discrepancia con sus opiniones, atisbar algunos de los escollos más evidentes de la crítica en México.

Pero hay que exponer el caso con mayor detalle. Como ustedes ya habrán advertido, Ibargüengoitia –a quien no citaré por gratitud sino por el afán de contradecir- se lanza sobre un mito, el de Henri Desiré Landrú (1869-1922) a quien vuelve a enjuiciar y a quien, por supuesto, vuelve a condenar. Desde el punto de vista de la moral criminal, del asesinato como una de las bellas artes, lo que a JI le resulta intolerable en los exégetas de Landrú, es que no adviertan el burocratismo, la baja artesanía, la sexualidad oportunista de su héroe. Chabrol sería el caso del homenaje que deviene en aburrimiento de ver morir mujeres. Reyes en cambio, acertaría al desenmascarar el conformismo de Landrú, sus enormes convenciones. Pero Reyes también mostraría el fracaso de las resurrecciones literarias del industrial de la cacería de viudas.

Si no fuera porque Jorge Ibargüengoitia es uno de los mejores críticos teatrales (y el más agudo y regocijante), sus juicios no me importarían. Y antes de decidir si esta observación revela o no mi solidaridad con la estulticia, permítaseme mi defensa. Conviene primero acudir a la campaña de desprestigio por derrumbe que JI desata en relación a *Landrú* y observar la congruencia *aparente* de sus argumentos. Y después, promover no la defensa de quien ("primer hombre de letras de Hispanoamérica") por sí solo establece su categoría, sino el recuento de los daños que nos causa la crítica o la reseña impresionista. Porque es muy peligroso que lo pintoresco haga las veces de razonamiento y que se pueda, en nombre del sentido del humor, legalizar la arbitrariedad. Desde luego, fundándose en impresiones –muy eficaces algunas-, en honestidad implacable y en chistes de la mejor ley, se pueden obtener notas convincentes y divertidas. Pero estaremos frente a una nueva exaltación del sofisma. Se parte de un chantaje cultural: "el ingenio es elogiable", y se concluye: "luego, el ingenio es verdadero". Y de allí a convertir cada artículo en picota, linchamiento o paredón, sólo hay un paso.

Ibargüengoitia, después de poner en su sitio a Landrú, afirma que Reyes, entre las muchas cosas que hizo bien, guardó su texto en la gaveta por silenciosos 24 años; 24 años que no le bastaron para dar término a su empresa. Así pues, publicarlo, "exhumarlo", pertenece como acto, más al Vampirismo que al reconocimiento público. En este momento, solicito un paréntesis: estoy seguro que Doña Manuelita, la admirable viuda de de Don Alfonso, al confiar a La Casa del Lago el *Landrú*, no traicionó en modo alguno a su esposo, y sí en cambio se mostró como su fiel albacea literaria. Y quiero también, en la digresión, declarar, aprovechándome de la atmósfera de frases definitivas, que *Landrú* es una incursión genial en el calambur, en el lenguaje vivo del pueblo, que nos muestra a un

Reyes irónico, ambiguo, muy jovial y que, también no desmerece en el contexto de la obra del autor de *El deslinde*.

Pero volvamos a Ibargüengoitia en el instante en que, alucinado por la indignación, define sin misericordia a *Landrú*: "una especie de monólogo de un Segismundo cincuentón o intelectual que lo mismo puede llegar a ser asesino notable que director del Colegio de México". Bella incursión, en efecto, en el terreno de las alusiones finas. ¿Se identifica aquí entonces a Landrú con los anhelos incumplidos de quien al no ser asesino notable, sí fue director del Colegio de México? O, simplemente, se ha caído de nuevo en la crítica en bloques, en las descripciones tajantes, de una vez-y-para-siempre de las cosas? [SIC] Y ahora observemos cómo demuestra JI sus definiciones.

Con anécdotas. O sea, lo que los paremiólogos calificarían como "tomar el rábano por las hojas". Entusiasmado con mi método comparativo, declaro también que a este tipo de crítica los árboles le niegan la posibilidad visual del bosque. JI estipula: Así no se empieza una obra. Un monólogo tan de sopetón, desconcierta, pues nada informa sobre el personaje. Es como si... (siguen ejemplos clásicos). Pero ocurre que no es como si... (de nuevo van los ejemplos clásicos). Porque el Preludio en la Soledad parte de un hecho criminológico: la realidad de Landrú, y de una certeza: la nota roja es la historia sentimental de Occidente. Por ello, Segismundo puede cometer delitos naciendo, pero si no lo consignan las gacetillas policiales, está realmente perdido. Con el solo nombre de la opereta, Reyes nos proporcionaba una atmósfera criminal y un personaje establecido. No se requería que empezara diciendo: "En enero de 1915, Landrú asesina a Madame Cuchet y a su hijo. Trágico incidente que inicia una carrera de..." aun que esto en rigor exija Ibargüengoitia, quien de inmediato lanza otra objeción: el material de Reyes es muy pobre como para integrar una opereta. Aunque me parece la ortodoxia de JI bastante inesperada e exigente, en este punto es posible admitir que si de géneros se trata no importa que *Landrú* no sea una opereta sino un *crime-for-money-show*.

La polémica había sido desatada en un principio por Carlos Monsiváis; éste le recriminó a Ibargüengoitia la manera tan arbitraria de emitir juicios, que se pretendían inobjetables, sobre las obras artísticas que constituían su objeto de estudio. Monsiváis afirmaba lo peligroso que es cuando "lo pintoresco haga las veces de razonamiento" y cuando, "en nombre del sentido del humor", se legaliza la arbitrariedad; "se parte de un chantaje cultural: "el ingenio es elogiable", y se concluye: "luego, el ingenio es verdadero". Sin la intención del reproche, desde

luego, porque a principios de los años sesenta en términos generales se desconocía la irreverencia en el estilo del guanajuatense, y Carlos Monsiváis desdeñó de entrada la ironía, el sarcasmo —que no cinismo— y los alcances subversivos del humor negro que a la postre otorgarían a la obra de Jorge Ibargüengoitia su reconocimiento.

> Y ahora un breve recorrido por las técnicas críticas de JI y lo que revelan. El *tono* de este artículo es el índice de un dramita mexicano: se puede, al prescindir de la oquedad del elogio infinito y del calificar todo como "el experimento que revela nuestra madurez teatral", caer en lo opuesto y resolver los problemas de análisis de una obra con un chiste ("Hamlet: sólo un insignificante prontuario policial") o evitar la indagación formal con la ironía, el sarcasmo o la cuchufleta. Nos hace todavía mucha falta el ánimo de expresar con ideas –esas vulgarizaciones organizadas de los chistes- el sentido y las posibilidades dramáticas de una obra, el apremio de juzgarla como un todo y no como una serie de oportunidades para la "puntada". Si se actúa con frivolidad graciosa frente al objeto del examen, se reniega de un principio esencial de la crítica: partir de un respeto elemental hacia lo que se juzga, para concluir, por un proceso orgánico, en la pérdida o en el enriquecimiento de ese respeto. El *choteo* tiene sus desventajas: una de ellas es que se decide ignorar la lucidez en beneficio de la agilidad circense, y la frase chistosa usurpa el lugar de la convicción.
>
> Vayamos al ejemplo. A JI le parece que la cuarteta con que inicia la obra:
>
> "¿Qué suceder es éste, qué armonía
> vibrada entre la rueda y el cuadro?
> ¿Quién al espacio-tiempo me confía?
> ¿Quién se burla de mí, pues me ha
> (creado?"
>
> es "pedante, confusa y floja". A lo cual cabe preguntar: ¿Cuál es el valor de este procedimiento que aísla una cuarteta para mejor enjuiciarla y fusilarla por separado, sin darle la garantía del contexto? Y también, ¿cómo demuestra JI sus sentencias? De igual modo yo podría decir que esa cuarteta me resulta "vivida, teológica y espléndida". Con lo cual. El debate descendería hasta el pugilato de adjetivos o la esgrima de *slogans* (¡Una obra siniestra! ¡Lo mejor desde *Romeo y Julieta*!). Otro ejemplo: dice JI que una cuarteta
>
> "Y gracias que, de triste, me deslío,
> y oceanográficamente me dejo
> ir en la barca suelta del hastío
> hasta el otro hemisferio del espejo".

nos habla de una moda poética periclitada, insoportable. Yo no la advierto así. Me resulta de una sorprendente eficacia estética y encuentro actual, vigente esta poesía. Con lo cual me encuentro en el mero enfrentamiento de juicios, en el careo de opiniones. Y esa actitud de exigir la fe y no la razón en los posibles, lectores, ha producido ese ingenuo personaje que confía o receta, pero que tiene como único argumento de convicción, el nombre que ampara las cuartillas "Lo dice Fulano". ¿Y por qué lo dice? "Porque sabe su cuento". Creo que JI, al atender a la obra de Reyes y juzgarla como el relato sobre "un señor mediocre y vagamente degeneradón", cayó en la trampa de su facilidad humorística: es muy gracioso, pero apartado de un análisis coherente, el afirmar, digamos, que Landrú "no era necrófilo sino roastbeefilo". Con chistes se puede alejar al lector del desarrollo lógico de un punto de vista.

De esa actitud de resolver de una plumada sus compromisos críticos, son testigos implacables los párrafos que JI dedica a otro texto de Reyes, *La mano del Comandante Aranda*. Sin más trámites le dedica el ramalazo de un chiste que podría funcionar referido a un discurso político, pero que al adjudicarse a un escritor con la amenidad de Don Alfonso, se vuelve francamente torpe. Según esto, *La mano* se podría llamar *Cómo matar el tedio en ocho páginas* y además "es de una estupidez y densidad verdaderamente lamentables". ¿De qué modo Ibargüengoitia pretende demostrar sus asertos? De ninguno, ya que de la condena abrupta pasa a la sedición al disgustarse y afligirse porque el público no proteste y silbe ante la majadería que presencia y porque sólo la celebra por inercia y por los disimulados gestos pornográficos de quienes están leyendo.

Y si se relee *La mano del Comandante Aranda* uno puede, en este desafío de criterio, decidir que Ibargüengoitia sencillamente no entendió el texto. Porque es difícil resumir las aventuras de una mano –como tema y como símbolo contemporáneos- con la riqueza idiomática, la maestría, la erudición sonriente, el humor puro, la cultura afable de Don Alfonso. No hay, ni por asomo, "estupidez y densidad". Y aquí ni siquiera solicito la credulidad para mis afirmaciones.

Monsiváis dejó de lado el análisis teatral para la señalar el valor de las metáforas en las cuartetas de Reyes y exalta el sentido moderno y poético del texto. Aísla la opereta y se olvida que en el teatro, como en literatura, el sentido produce su objeto o se produce como objeto, y éste está constituido por el conocimiento que el lector-espectador tiene de él. Acusó a Ibargüengoitia de facilidad humorística "es muy gracioso, pero apartado de un análisis coherente"; el

humor en cantidades excesivas es nocivo, con chistes aleja al lector del desarrollo de un punto de vista.

De la lectura de su artículo se infiere que muchas de sus opiniones fueron coyunturales, emitidas bajo la presión de la oportunidad. Apologías reiteradas del proyecto del grupo nucleado por Benítez. Inclusive su humorismo característico fue decisivo en la identidad del suplemento *La Cultura en México* que potenció su carrera periodístico-literaria, como lo advirtió con claridad Benítez en la citada entrevista de Spota: "Somos un país bastante lúgubre. En ese sentido, Monsiváis nos ayuda mucho a quitarle la máscara funeraria al mexicano. A decir cosas nuevas, con enfoques nuevos, humor y profundo sentido crítico".[66]

Lo anterior explicaría por qué Jaime García Terrés decidió publicar en el mismo número el análisis crítico de Ibargüengoitia y de paso la respuesta apresurada de Monsiváis, que debió elaborarla poco después de que se entregara la primera a don Jaime (las colaboraciones de Jorge Ibargüengoitia se entregaban cada mes). García Terrés reconocía en Reyes a su maestro, pero guardó distancia cuando en 1965 fue nombrado embajador de México en Grecia e inició la difusión de lecturas e poetas como Kavafis, Elytis, y Seferis, entre otros. García Terrés, a través de la *Revista de la Universidad de México* (1953-1965), buscó formar y mantener una élite intelectual. Al ser una instancia mediadora académica de importancia hizo que la crítica llegara a un campo de discusión de mayores alcances. La objetivación que realiza la crítica desempeña un papel específico en la definición y la evolución del proyecto creador. El crítico Barbut (1966) al referirse al campo intelectual y el proyecto creador menciona que a menudo, en nombre de

[66] *El Heraldo Cultural, Op. Cit.*, p. 5.

una representación carismática de su tarea, el editor, actuando como conocedor, maestro o un guía de mayor competencia cultural que otros del campo en que se desenvuelve, se otorga la misión de descubrir, en la obra y la persona de quienes vienen a él, los signos imperceptibles de la gracia, y de revelarles a quiénes ha sabido reconocer entre quienes han sabido reconocerle. Se observa que el texto que recibe el editor resulta afectado por diversas determinaciones, como intermediario que se encuentra situado en el campo intelectual, como director de colección, lector, autor de casa, crítico conocido por sus juicios certeros y audaces. En segundo lugar, son el resultado de una especie de preselección que los autores mismos por referencia a la idea del editor, de la tendencia literaria que éste representa y que ha podido orientar su proyecto creador. Los nombres que figuraron en la revista fueron Reyes en sus últimos años de vida, Pacheco, Paz, Arreola, Rulfo, Fuentes, García Ponce, Melo y Monsiváis; los primeros poemas de Cernuda y los primeros cuentos de García Márquez y textos de Erich Fromm.

La versión más amplia apareció como una de las autobiografías, a la cabeza el título: nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos, publicada por Empresas Editoriales: *Carlos Monsiváis* (1975) es la historia de un joven capitalino que habiéndose formado en un estrato medio de la ciudad de México logró llegar a la modernidad: de la Juventud Comunista a la *New Leith*; de la preparatoria de San Ildefonso a la Universidad de Berkeley; de las novelas del mexicano Federico Gamboa al *Ulises* del irlandés James Joyce, en su lengua original; de las ideas de extrema izquierda a la mafia. Hay en el libro (1975:34) una frase que sintetiza su audacia necesaria para escalar en el campo literario: en materia de cultura, para Monsiváis, lo importante no es saber, sino

competir. Desde el prólogo Emmanuel Carballo (1975: 5-10) posicionó a Monsiváis como el mejor dotado de su generación para participar en el concierto de voces literarias autorizadas y hacer del sentido del humor su signo.

> No recuerdo con exactitud la fecha, pero debió ser por 1956 cuando conocí, en mi oficina del Fondo de Cultura Económica, a Carlos Monsiváis. [...] A mediados de los años cincuenta daba la impresión de ser aspirante devoto a pastor presbiteriano. De pocas palabras, y de más escasos gestos, no me permitió suponer que con los años vencería, ante los ojos del público, la timidez, y que su rostro, ahora conscientemente inexpresivo, le serviría para contrastar el fuego, la mordacidad y la gracia de sus palabras. Humorista a pesar suyo, lo es porque le resultó menos difícil expresarse como crítico que como panegirista del caos, el cinismo y las promesas que paran esporádicamente en silencios definitivos.

Ya lo señaló el propio crítico Vital (1996: 11): todo prólogo, prefacio o advertencia es un lugar privilegiado por el sitio que ocupa: equivale al saludo y a los primeros instantes en cualquier diálogo oral, esto es, al espacio donde se instauran los presupuestos de la comunicación, que de inmediato se fijan y más tarde resultan difíciles de cambiar. Monsiváis es para entonces un joven de 28 años, atento a lo que pasa en México y en los demás países, lector que lo mismo transita por los dominios de la economía, la sociología y la política que por los caminos sinuosos de la literatura, las revistas en inglés y en español, los *comics* y las hojas de difusión minoritaria, adicto del cine.

> Entre los escritores de sus años, Carlos es el que posee en mayor grado el sentido de la autocrítica y el que está mejor capacitado para entender, y traducir a palabras, las transformaciones del mundo de hoy. El éxito de Monsiváis no sólo depende de las ideas que expone en las conversaciones, artículos y ensayos sino de la manera como las maneja, manera que rompe con los moldes establecidos. A la seriedad de los que sostienen con ligeras modificaciones el *statu quo*, opone la cualidad contraria, que hace estallar en pedazos, con la consiguiente alegría —entre infantil y malsana— de los

> damnificados por ese orden de cosas, antiguallas que por venerables deberían estar en un museo y no presentes en la vida de todos los días. Quizá los mecanismos de que se vale Monsiváis para conseguir sus propósitos sean los siguientes: la exageración, la comparación, la parodia y el entredicho.

Carballo se manifestó a favor de su primer trabajo de Monsiváis y perfiló la manera de llevar a cabo su tarea. La publicación de la antología *La poesía mexicana del siglo XX* (1966) se distinguía porque respondía a una nueva toma de conciencia, la de los años sesenta, de lo que era el fenómeno poético; distante en el tiempo de ciertos periodos vociferantes [SIC] y de ciertos autores venerados o deturpados con idéntica vehemencia, Monsiváis puede enjuiciar sin fanatismo, absolver sin remordimiento y disminuir sin complacencia. Carballo es categórico y afirma que: "Monsiváis es a Paz lo que éste a los Contemporáneos (a Cuesta y Villaurrutia, principalmente), una consecuencia libremente elegida y, por supuesto, la única digna de considerarse en estos días".

En la estrategia desempeñó un papel de primer orden el crítico Carballo, en la medida en que su inserción profesional le permitió promover eficazmente el trabajo de los colaboradores que estaban iniciando sus carreras literarias. Además, trabajaba para Empresas Editoriales propiedad del escritor Martín Luis Guzmán y dirigida por Rafael Giménez Siles; por vínculos familiares también se relacionó con la entonces flamante editora Era, y con el apoyo de Giménez Siles creó la editorial Diógenes. De ahí resulta lógico que Empresas Editoriales publicara, de 1966 a 1968, las autobiografías de Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Tomás Mojarro, Carlos Monsiváis, José Agustín,

Gustavo Sáinz, Vicente Leñero, Marco Antonio Montes de Oca, Sergio Pitol y Raúl Navarrete, prolongadas por el crítico.

En la obra de Ibargüengoitia se repite la visión desencantada del quehacer diario. Humor seco, ha dicho Octavio Paz (1987: 589), "humor de ascendencia sajona más que latina, y una cierta inclinación a difamar la realidad". Contaba historias en apariencia absurdas, demasiado elementales para novelarse; sin embargo, cuando se analizan se vuelven irremediablemente familiares y ciertas:

> Serio como Búster Keaton, Ibargüengoitia nos hace reír. La risa es una defensa contra lo intolerable. También es una respuesta al absurdo. Una respuesta no menos absurda. Pues lo verdaderamente cómico es que todo sea como es; la maldad es doblemente terrible porque no tiene pies ni cabeza.

Mientras Ibargüengoitia se desembarazó de la hostilidad de un medio en donde se sentía a disgusto, aceptó el reto planteado por el ataque de Monsiváis (era el primero que recibía, al menos directamente, después de tres años de servicio en la *Revista de la Universidad*) y preparó su contraofensiva:

Oración fúnebre en honor de Jorge Ibargüengoitia[67]

> Escribo este artículo no más para que no digan que me retiré de la crítica porque Monsiváis me puso como Dios al perico (ver el número de junio de esta revista) o porque me corrieron de aquí por mal crítico. No me voy ni arrepentido, ni cesante, ni, mucho menos, a leer: las obras completas de Alfonso Reyes. Me voy porque ya me cansé de tener que ir al teatro (actividad que he llegado a detestar), escribir artículos de seis páginas y entregarlos el día veinte de cada mes.
>
> Los artículos que escribí, buenos o malos, son los únicos que puedo escribir, si son ingeniosos [véase Monsiváis, *loc. cit.*] es porque tengo ingenio, si son arbitrarios es porque soy arbitrario, y si

[67] Jorge Ibargüengoitia, "Oración fúnebre en honor de Jorge Ibargüengoitia" en *Revista de la Universidad de México*, Vol. XVIII, número 11, México, julio de 1964, pp. 26-27.

son humorísticos es porque así veo las cosas, que esto no es virtud ni defecto, sino peculiaridad, quien creyó que todo lo que dije fue en serio, es un cándido y quien creyó que todo fue broma, es un imbécil. Antes de hacer algún comentario a lo que dijo Monsiváis, quiero advertirle al mismo que no habrá la polémica que creyó iniciar "sin previo aviso", porque si él quiere que la crítica se haga "[partiendo]... de un respeto elemental hacia lo que se juzga, para concluir por un proceso orgánico en la pérdida o en el enriquecimiento de ese respeto", que la haga él, porque para mí, el respeto mismo debe tener una base orgánica y en general puedo decir que respeto mucho más al teatro que a las obras que se montan en él y, en particular, que respeto mucho más a Landrú que a Alfonso Reyes.

De esta forma Ibargüengoitia finiquitó la fugaz disputa con Monsiváis y también, al parecer, un asunto en el que este último simbolizó, con sus palabras, los motivos —hartazgo y aversión, principalmente— de la marcha del primero. Borges, quien sabía que sus declaraciones solían causar irritación, también consideraba necesario relativizar sus dichos: "Me he burlado de muchas cosas y siempre sin maldad. Lo que pasa es que la gente me toma demasiado en serio".

En cuanto a las acusación de que me hace objeto Monsiváis de "tomar el rábano por las hojas" (expresión que nunca me atrevería usar, porque no sé si "tomar" equivale a "coger" o a "confundir") y de emplear frecuentemente expresiones tales como "es como si tal cosa" o "es como si tal otra", debo de decir que el recurso aludido me parece verdaderamente válido, aunque, claro, requiere cierta pericia en el uso y una habilidad natural para encontrar equivalencias. Acepto los riesgos del procedimiento y por eso lo uso. Monsiváis, en cambio, a pesar de considerarlo ilícito, lo usa para criticarme a mí. Dice, por ejemplo, refiriéndose a mis objeciones al comienzo de *Landrú*: "No se requería que [la obra] empezara diciendo: 'En enero de 1915 Landrú asesina a Madame Cuchet y su hijo. Trágico incidente que inicia con la carrera de...' aunque esto en rigor para Ibargüengoitia..." En las frases contenidas en esta cita hay un "es como algo oculto, porque yo nunca exigí tal cosa. La cita puede redactarse de la siguiente manera: "es como si Ibargüengoitia exigiera que la obra comenzara diciendo, etcétera." "Es como si" yo fuera tan tonto para exigir tal cosa. Porque aunque, como dice Monsiváis, el monólogo parte de la realidad de Landrú, lo único que sabemos de él es eso, precisamente: que, en enero de 1915, asesinó a Madame Cuchet. Pero ¿por qué la asesinó? Monsiváis tiene la certeza de que "la nota roja es la historia sentimental de Occidente".

Pero la nota roja sólo nos informa quién mató a quién y dónde y cuándo, el por qué es materia de conjetura y asunto precisamente del cine, del teatro, de la novela, etcétera. Así que ¿por qué asesinó Landrú a Madame Cuchet? Vaya usted a saber, porque el Landrú de don Alfonso nos responde con otra pregunta:

"¿Qué suceder es éste, qué armonía
vibrada entre la rueda y el cuadro?
¿Quién al espacio-tiempo me confía?
¿Quién se burla de mí, pues me ha
[creado?"

Ahora bien, yo pido a mis lectores que se sienten en el teatro a ver un señor que sale a decir esta cuarteta y verán si entiende a qué rueda y a qué cuadro se refiere don Alfonso, con lo erudito que era. Por eso dije que me parecía "pedante, confusa y floja".

En cuanto a mi "Bella incursión... en el terreno de las ilusiones finas." (Nótese el sarcasmo.) "¿se identifica aquí entonces a Landrú con los anhelos incumplidos de quien al no ser asesino notable, sí fue director del Colegio de México?" Pues sí. Precisamente. Sólo que la identificación no la hice yo, sino que no era opereta, sino cuatro monólogos y dos coros. El recurso está otra vez mal usado, porque no estaba yo aludiendo al género, sino a lo incompleto de la pieza, y al hecho de que no tiene diálogo, recurso inventado hace dos mil quinientos años.

De *La mano del comandante Aranda* dije que era tediosa, porque me mató (metafóricamente) de tedio. Si es, como afirma Monsiváis, "un resumen de las aventuras de una mano, como tema y como símbolo contemporáneo", cabe advertir que en resumen faltó hacer mención de la masturbación, omisión que me parece imperdonable en una obra tan ambiciosa.

Por último, quiero hacer notar que Monsiváis también cae en el error de que me acusa, de hacer afirmaciones rotundas al decir: "una certeza: la nota roja es la historia sentimental de Occidente", o bien, "la defensa de quien ('primer hombre de letras de Hispanoamérica') por sí solo establece una categoría". ¿Ah, sí? Lo que pasa es que cada quien tiene su cañoncito, unos grandote y otros chiquito, y cada quien lo usa como puede, pero venirme con la reclamación de que estoy destruyendo prestigios por amor al malabarismo, sale sobrando, porque con otros me he metido y nadie dijo nada. El caso es que decir que Alfonso Reyes escribió dos obras malas (una de las cuales, por cierto, él no se atrevió a publicar) sigue siendo aquí un pecado tan grande "como si" alguien dijera, hace cincuenta años, que Ángela Peralta cantaba muy feo, o hace veinticinco que Francisco Sarabia era un mal piloto. Así que: ¡Viva México! ¡Gloria a los héroes que nos dieron libertad!

Otro aspecto importante es que esta postura de la forma de abordar un suceso de la nota roja años más tarde se manifestaría en una novela.

Ibargüengoitia aprovechó la información de la nota roja, pero despojó al relato de esa atmósfera macabra de sangre, turbulencia, inhumaciones clandestinas y demás patetismos, enfatizando más bien los sucesos cotidianos que llevaron a la brutalidad de los hechos. Una noticia de la llamada nota roja —muy difundida por la prensa durante 1963 y 1964—, el hallazgo de varios cadáveres depositados en unas tumbas clandestinas, inspiró la redacción de *Las muertas* (1977). Se trataba de unas prostitutas asesinadas por unas tratantes de blancas conocidas como las Poquianchis. Los hechos conmovieron a la opinión pública. Artículos y reportajes amarillistas, publicados sobre todo en *Alarma* —el periódico de la nota roja mexicana por antonomasia, cuyo tiraje semanal llegó a sobrepasar el millón de ejemplares—, dieron a los hechos un seguimiento minucioso, lleno de morbo y sordidez. Ibargüengoitia se propuso trabajar esos materiales con la seriedad que exige una novela. La astucia y sagacidad literarias de Ibargüengoitia lograron que el texto tuviera un tono sobrio y a la vez directo y ligero, con el que pudo hacer algunas alusiones y exponer sesgadamente puntos de vista críticos del sistema político mexicano de su tiempo, así como de la vida de las clases populares, utilizando una objetividad realista y recuperando el lenguaje coloquial.

Las muertas ridiculiza y pone en evidencia a sus personajes, algunos de ellos políticos, no sólo de la provincia, sino también de la capital mexicana; exhibe la demagogia del partido oficial y los estragos sociales que ha causado. *Las Muertas* es una novela predominantemente realista, entendiendo como realismo aquella corriente literaria que partió de la narrativa de Cervantes y que en el siglo XIX estableció sus principios teóricos hasta convertirse en el género literario más visitado de nuestro tiempo; debemos recordar que los principales representantes

de esta corriente son Marie-Henri Beyle, mejor conocido como Stendhal (1783-1842), Honoré de Balzac (1799-1850), Gustave Flaubert (1821-1881), Charles Dickens (1812-1870) y Fedor Mikailovich Dostoievski (1821-1881), entre otros. El libro de Ibargüengoitia puede situarse en esta tendencia narrativa que pretende mostrar la realidad de un momento y de un sitio determinado tal cual son, sin matizaciones, con toda la objetividad y la crudeza del caso.

Fiel a esta corriente, *Las muertas* se fundamenta en el voluminoso expediente judicial que contiene las declaraciones de los principales implicados en el caso de las Poquianchis, junto con las notas periodísticas que difundieron la noticia de unas hermanas que regentaban una cadena de prostíbulos en la zona del Bajío. Al principio, el autor tenía la intención de escribir un reportaje, una especie de documental, pero ante la imposibilidad de entrevistar a infinidad de personas involucradas o que tenían información pero preferían mantenerse en el anonimato, optó por la ficción, es decir, por construir una novela en la que pudiera contar aquella historia con una libertad mayor de la que ofrece la crónica.

Con todo lo anterior, la influencia de esta novela en el horizonte cultural mexicano ha sido muy considerable y ha rebasado los ámbitos académicos hasta convertirse en uno de autores favoritos del lector medio mexicano de la segunda mitad del siglo XX.

Ibargüengoitia no juzgaría los hechos desde valores morales, sino sólo mostraría una realidad que se hallaba a la vista de todos. Así logró que el caso de las Poquianchis no se viera como un acto espontáneo, sino que se enmarcara en la problemática social de su tiempo, para lo cual exhibe con objetividad a la clase

baja mexicana, esos seres anónimos que exponen sus miserias en un mundo limitado por la ignorancia y la pobreza.

El perfil de las prostitutas de *Las muertas* dista mucho de aquella imagen romántica de la prostituta como mujer fatal, inmersa en un contexto de lujo y decadencia; por el contrario, son personas comunes y corrientes empleadas en un negocio como cualquier otro, sólo que en circunstancias muy adversas: mujeres explotadas –en este caso incluso esclavizadas–, llenas de carencias elementales, de problemas domésticos e insignificantes deseos sin cumplir.

Jorge Ibargüengoitia aprovechó principalmente las técnicas del realismo narrativo para el desarrollo de una novela histórica, o tal vez sería más exacto decir de una parodia histórica, puesto que requería ofrecer al lector pruebas de la veracidad de lo ocurrido, ir más allá de la versión superficial de los diarios amarillistas de su tiempo.

Resulta curioso pensar que en ocasiones una novela pueda ofrecer y recrear una realidad más precisa que lo dicho en cierto tipo de publicaciones que se dicen verídicas, pero cuyos intereses comerciales implican desvirtuar lo sucedido, según sus conveniencias. A través de la vieja herramienta de la verosimilitud, Ibargüengoitia presenta a sus personajes de una manera mesurada, objetiva y convincente.

Volviendo al tema de la polémica, se aprecia que las discrepancias, impresas, entre los dos escritores, ayudaron para que se tomara como decisión irrevocable el abandono del teatro y su producción lo que, posiblemente hasta antes de ese momento, era tan sólo una idea que seducía al Ibargüengoitia de treinta y seis años. Pero también en ese mismo mes de julio de 1964 sucedió que

el Premio Casa de las Américas fue otorgado, en el rubro de primera novela, a la obra *Los relámpagos de agosto,* es decir la *opera prima* con la que el hasta entonces dramaturgo debutaba como prosista.

Otro camino para discernir las posiciones es vincularlas con las tendencias literarias y las firmas editoriales, toda vez que basta conocer la o las editoriales que han publicado la obra de un escritor para deducir la posición de él y su ámbito de difusión. Sin embargo, algunas editoriales apoyan varias posiciones en función de las coyunturas. Más que otros agentes del campo literario, las editoriales quizás sean las que marcan el contenido del "espacio de los posibles"[68].

Tal fue el caso de Monsiváis que a partir del número de agosto de la *Revista de la Universidad de México* fue el responsable de llevar a cabo la crítica teatral y de cine. Los espacios ideológicos también pueden ser institucionales: el trasfondo de muchas polémicas es la voluntad de apoderarse de espacios institucionales (todos aquellos desde donde se puede influir en la vida literaria por medio de una postura imparcialidad), a fin de promover y fortalecer el código que se defiende. Después de todo, vencer en una polémica, convenciendo a la mayoría de que se tiene la razón, permite ganar prestigio y respeto a los ojos de los encargados de dirigir las instituciones literarias.

[68] Bourdieu (1996:139) llamó "espacio de los posibles" al abanico de libertades y límites en materia de jerarquía de géneros, de estilos, de temas, de composición, de posiciones estéticas, que ofrece el campo literario a quien desee formar parte de él.

V. PARATEXTOS

La institución literaria designa el total de actores y prácticas sociales que rigen la convivencia de los participantes en el campo literario.[69] Los productos de estas instancias se expresan en portadas, dictámenes, contraportadas y solapas de libros, diccionarios de escritores, antologías, entre otros paratextos. Gérard Genette (2001: 7) entiende por paratexto "aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores y, más generalmente, al público". Los paratextos prolongan y otorgan presencia a la obra literaria; modifican, poco o mucho, su significación. Se trata de todo texto que se encuentra fuera del *corpus*, es decir, las dedicatorias, los índices, las contraportadas, o los epígrafes.

La Editorial Joaquín Mortiz fue fundada en 1962 por Joaquín Diez-Canedo. El nombre proviene de la contracción del seudónimo Joaquín M. Ortiz que utilizaba Joaquín Diez-Canedo para escribirle a su madre en España en la época del franquismo. La Editorial dio un gran impulso a los escritores mexicanos de la segunda mitad del siglo XX, como: Octavio Paz, José Agustín, Elena Garro, Jorge Ibargüengoitia, Vicente Leñero y Rosario Castellanos. Sobre todo a autores provenientes del Centro Mexicano de Escritores, que constituía un índice de

[69] Apunta Teun van Dijk (1988: 79-80) que: "las actividades literarias pueden dividirse en individuales e institucionales, pues la vida literaria depende de la voluntad de individuos independientes, pero también del apoyo de instituciones oficiales o particulares, que se encargan de organizar o financiar todas aquellas labores y eventos para que un texto llegue efectivamente a su receptor. Parte de las funciones de la Institución literaria es "reconocer" como "literarios" a un determinado texto o a un autor. Esto se lleva a cabo a través de diversas instancias como críticos famosos, escritores de gran prestigio, editoriales, academias, premios literarios e institutos de investigación".

legitimación,[70] también se infiere que los beneficiarios concentraban su interés en buscar la publicación de sus libros por editoriales conocidas o en ganar espacios en las instituciones. La publicidad de la editorial Joaquín Mortiz en la *Revista Mexicana de Literatura* en el año de 1965.

EDITORIAL JOAQUIN MORTIZ, S. A.
Libros recientes

Jorge Ibargüengoitia
LOS RELAMPAGOS DE AGOSTO

Jorge López Páez
PEPE PRIDA

William Styron
LA LARGA MARCHA

Octavio Paz
CUADRIVIO

Jerzy Andrzejewski
LAS PUERTAS DEL PARAÍSO

En todas las librerías y en
AVANDARO, S. A.
AYUNTAMIENTO 168-B
México 1, D. F.

Gérard Genette (2000: 166) advierte que el mayor prestigio social y económico de los artistas se halla precisamente en los pintores, entre otras causas, porque "no resulta de gran ayuda observar que un cuadro es un paisaje o un bodegón [...] para llegar a la conclusión de que es una obra de arte"; por el

[70] Prácticamente todos los narradores, poetas, dramaturgos y críticos que para mediados de los años sesenta ya eran reconocidos (Inés Arredondo, Juan José Arreola, Emilio Carballido, Emmanuel Carballo, Rosario Castellanos, Salvador Elizondo, Fuetes, Sergio Galindo, Juan García Ponce, Jorge Ibargüengoitia, Vicente Ieñero, Tomás Mojarro, Poniatowska, Juan Rulfo, Jaime Sabines, ya habían sido becarios).

contrario, "en otros ámbitos, como el de los objetos verbales, donde el carácter artístico no está garantizado *a priori*, esas especificaciones genéricas son decisivas".

La tarea mediadora del editor, ampliando los comentarios, por lo común superficiales, acerca de algunas características del libro, hasta convertirlos en auténticas sugerencias acerca de cómo el editor ha construido ese complejo sistema semiológico que es la portada y acerca del cuál puede ser la intención o lectura que subyace a esta última.

> Ibargüengoitia, Jorge. *Ideas en venta*, Joaquín Mortiz, 1977, México. *Ideas en venta* reúne artículos que Jorge Ibargüengoitia escribió para *Excélsior* entre diciembre de 1968 y julio de 1976. Los textos están distribuidos por temas y, en conjunto, constituyen el primero de tres volúmenes que se suman a los elaborados por Guillermo Shéridan: *Autopsias rápidas* (Editorial Vuelta, 1988), *Instrucciones para vivir en México* (Joaquín Mortiz, 1990) y *La casa de usted y otros viajes* (Joaquín Mortiz, 1991).

Primera edición en *Obras de Jorge Ibargüengoitia*: abril de 1997. En la solapa se lee:

> Jorge Ibargüengoitia nació en la ciudad de Guanajuato, México, el 22 de enero de 1928 y murió en Madrid, España, el 27 de noviembre de 1983. Su obra abarca novelas, cuentos, obras de teatro, artículos periodísticos y relatos infantiles. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores, de las fundaciones Rockefeller, Fairfield y Guggenheim; obtuvo, entre otros los siguientes reconocimientos: Premio Casa de las Américas en 1964 por su primera novela LOS RELÁMPAGOS DE AGOSTO y el premio Internacional de Novela México 1974 por ESTAS RUINAS QUE VES. Colaboró en diversas revistas y suplementos culturales de gran importancia en nuestro país. El reconocido crítico literario Christopher Domínguez afirma: "... hizo de su obra, trágicamente truncada, un corrosivo alegato a favor del humor sarcástico y la ironía antihistórica."

Al final de la solapa se menciona: "Editorial Joaquín Mortiz entrega a sus lectores la obra completa de uno de los pilares de la literatura contemporánea de nuestro país". Antonio Magaña-Esquivel escribió en 1966 respecto del editor Joaquín Díez-Canedo y su editorial Joaquín Mortiz: "sus libros más que precio, tienen valor. Si alguien es cómplice en literatura, ese es el editor. Dime quién es tu editor y te diré quién eres. Dime a quiénes editas y te diré quién puedes ser".[71]

Al término del decenio de los cincuenta, disminuyó la presencia de los becarios del Centro en la Editorial de Fondo de Cultura Económica, mientras que al comienzo de los años sesenta, la editorial que fundara Joaquín Diez-Canedo a su salida del propio FCE, Joaquín Mortiz, sobre todo en su Serie El Volador, comenzó a funcionar de modo equivalente a como lo había hecho poco antes Letras Mexicanas. Un número importante de ex-becarios de aquel momento forma parte del catálogo de esta otra colección, como se puede ver en los casos de Jorge Ibargüengoitia, Gustavo Sáinz, Alejandro Aura, Julieta Campos y José Agustín. Joaquín Mortiz apareció en la escena cultural de entonces renovando la sobriedad editorial de la colección Letras Mexicanas, si bien entonces aún no llegaba a considerarse tan importante esa vistosidad, hoy común en las portadas como una especie de norma del mercado editorial, a juzgar por los libros que producen editoriales mexicanas como Cal y Arena y las filiales españolas que operan en México, por ejemplo Tusquets o Alfaguara.

[71] Antonio Magaña-Esquivel, "Joaquín Mortiz y su registro cultural", *Novedades*, 19 de noviembre de 1996, p. 4.

Investigadores como Danny J. Anderson[72] han señalado también el papel que desempeñó la editorial y su rápido posicionamiento en el campo cultural de los años 60 en México.

> After it was founded in 1962, Joaquín Mortiz quickly emerged as the premier literary publisher in Mexico and has provided readers whit many of the novels and short stories now recognized as landmarks defining the contemporary canon of Mexican fiction. Most studies of Mexican narrative of 1960s have tended to emphasize the dichotomy between the elitist self-conscious experimentation of *escritura* writing and the irreverent youth-full exuberance of Onda writing.

En México comenzaron a aparecer las nuevas editoriales como Era (1960), Joaquín Mortiz (1962) y Siglo Veintiuno (1966). De acuerdo con Danny Anderson, Mortiz intentó ampliar "the public sphere". La editorial se interesó particularmente en "contemporary Mexican literature and favored more experimental (less accessible) narrative forms; in so doing, it opened up a space for young writers".

Ibargüengoitia escribió a propósito de esta etapa editorial y de los hombres que fungían como editores importantes en México y los puntos de vista de aquellos años.

¡Sálvese quien pueda! Ecos de una mesa redonda[73]

> Tres editores importantes, un poeta experto en ediciones y un coordinador del IFAL, se reunieron para discutir un tema intitulado "La situación de la edición de literatura en México". [...] En primer lugar, noto con cierta alarma que el optimismo y la bonhommie de cada editor están en razón inversa del porcentaje de obras literarias que producen sus respectivas empresas.
>
> Jaime García Terrés anunció a la asamblea, con un buen humor que logró sobrevivir la redacción del resumen, que el Fondo

[72] Danny J. Anderson, "Creating cultural prestige: Editorial Joaquín Mortiz", *Latin American Reseach*, Volume 31, number 2, 1996, p. 3.
[73] "¡Sálvese quien pueda! Ecos de una mesa redonda", *Excélsior*, 20 de junio de 1972.

de Cultura Económica ya no tiene nada que ver con la literatura: ¡Están por la diversificación!

Orfila Reynal, no tan contento, pero seguro de sí mismo, declaró que sólo 9 por ciento de la producción del Siglo XXI es literatura y —para acabarla de arruinar— procura tener autores de todo el continente.

A continuación tomó la palabra *mi* editor, mi querido Joaquín Diéz-Canedo, que con unas cuantas frases produjo una joya de la oratoria fúnebre: El 80 por ciento de la producción de Mortiz es literatura. [...]

Yo francamente creo que esto es ver las cosas demasiado negras. Es cierto que el público lector –de libros- es ridículo comparado con la población del país, pero de que ha crecido considerablemente en los últimos años, no cabe duda. Prueba de esto es la mesa redonda: allí están sentados tres señores que representan tres editoriales bastante fuertes que no hubieran podido coexistir

Los catálogos de las colecciones Letras Mexicanas y de El Volador documentan un cambio en los intereses y preferencias entre los lectores de los años cincuenta y los de los sesenta en México, un proceso de modernización que culmina en los amplios tirajes y las portadas muy vistosas de hoy en día. El investigador José Martínez Torres (2010: 112) señala que Joaquín Mortiz varió el concepto de sobriedad del FCE y, junto con la audacia de algunos de los textos publicados, como los de Parménides García Saldaña y José Agustín, incluyó colores brillantes, una capa de barniz en las cubiertas, un acomodo más ligero del texto —lo que los tipógrafos llaman "la caja"—, y la fotografía del autor en la contraportada. En general eran autores jóvenes o, si no, se utilizaba una fotografía de cuando lo eran.

VI. EL DISCURSO CRÍTICO

Ibargüengoitia era un lector avezado no se equivocó cuando en 1969 escribió acerca de la fuerza que la prensa tiene para influir y orientar sobre ciertos temas a través de los juicios que allí se emiten.

Homenaje al lector. Aventura cotidiana[74]

> Es bien sabido que la prensa es una fuerza poderosísima y uno de los motores de la sociedad moderna. El lector de periódicos, en cambio, es un personaje relativamente olvidado. Se le considera globalmente, en masa: es la opinión pública y, al mismo tiempo, el consumidor. Pero los efectos que puede tener en una persona la lectura diaria de un periódico han sido poco estudiados.
>
> Estoy convencido que estos efectos serán algún día tema de investigación de alguno de esos institutos de investigación norteamericanos.

A partir de su aparición la primera novela Jorge Ibargüengoitia tuvo una atención determinada, pero lo que no se ha observado suficientemente es que esta crítica estuvo tanto en contra como a favor del autor y del libro. En este capítulo se da seguimiento de las reseñas que aparecieron desde 1964 hasta 1967. Como se ha dicho, durante 1964 hubo una polarización en la crítica respecto de *Los relámpagos de agosto*, si bien las favorables eran más numerosas, sobre todo las publicadas por el suplemento de *Novedades*, *México en la Cultura*, que dirigían Fernando Benítez y Vicente Rojo, hubieron otras completamente adversas. Puede verse también que las notas que elogiaban la

[74] "Homenaje al lector. Aventura cotidiana", *Excélsior*. 02 de diciembre de 1969.

novela ocuparon sitios mucho más importantes, no sólo considerando la importancia del medio en el que aparecieron, principalmente la publicación citada y *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*. En general, estos medios publicaron reseñas que se refirieron al libro en términos positivos y elogiosos, a excepción del artículo que hiciera Emmanuel Carballo, aparecido en el mismo *México en la Cultura*. No obstante, debe considerarse que el impacto de una sola nota que niega los valores del volumen que otros elogian, tiene un potencial mayor que el de un conjunto de reseñas laudatorias, ya que contraviene la inercia y la comodidad del elogio fácil e invita a una reflexión más detenida.

Publicada en 1964, la novela ha sido comentada por diversas reseñas periodísticas, algunos ensayos literarios y unas pocas tesis académicas. Entre la repetición de los lugares comunes y la postulación de hipótesis en relación a procesos más amplios, la crítica no ha sido muy rica respecto de la escritura de Ibargüengoitia.[75] Poco a poco los primeros comentarios se convirtieron en juicios recurrentes y las referencias exploratorias en criterios aceptados. A raíz de su lamentable muerte en 1983, se volvieron a escribir, aunque con algunas variaciones, los lugares comunes sobre el humor o la ligereza de la pluma del guanajuatense. Autor bastante leído, la crítica literaria acerca de su obra ha sido escasa y no siempre profunda: ha consistido más en una serie de reiteraciones que en una búsqueda de matices; ha sido menos un estudio detenido que una repetición constante. El tópico humorístico sirvió para comprenderlo, pero usado sin freno ha contribuido a mutilarlo. Detrás de la risa hay muchos problemas aún

[75] Entre las tesis universitarias elaboradas sobre Jorge Ibargüengoitia está la de Ana Rosa Domenella, *La narrativa de Jorge Ibargüengoitia* para el doctorado en el Colegio de México en 1982.

no resueltos y tal vez ni siquiera bien planteados. El humor es el punto de inicio para comprender la novela, ciertamente irónica, pero también terriblemente amarga. El presente capítulo es una revisión de las diversas posturas de la crítica literaria en torno de *Los relámpagos de agosto*.

Alejado de la crítica teatral, se concentró en la elaboración de *Los relámpagos de agosto*. En 1964[76] tuvo que compartir la distinción con un escritor argentino. Dicho premio fue el primer reconocimiento internacional para Ibargüengoitia en el terreno de la narrativa. La crítica literaria celebró este hecho. Se publicaron diversas reseñas y comentarios en torno del libro, sobre todo en los años de 1964 y 1965. Posteriormente la obra fue comentada bajo una doble perspectiva: dentro de una revisión general de las diferentes obras que con el tiempo publicó y ante su trágica muerte. De esta forma, los primeros acercamientos constituyen no sólo el inicio de la crítica en torno al Ibargüengoitia narrador, sino además el punto de partida de los juicios acerca de *Los relámpagos de agosto*.

Los miembros del jurado Casa de las Américas fueron los escritores y críticos: Ángel Rama, Camila Henríquez Ureña, Fernando Benítez, Ítalo Calvino y Lisandro Otero. Ítalo Calvino y Jorge Ibargüengoitia otorgaron un trato irónico al pasado. En *El barón rampante*, el protagonista sube a un árbol y ve el siglo XVIII desde una óptica distinta, individual, descreída.

[76] El Premio Literario Casa de las Américas es otorgado anualmente por la Casa de las Américas de La Habana (Cuba) desde 1960. Llamado originalmente Concurso Literario Hispanoamericano (1960), pasó a ser Concurso Literario Latinoamericano en 1964, y finalmente, en 1965, adquirió su actual nombre.

El papel que jugaría el escritor Ítalo Calvino en el premio y el posicionamiento de la novela en 1964 se anticipaba meses atrás, era la respuesta de un lector privilegiado en el universo literario internacional. El campo intelectual mexicano no era ajeno y ya acusaba el interés por la visita en territorio americano del escritor europeo, así lo demuestra las líneas que escribió el editor Jaime García Terrés al respecto:

> **"La feria de los días":**[77]
>
> Y OTRO MÁS
>
> Por último, a la hora de escribir estas líneas todavía no se concede autorización para visitarnos al escritor Ítalo Calvino, una de las más ilustres figuras en la contemporánea literatura europea.
>
> —J. G. T.—

La crítica literaria pone en movimiento creencias y pasiones que responden a las pulsaciones que animan la vida de los grupos y de las sociedades. El crítico, el lector privilegiado será quien se erija como juez individual, inscrito en normas preconcebidas e históricamente comprobables, que examina la obra en relación con un sistema. El papel del crítico, con la generalización de la información escrita a fines del XIX en Europa, cambió profundamente; ya no es el predicador del gusto sino el intermediario.

Según el pie de imprenta *Los relámpagos de agosto* se terminó de imprimir en mayo de 1964, publicado por ediciones Casa de las Américas, República de Cuba, Gobierno revolucionario; la edición constó de 10, 000 ejemplares. Cynthia Steele elogió la novela y se mostró sorprendida de que la Cuba revolucionaria

[77] Jaime García Terrés, "La feria de los días". *Revista de la Universidad de México*, XVIII, 08 de abril de 1964, p. 3.

premiara una obra que, desde su punto de vista, se burlaba de un proceso revolucionario, específicamente del mexicano.[78]

Su mesa de redacción

A nosotros si nos gusta (a pesar de las críticas insidiosas de dramaturgos y humoristas rivales como Carlos Monsiváis): Los relámpagos de agosto, la regocijante novela del escritor mexicano Jorge Ibargüengoitia (él, no tan regocijante, reconocemos) premiada en el último concurso de la Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

Pensamos inclusive, que el premio resulta sorprendente si se medita en que la muy divertida novela es sátira y parodia de la Revolución casi con mayúscula y en abstracto como es grato a algunos poetas hondureños muy amigos nuestros y por otra parte honesta [...] justamente en estos momentos en que la Perla de las Antillas parece según todos los enigmas estando allá paseando por un Proceso Revolucionario [...]

Ítalo Calvino ha revelado a propósito de Los relámpagos de agosto "Entre las novelas presentadas al V. Concurso Literario Latinoamericano de la Casa de las Américas se destacó claramente Los relámpagos de agosto; el jurado tuvo sensación de hallarse ante un autor que sabía lo que quería.

"Las virtudes del autor de este libro por lo menos son tres, (fuera de los dos de carácter más íntimo, naturalmente). 1: Encuentra desde el comienzo su estilo de narración y lo mantiene hasta el fin; 2: Tiene un blanco al que tirar (el "generalismo"), 3: Se divierte escribiendo y divierte al lector (Ah, eso sí, eso sí)..."

"Virtudes muy sencillas, como se ve (agrega Calvino, poniéndose curiosamente apologético), casi elementales (...) pero que bastan para designar a un escritor..."

Y agrega Ítalo Calvino (algo muy inteligente): "Los relámpagos de agosto es una novela que representa en clave de sátira heroica-burlesca un mundo que muchos escritores mexicanos ya habían representado en forma épica. El momento de la sátira es siempre un momento de madurez. A toda literatura épica sucede, tarde o temprano, su propia parodia, y eso corresponde a una nueva fase histórica, a la necesidad de mirar el pasado con ojos nuevos. Este libro puede constituir un primer paso en una dirección promisora (y como suele decirse el subrayado corre por nuestra cuenta, en la esperanza formal de ver superada de una vez por todas tanta "literatura" "épica", "revolucionaria" como padecemos).

La dedicatoria de Los relámpagos de agosto, dice así: "A Matilde, mi compañera de tantos años, espejo de mujer mexicana, que supo sobrellevar con la sonrisa en los labios el cáliz amargo que

[78] Cynthia Steele. "su mesa de redacción". *Diorama de la Cultura*, 13 de septiembre de 1964, p. 7.

significa ser la esposa de un hombre íntegro (Ido. Gral. De División José Guadalupe Arroyo)".

Y el prólogo: "Manejo la espada con más destreza que la pluma, lo sé; lo reconozco, Nunca me hubiera atrevido a escribir estas Memorias si no fuera porque he sido vilipendiado, vituperado y condenado al ostracismo, y menos a intitularlas Los relámpagos de agosto (título que me parece verdaderamente soez). El único responsable del libro y del título es Jorge Ibargüengoitia, un individuo que se dice escritor mexicano.

"Sirva, sin embargo, el cartapacio que esto prolonga, para deshacer algunos malentendidos, confundir a algunos calumniadores, y poner los puntos sobre las fes sobre lo que piensan de mí los que hayan leído las Memorias del Gordo Artajo, las declaraciones que hizo al Heraldo de Nuevo León; el malagradecido de Germán Trenza, y sobre todo la nefasta Leyenda que acerca de la Revolución del Veintinueve, desafió, con lo que se dice ahora muy mala leche, el desgraciado de Vidal Sánchez".

Steele debió tener en cuenta el enfrentamiento de Ibargüengoitia con Monsiváis en la *Revista de la Universidad de México* (en los meses de junio y julio de 1964) al referirse en el primer párrafo de su texto el carácter hosco de nuestro autor y a los ataques previos a su transición de dramaturgo a narrador. Hay un posicionamiento a favor de la novela, sin embargo el extrañamiento de que un proceso social contemporáneo como el de la revolución cubana premie y sea paralelo al tema y tratamiento irónico de la revolución en la novela es un tanto desvirtuado. Señaló que el promotor de Ibargüengoitia dentro del jurado de premio Casa de las Américas había sido Ítalo Calvino. Para el escritor europeo, había tres poderosas razones para galardonar el libro: poseía un estilo propio, tenía un blanco definido en la Revolución mexicana y era la figura de los generales, principales actores del movimiento, y el autor se había divertido al escribirla y el público seguramente haría lo mismo al leerla. Además, simbolizaba el tránsito, respecto del tópico revolucionario, de la epopeya a la sátira. Los juicios de Calvino constituyen una primera aproximación crítica a la novela. Con

adiciones y matices, estos juicios se repetirían a lo largo de los lustros siguientes en diversos comentarios periodísticos y reseñas literarias.

Huberto Batiz señaló que la novela era la parodia de los generales revolucionarios centrados no en los problemas políticos, sino en las disputas personales. Puntualizó, al igual que Calvino, que la Revolución mexicana ya había conocido la épica y que había llegado la hora de la sátira. Señaló que la novela no sólo era divertida sino didáctica: permitía ver con ojos nuevos el pasado histórico de nuestro país. Así, el libro destruía los moldes establecidos sobre la novela de la revolución y al mismo tiempo aleccionaba sobre la posibilidad de generar nuevos acercamientos literarios con la realidad histórica.[79]

Desde Cuba, Edmundo Desnoes anotó que la función primordial de la literatura era presentar la realidad. En este sentido, escribió que la novela era bastante afortunada: mostraba a los personajes negativos de la Revolución. Era un libro humorístico, casi una caricatura, aunque sin la intensidad de Posadas. Era "un ataque a la palabrería de las democracias representativas". Sin embargo, el comentarista juzgaba que el mexicano había privilegiado el humorismo y había descuidado la articulación de la novela. Señaló que Ibargüengoitia había ridiculizado la hipocresía y la retórica hueca de los políticos, pero sin penetrar más en este fenómeno. Ibargüengoitia "se ha calentado el brazo sin arriesgar la vida". No se calificaba a la novela de "antirrevolucionaria", pero se ponía entre signos de interrogación tanto el valor literario de la historia como le valor personal del autor. Consideró a *Los relámpagos de agosto* como una mera sátira de los

[79] Huberto Batiz, "Los relámpagos de agosto", *La Cultura en México*, 4 de noviembre de 1964, p. XVIII.

revolucionarios, no una disección afilada de los "demagogos" políticos o las injusticias sociales. Era, en síntesis, un fruto del humorismo carente de una verdadera crítica y de una genuina profundidad.[80]

Emmanuel Carballo tenía otro punto de vista al respecto relacionaba *Los relámpagos de agosto* con *El señor gobernador*, de Manuel H. San Juan, y con *La guerra de tres años*, de Emilio Rabasa. Se trataba, por encima de obvias diferencias, de una burla de los procesos sociales de nuestro país. En especial, Carballo señalaba la semejanza con la obra de Manuel H. San Juan.

LA NOVELA REACCIONARIA
Por dentro y por fuera.
Por Emmanuel Carballo

Con prólogo de Luis González Obregón, el año 1901 apareció la novela de Manuel H. San Juan El Señor Gobernador. En el subtítulo se precisa el pronóstico de la obra: "Breves apuntamientos sobre cosas nacionales del siglo pasado". "Es un libro bonachón, burgués – afirma San Juan en el prólogo —, que desea tener vía libre por dondequiera y hasta ser leído y comprendido por los ilustres jóvenes, que, ocupados en el loable ejercicio de manejar automóviles y estudiar las abstrusas cuestiones que al espíritu investigador ofrecen los inescrutables secretos del baccarat, jamás dispone de tiempo y voluntad para la lectura y otros entretenimientos de la misma hebra". Con los procedimientos del realismo costumbrista, San Juan se pospuso pintar la biografía pública de un "señor gobernador", el general don Calendario Aceituno.

El señor gobernador es un personaje típico que gobierna un Estado típico con procedimientos típicos de un analfabeto que además es aborigen. Bonachona y burguesamente San Juan la emprende contra este indio feo, maleducado y sinvergüenza, que para su desgracia no sabe comportarse en sociedad, hablar con elegancia y vestir con pulcritud. Por contingencias propias de un país turbulento y atrasado, Aceituno llega a la "primera magistratura" para amenizar con sus costumbres rústicas y cómicas la vida de la minoría blanca, culta, educada y decente.

En tono de farsa, San Juan pasa revista a los innumerables yerros que comete don Candelario y comenta las reacciones que éstos provocan entre la gente la razón. Como todo costumbrista que

[80] Edmundo Desnoes, "Los relámpagos de agosto" *Casa de las Américas*, 25, julio-agosto de 1964, pp. 96-98.

se respeta, San Juan pinta sus cuadros con propósitos ejemplares: por una parte divertir a la burguesía y, por la otra, desenmascarar a los indios que se atreven a gobernar a los blancos.

La crítica, que siempre vigila, recibió a, El señor gobernador con regocijo y con respecto. Con regocijo, porque se burlaba entre mordaz y alegre de los explotados que se tornan explotadores; con respecto, porque compartían sus ideas clasistas. Años después, cuando aparecen los críticos que entonan loas a la revolución del 910, El señor gobernador fue visto como regocijo y respeto. A nuestros críticos revolucionarios les regocijaba que un escritor porfirista pudiera burlarse de la corrupción que trajo consigo este régimen paternalista y afrancesado. La novela les imponía respeto porque siempre impone respeto un pionero de la justicia social. Para ellos, Aceitunos fue tránsfuga de su clase, un aliado de los opresores.

Hoy, y para mí, El señor gobernador fue y es una novela reaccionaria por dentro y por fuera. Técnicamente es reaccionaria porque repite con varias décadas de retrasos – y de retrasos en términos nacionales— los esquemas que empleaban con cierta novedad – novedad entre nosotros— Hilarión Frías y Soto en su álbum fotográfico. Ideológicamente es reaccionaria porque convierte a don Candelario en un arquetipo. Según San Juan, gobernador que no fuera blanco, burgués, educado y decente era una copia al carbón del general Aceituno. Por este camino se llega, y no muy tarde, al racismo. Por no parecerse a Don Candelario, Porfirio Díaz usaba polvos blanqueadores, bestia a la europea y volvió los ojos a Francia. Y para no ser menos, los mexicanos de entonces imitaron las costumbres de "El señor presidente".

Diez años atrás, en 1891, aparece la mejor novela mexicana del siglo XIX, La guerra de los tres años de Emilio Rabasa. Esta novela corta emplea el humor y la sátira para burlarse de las estrecheces ideológicas de nuestros clásicos partidos políticos: el liberal y el conservador. En tanto que los liberales pugnan por el cumplimiento de las Leyes de Reforma, los conservadores luchan por sostener los privilegios de la iglesia y la vigencia del antiguo orden. Mas la teoría adquiere en la práctica matices peculiares: la parte se convierte en el todo. Así, los liberales de El Salado — el pequeño pueblo donde ocurre la acción – creen cumplir el espíritu de la Guerra de los Tres Años impidiendo la celebración de manifestaciones de culto externo; auspiciándolas, los conservadores obtienen la paz de sus creencias. Un acto de esta índole propicia el punto de partida, el desarrollo y el desenlace de la novela. En el fondo, Rabasa respeta las ideologías; se burla, eso sí, del fanatismo – viniera de donde viniera.

Rabasa no crea arquetipos sino personajes. Y los crea sin prejuicios, atendiéndose tan sólo a su sexo, a su edad, a su clase y a sus costumbres. Se burla de sus flaquezas, de sus ingenuidades, de su sectarismo, de su impreparación, nunca de sus personas. La lectura de la Guerra de los Tres Años es divertida por que se burla de ciertos aspectos de ciertas personas y nunca de las ideologías. (Y conviene recordarlo, Rabasa Murió y antes actuó como el más fiel

entusiasta del conservadurismo). La única diferencia que existe entre San Juan y Rabasa es el talento y la honradez artística: el primero es un retrasado mental y un propagandista; el segundo, un hombre inteligente y un escritor.

En ocasiones, la historia vuelve a acontecer. En este caso concreto Jorge Ibargüengoitia se repite el lamentable caso de Manuel H. San Juan. Los relámpagos de agosto – La Habana, Casa de las Américas, 1964 – equivale, con sesenta y tres años de retrasos a El señor gobernador. Por dentro y por fuera es una novela reaccionaria. (Y en todos los casos, una novela reaccionaria es una pésima novela). Si San Juan se burla de los gobernadores, Ibargüengoitia se burla de los generales que hicieron y cooperaron a deshacer la revolución del 910. El general de división José Guadalupe Arroyo – el protagonista—relator de Los relámpagos de agosto es una copia al carbón del general don Candelario Aceituno. La de Ibargüengoitia bien pudo subtitularse "Breves apuntalamientos sobre cosas nacionales de la revolución de 1910". Bien pudo el autor afirmar que se trata de un libro "bonachón y burgués" destinado a las clases pudientes y a sus "juniors dorados" que se dedican al "loable ejercito de manejar automóviles" y convertir la virtud de la ociosidad en un vicio. Estos juniors encontrarán en Los relámpagos de agosto un aliciente que les permita convencerse que leer es la más refinada forma que reviste a la estupidez.

José Guadalupe Arroyo es un personaje típico que manda a sus fuerzas e interviene en la política nacional con procedimientos típicos de un indio que al escribir sus memorias sucumbe ante las dificultades del idioma – el español – que no es el suyo. Si de Aceituno se burla Manuel H. San Juan, de Arroyo se burla – con la complicidad descarada de Ibargüengoitia – el propio Arroyo. Y se burla de sí mismo, para procurar que los que nos son indios y sí conocen el español, se diviertan a sus costillas. A Ibargüengoitia le molesta que un tipo como Arroyo – analfabeto y palurdo – pueda ser un "pastor de hombres". La molestia se traduce en burla, la burla en caricatura, y la caricatura en torpeza. Y la torpeza generosamente corre a lo largo de toda la novela. Arroyo no se cuenta desde adentro, relata sus aventuras a flor de piel – de un modo falso. Habla en primera persona y parece que está contando las correrías de un compañero de armas: ni el mismo se convence que la historia que cuenta sea suya. Soldado sin batalla, general sin estrategia, político sin dialéctica, amante sin mujeres, juerguista sin juerga, alcohólico sin alcohol, macho sin hembra, su vida en un fracaso – y es un fracaso literario: humanamente no ha abandonado el limbo.

Escrita en 1963 y publicada en 1964, Los relámpagos de agosto rinde culto al realismo costumbrista. Se propone halagar a la burguesía que mudó de costumbres con la revolución y demostrar que las revoluciones se hacen desde arriba para no incomodar a los de arriba. Reaccionaria por dentro y por fuera, su destino es el del documento: permitiría a los historiadores del año dos mil juzgar cómo consideraban la revolución burguesa del 910 los descendientes de los burgueses q quienes este fenómeno les hizo lo que el aire a Juárez, cosquillas.

> Servirá. Asimismo, para que estos historiadores declaren sin equivocarse que un joven llamado Carlos Fuentes escribió en 1958 una novela ejemplar sobre este tema, La región más transparente.
>
> Si Jorge Ibargüengoitia repite el caso de Manuel H. San Juan, Carlos Fuentes escribe sobre este tema La Guerra de los Tres Años. Conviene consignarlo, la novela de Ibargüengoitia ganó el premio de novela 1964 de la casa de las Américas. Imagínense cómo estarían las demás novelas.

Ambas eran "por dentro y por fuera" una novela reaccionaria y "una novela reaccionaria es una pésima novela".[81] Así, el tema simbolizaba la calidad. La historia contada determinaba el valor literario de la manera de contar. Por lo tanto, era un libro "bonachón y burgués" que rendía culto al realismo costumbrista; precisamente, una visión burguesa sobre la Revolución mexicana. La crítica de Carballo es aún más radical que la de Desnoes. El crítico cubano le reconocía la calidad del humorismo. Él le negaba toda cualidad formal y descalificaba la obra literaria a partir de un criterio literario que metaforiza lo político por una actitud de censurar la postura ideológica y de obediencia al poder según Carballo. Al concebirse como promotor o defensor de las normas estéticas o literarias vigentes o como árbitro entre dos códigos en pugna, como cuando Emmanuel Carballo presentó la polémica entre los defensores de Juan Rulfo y los de Juan José Arreola y concluyó que ambas formas de escribir son válidas en 1954. Carballo aprovechó la novela de Ibargüengoitia y de Carlos Fuentes para seguir construyendo una institución ecuménica e imparcial: la del crítico que media en la vida literaria y que lo hace para deshacer equivocaciones, aclarar puntos oscuros, matizar excesos, arbitrar disputas y conceder carta de naturaleza a todos los

[81] Emmanuel Carballo, "La novela reaccionaria por dentro y por fuera", *La Cultura en México*, 12, de agosto de 1964, p. XVI.

códigos literarios que se pretenden en un momento determinado. La recepción de Carballo privilegió más su papel dentro del ámbito literario del país en ese momento que a los rasgos sobresalientes que Ítalo Calvino había señalado; ofreció un panorama del horizonte de expectativas mexicano de esos años y sugirió qué lugar ocupaba Carlos Fuentes en la tradición de la literatura mexicana al compararlo con la figura indiscutible de Emilio Rabasa. Iser (2005: 71-72) escribió que la pretensión de todo comentarista es abrir el camino para una comprensión más profunda de un texto tal que, al ser digno de comentarse, es una concentración ejemplar de su significado. Sin embargo, la lectura intensa condicionada por un comentario no es una lectura por completo determinada. La concepción de una lectura ideal que cada comentarista tiene en mente es funcional para la institución en donde tiene lugar la lectura y el comentario.

El crítico Jorge Olmo escribió también en 1964 que la Revolución mexicana fuera tratada por primera vez con distancia crítica, expresada a través del humor. Asimismo, elogiaba que esa crítica se ejerciera sin demérito alguno de la "pureza narrativa". Juzgó que tal vez por momentos la novela era demasiado esquemática, aunque siempre acertaba en "revelar la verdad a través de la mentira" y en hacer reír en todo momento.[82]

> REFERENCIA: **Jorge Ibargüengoitia, *Los relámpagos de agosto*.** Colección Concurso Casa de las Américas. La Habana, Cuba, 1964. 116 pp.
> Noticia: Jorge Ibargüengoitia ha frecuentado con rigurosa asiduidad la creación dramática antes de aventurarse por el camino de la novela. Entre sus obras de teatro cuentan y se cuentan *Susana y los jóvenes, Clotilde en su casa, Ante varias esfinges, El viaje superficial, Pájaro en mano* y *El atentado*. Su dedicación lo ha hecho merecedor de varios premios nacionales e internacionales, que subrayan, sino

[82] Jorge Olmo, "*Los relámpagos de agosto*", *Revista de La Universidad de México*, 19, octubre de 1964, pp. 30-31.

revelan, la importancia de su tarea teatral y su estatura intelectual. También ha practicado con singular acierto la crítica teatral, contribuyendo mediante ella a establecer el verdadero tono del teatro en México. Antes de publicar esta novela, dio a conocer algunos cuentos, que anunciaban su talento de narrador. *Los relámpagos de agosto* mereció el primer premio en el concurso organizado por la Casa de las Américas.

EXAMEN: Ítalo Calvino subraya en su presentación de esta novela la importancia que la aparición del género satírico puede tener para la literatura mexicana. "El momento de la sátira —afirma— es siempre un momento de la madurez". Sin duda, esta característica no es uno de los méritos menores de *Los relámpagos de agosto*. Por primera vez nos encontramos con una novela que trata de la revolución desde una distancia crítica expresada a través del humor y que, sobre todo, logra ejercer la crítica sin destruir la pureza narrativa, convirtiendo la narración misma en el sujeto de ésta. Mediante la utilización satírica del género de las "memorias", Jorge Ibargüengoitia crea un personaje que al contarnos su historia se entrega a sí mismo y nos da toda una visión panorámica de la psicología colectiva de la revolución. Tal vez en algunos momentos la novela es demasiado esquemática, pero jamás es falsa la mentalidad del narrador, acierta siempre en el doble juego de revelar la verdad a través de la mentira y especialmente nos hace reír en todo momento. Además, el poder de caracterización, la selección de los detalles significativos y reveladores es de una efectividad absoluta. En muy pocas ocasiones hemos tenido oportunidad de sentirnos tan claramente ante la realidad psicológica de la política mexicana como siguiendo las motivaciones que mueven a los personajes de *Los relámpagos de agosto*. La oscuridad ideológica envuelve todas las acciones y ni siquiera se trata ya de una búsqueda del poder en tanto tal, sino más bien de la chamba. Pero al mismo tiempo, Ibargüengoitia sabe reconocer también una cierta pureza de sentimientos, en especial en las relaciones del general con su tropa, en sus fidelidades y sus rencores, y sabe transmitir también un sentimiento de autenticidad vital en las acciones muy característico y que permite que el lector jamás deje de sentir la simpatía necesaria por los personajes. Así, en toda la novela se encuentra la generosa comprensión del verdadero narrador, que se burla sin despojar a sus personajes de toda humanidad. Si la facilidad con que se lee, la difícil facultad de mantener siempre la atención del lector es uno de los más claros méritos de la novela, no es lo menos el golpe que da al mito oficial de la revolución exponiendo la falsedad de su retórica. Sin duda la característica de la sátira es su negatividad y pedirle otra posibilidad es absurda [SIC]; pero en este caso la destrucción también puede ser positiva. *Los relámpagos de agosto* no sólo abre una serie de posibilidades a nuestra literatura, sino que es una obra que se sostiene por sí misma.

CALIFICACIÓN: Importante.

—J. O.

Sobre todo, mostraba la realidad psicológica de la Revolución mexicana frente a la oscuridad ideológica de sus protagonistas. Así, la ironía era una revelación no sólo histórica, sino, efectivamente, psicológica. El libro se burlaba de la Revolución, pero al mismo tiempo exploraba el mundo interior de los revolucionarios. Ibargüengoitia ironizaba hechos y mitos, pero no despojaba a los hombres de su humanidad. En opinión del reseñista, la novela se sostenía a sí misma y abría nuevas puertas para la literatura mexicana.

En 1965 se publicaron dos textos sobre la novela de Angelina Muñiz, joven promesa literaria que se consolidaría poco tiempo después, sobre todo en el campo de la narrativa, y por Miguel Guardia, reconocido comentarista editorial de la época. Ambas reseñas ofrecen un panorama un tanto más agudo y perspicaz, superando los nacientes lugares comunes acerca de la burla y el sarcasmo. Angelina Muñiz puntualizó que, por ser una sátira, el resultado de la novela era más bien amargo. De igual forma, aseveró que el libro ponía en duda los valores de la Revolución mexicana, lo cual alarmaría a sus partidarios pero regocijaría a los lectores. Subrayó que este cuestionamiento y su consiguiente ironía se fundamentaban en el desengaño y el escepticismo. Ibargüengoitia, sostenía, visualizaba al movimiento armado de 1910 como un conjunto de absurdos e incongruencias. Al mismo tiempo, ponía fin a la novela de la Revolución y efectuaba una desacralización de la historia oficial. Era una crítica tanto de un modelo literario como de una visión historiográfica.[83]

[83] Angelina Muñiz, "*Los relámpagos de agosto*", *Diorama de la Cultura*, 12 de septiembre de 1965, p. 4.

Los relámpagos de agosto.
Por Angelina Muñiz.

Ibargüengoitia, Jorge – Los relámpagos de agosto – Editorial Joaquín Mortiz. México, 1965, 125 pp. (Serie del volador).

Por fin el sagrado género de la novela de la revolución contra la perspectiva de la lejanía y un autor, Jorge Ibargüengoitia, se atreve a enfocar hechos ya no tan candentes ni dolorosos con un toque de humor que si bien no agradará a los "revolucionaros puros", en cambio divertirá a la gran masa de lectores. La parodia de la revolución que logra Jorge Ibargüengoitia en Los relámpagos de agosto es punzante y, con un aparente aire de inocencia, va destruyendo uno por uno los tan traídos y llevados "valores" de la revolución mexicana. Como toda sátira, tras de la burla y el chiste, la situación cómica y el ridículo, la paradoja y la ironía, el resultado es amargo. Toda crítica de la sociedad especialmente aquella que se basa en el efecto cómico apareja consigo una intima decepción y una falla de convicción en sus fundamentos.

Cuando el Buscón – ejemplo del pícaro auténtico—dice que "siempre tuvo pensamientos de caballero", la sonrisa que empezamos a esbozar, un poco irreflexivamente, se nos toma en helado gesto de desilusión: si este pícaro tiene pensamientos de caballero, la proposición puede invertirse: todo caballero de la España del siglo XVII tenía pensamientos de pícaro. Es éste el terrible poder de la sátira: ridiculizar aquello que más duele.

Siguiendo esta vena de humor "sadomasoquista", Jorge Ibargüengoitia presenta las memorias de un general de la revolución cuyas hazañas no mueven sino a risa, pero bajo las cuales debemos buscar raíces ideológicas. Sería demasiado fácil pensar que su propósito único es el de divertir, cuando, por otro lado, la crítica salta a la vista: Jorge Ibargüengoitia ve a la revolución como una serie de incongruencias y de absurdos. Ya desde la dedicatoria del libro aparece el humor negro de Jorge Ibargüengoitia: "A Matilde, mi compañera de tantos años espejo de mujer mexicana, que supo sobrellevar con la sonrisa en los labios el cáliz amargo que significa ser la esposa de un hombre integro. Gral. de División, José Guadalupe Arroyo". Y este humor, mantenido página página, culminada con el final, en la nota explicativa última "para los ignorantes en materia de Historia de México", al decir: "En la actualidad, el Ejército Mexicano tiene los generales que le hacen falta; todos los demás están enterrados, retirados o dedicados a los negocios".

Pues bien, el general Arroyo es un caso de hombre que nunca está en el lugar apropiado ni en el momento apropiado. Esta falta de ubicación en el tiempo y en el espacio propicia circunstancias absurdas y grotescas, contrarrevoluciones fallidas, planes descabellados, situaciones ambiguas. Su expresividad se desenvuelve dentro del hueco estilo de la oratoria de la demagogia y

de la cursilería: "...voy a relevar la manera en que la pérfida y caprichosa Fortuna me asedió. El segundo mandoble de ese día, fatídico, por cierto, no sólo para mi carrera militar, sino para mi Patria tan querida, por la que con gusto he pasado sinsabores y desvelos: México".

La política interna y el burocratismo están visualizados mordazmente: "Durante los tres primeros meses de mi gestión...todo salió a pedir de boca: ordené que se pintara el cuartel del 26o. Batallón. Destituí al mayor Bermúdez por sus malos manejos y corrí a las soldaderas que habían convertido en un verdadero mercado al Cuartel de Las Puchas".

Con este libro – ganador del premio de las Casas de las Américas, en la Habana, en 1964 – Jorge Ibargüengoitia cierra un ciclo en la historia de la novelística mexicana: el fin de la novela de la revolución o la revalorización — ¿o desvalorización? – del pasado con un humor desenfadado y ligero.

Angelina Muñiz trascendió el simple humorismo y vislumbró una visión desencantada sobre los hombres y las cosas.

Miguel Guardián señaló que la obra simbolizaba no sólo el agotamiento de la forma épica de la novela revolucionaria, sino el inicio de una nueva forma de observar y evaluar el hecho histórico de la Revolución mexicana. El libro no era simplemente una novedad escritural: anunciaba un cambio en la sensibilidad histórica de nuestro país. Era una muestra de la madurez mental y psicológica de la literatura nacional. Juzgó que la novela, al igual que el *El Quijote de la Mancha* y *Candy*, intentaba poner coto a los criterios aceptados. Señaló que Ibargüengoitia no se metía con los hombres valiosos de la Revolución, sino con sus lastres y epígonos. Por tanto, no era injusto con el movimiento de 1910. Puntualizó que el libro no era reaccionario,[84] sino "tanto más revolucionario —en todos los sentidos de la palabra— cuanto que mostró todo lo que no debió ocurrir

[84] Recuérdese que el crítico Emmanuel Carballo calificó con este término a la novela *Los relámpagos de agosto*.

y todo lo que, dado el caso, no deberá ocurrir otra vez". Por último, señaló que la obra era magistral en describir no sólo el ambiente físico de aquellos años sino también la atmósfera moral, llena de recelos, odios y urgencias, equívocos y ambiciones.[85]

Los relámpagos de agosto
Por Miguel Guardián
1)
Aunque no haya sido esa mi intención, tal parece que estuviera especializándome en hacer crónicas "nuevas" de libros "viejos". Habría, desde luego, muchas argumentaciones que aducir en mi descargo, si tal cosa fuera una culpa, pero diré que no estando dedicado sistemáticamente a la crítica de libros, no tengo obligación de mostrarme al día frente al lector y que puedo, en un momento dado, hablar sólo de aquello que considero de estricto interés, cubriendo además de paso, alguna que otra omisión de los especialistas, a quienes también resulta imposible estar absolutamente al día.

El uso, tanto en el arte como en la vida diaria, de la ironía es, al decir de los estudiosos, una muestra inequívoca de madurez mental; más de ironía sanamente aplicada a uno mismo es también síntoma de madurez sicológica. El autoanálisis burlón o el desmenuzamiento irónico de formas de vida de la sociedad a la que se pertenece formas que son parte esencial de la personalidad cívica de un hombre dado, requieren por un lado el conocimiento profundo de uno mismo o de los fenómenos sociales , y por otro, el equilibrio y la agudeza suficientes para poder analizarlos. Sin contar, naturalmente, el más importante de todos los factores: el dominio de la sátira, uno de los recursos más difíciles.
2)

A partir de estas consideraciones es posible decir que la literatura mexicana ha empezado por fin a dar muestras de madurez mental y sicológica, gracias a una novela de Jorge Ibargüengoitia (que de aquí en adelante será llamado "el autor", en obvio de dificultades). Los relámpagos de agosto, premio 1964 del concurso de novela de La casa de las Américas.
Ítalo Calvino dice en la solapa de la edición "las virtudes del autor de este libro son por lo menos tres, 1: Encuentra desde el comienzo su estilo de narración y lo mantiene hasta el fin; 2: Tiene un blanco al que tirar (el "generalismo") y tira sin ahorrar fuerzas, y 3: Se divierte escribiendo y divierte al lector".

Guardadas todas las referencias –porque Los relámpagos de agosto está por supuesto debajo de la primera, pero evidentemente encima de la segunda –esta novela recuerda obras como Don

[85] Miguel Guardia, *"Los relámpagos de agosto"*, *Diorama de la Cultura*, 29 de agosto de 1965, p. 7.

Quijote o como Candy, que intentan poner a sendos lugares comunes literarios echando mano del humor. Nuestro autor consideró que el tema de la Revolución Mexicana había sido ya suficientemente tratado en forma heroica, que ya se le habían explotado todos los angulares serios o trágicos y que había llegado el momento preciso de cambiar en enfoque y el tratamiento.

Pero no nada más para mostrar lo fastidiado que lo tenían los relatos grandilocuentes acerca de la Revolución, es decir, no solo para dar un nuevo giro literario, al tema no por mero afán de originalidad, sino porque también él tiene su punto de vista sobre la RM, un punto de vista, en el que, a la verdad, nuestros revolucionarios no salen muy bien parados que digamos, ni los políticos del momento.

3)

Cualquiera diría que el libro de Ibargüengoitia es injusto y que aún podría ser calificado de reaccionario. El autor expone en apretada, elocuente y divertidísima síntesis todo lo que sus ojos tuvieron de negativo la RM y los hombres de ese tiempo (y nadie va a sostener que no hubo políticos voraces y carentes en absoluto de crepúsculos; asesinos, traidores, oportunistas y toda esa ralea que florece en épocas sociales turbulentas). JI no se mete con los hombres valiosos de la Revolución, pues de esos ya se han ocupado "ad infinitum" otros escritores. Lo que a él le interesa es el otro aspecto y contra él se lanza. No es, por lo tanto, injusto.

En cuanto a que su libro sea reaccionario es definitivamente un error: es un libro tanto más revolucionario – en todos los sentidos de la palabra- cuanto que muestra todo lo que no debió de ocurrir y todo lo que, en dado caso, no deberá ocurrir otra vez.

La implacable ironía de Ibargüengoitia –generosamente apoyada por los excelentes recursos que como escritor posee- va delineando de manera magistral no sólo el ambiente físico en que los personajes se mueven, sino, lo que es más importante aún, el ensamblaje moral que reinaba, cargado de temores, de recelos, de ambiciones ocultas, de errores, de odios personales, de urgencias...

Cada uno de los personajes de Los relámpagos de agosto –así como lo es, a fin de cuentas, la pintura ambiental mencionada- es una tipificación de los numerosos ejemplares del nutrido muestrario humano que ofreció la Revolución Mexicana, muchos de los cuales existen todavía.

Los relámpagos de agosto aparte los valores literarios que son muchos, es una novela que acusa dura y directamente, una novela ejemplificadora que burla burlando, nos legó la Revolución Mexicana.

Para 1965 las páginas culturales de los diarios más leídos de la ciudad de México siguieron publicando críticas y reseñas sobre la novela. Demetrio Aguilera

Malta la consideró amena, a Ibargüengoitia lo relacionó con el "humorismo en serio" de Buster Keaton[86] y lo calificó de "magnifico autor grandilocuente y solemne". Cabe destacar que desde un principio se consideró el humor y la amenidad como un elemento primordial de la novela. Sin embargo, las primeras impresiones no siempre coinciden con los juicios establecidos. Aguilera Malta colocó al guanajuatense en el punto contrario de donde lo clasificaría el lugar común: un autor antisolemne y desmitificador.[87]

La rosa de los vientos[88]
Por Demetrio Aguilera—Malta.

Es curioso que en México –tierra de humoristas— no haya tenido esta literatura más cultivadores. Aquí donde florece la burla en todos los ambientes, donde en cualquier lugar y entre gente de cualquier cultura, se derriban reputaciones y situaciones políticas a base de una sonrisa o un chiste con medula; donde no se escapan ni los intocables de cuantía máxima para rezarles su rosario de cuchufletas que se inspiran desde en su apariencia física hasta en hechos de su vida íntima, resulta extraño comprobar que la literatura, en la mayoría de los casos, es grandilocuente y solemne. Apenas un escritor se pone ante su máquina de escribir, se olvida de sus sonrisas y su sentido de humor. Todo lo trata y lo comunica en serio, sea abstraccioncita, realista o cualquier otro ista.

Entre otras cosas, por esto nos ha entusiasmado Los relámpagos de agosto. De Jorge Ibargüengoitia. Conocíamos algunas piezas de teatro del magnífico autor grandilocuente y solemne. Habían dejado buena impresión y en las cuales se apuntaban algunas de las cualidades ya afianzadas en la novela que

[86] Joseph Francis "Buster" Keaton fue un famoso actor, guionista y director estadounidense de cine mudo cómico. Se caracterizó principalmente por su humor físico mientras mantenía un rostro inexpresivo en todo momento, lo cual le ganó su apodo, "Cara de piedra". Harry Houdini lo bautizó "Buster" (el destructor) tras verlo caer de una escalera sin una sola herida a la edad de tres años. Su película *El maquinista de la General* es considerada hoy día como una obra maestra. Apareció con Cantinflas en la película "La vuelta al mundo en 80 días", en donde hace el papel del jefe del tren (en claro homenaje a su recordada película).

[87] Demetrio Aguilera Malta, "La rosa de los vientos", *El Gallo Ilustrado*, 22 de agosto de 1965, p. 4.

[88] Una rosa de los vientos o rosa náutica es un círculo que tiene marcados alrededor los rumbos en que se divide la circunferencia del horizonte. En las cartas de navegación se representa por 32 rombos (deformados) unidos por un extremo mientras el otro señala el rumbo sobre el círculo del horizonte. Sobre el mismo se sitúa la flor de lis con la que suelen representar el Norte que se documenta a partir del siglo XVI. También puede ser un diagrama que representa la intensidad media del viento en diferentes sectores en los que divide el círculo del horizonte.

comentamos. En ésta domina una gran sobriedad y una absoluta lógica interna. Si alguien no avisado conoce este volumen podría pensar que se trata de una novela más de la revolución mexicana, dentro de las líneas que esta escuela ha establecido. Es un humorismo "serio", a lo Buster Keaton, en su construcción. Lo que le da la dimensión humorística es su relación con la realidad. Como cuando nuestro amigo Vadillo, es un dibujo correcto y casi clásico en su ejecución, pinta al señor que sabemos dirigiéndose a una inmensa sala que estaría semivacía a no ser por tres o cuatro militares sentados aquí y allá y dice: "Queridos amigos latinoamericanos". Dentro de la lógica interna de la concepción vadillesca podría tratarse de un dibujo ingenuo o inofensivo. La intención humorística, el valor de sátira, la burla, está solemne en la frase, en la relación que ella tiene con la realidad latinoamericana y con los vínculos entre quien la dice y "sus amigos" latinoamericanos.

En Los relámpagos de agosto, las memorias del general de división José Guadalupe Arroyo nos permite asistir, en el plano de la caricatura y de la burla, a la disección de un "revolucionario", en el proceso de su transformación humana y política, dentro de la transformación que sufren, asimismo, grandes sectores de la población. Escrito en estilo ágil. Con maestría técnica y con certero instinto de realista esta breve novela resulta de amena y fructífera lectura.

Javier Peñaloza señaló que ya conocía a Ibargüengoitia por su teatro y por algún "artículo zumbón". Indicó que en el libro había acierto y gracia, pero que no se trataba de una obra profunda. Era una narración deliberadamente ligera y superficial, picosa pero no incisiva. El tono de la reseña es crítico. Le otorgaba la cualidad de entretener pero le quitaba la de profundizar. La ironía no era el rasgo literario más atrayente para este reseñista. El comentario incluyó la incipiente actividad periodística de Jorge Ibargüengoitia. De igual forma, hizo referencia a la actividad teatral, lo cual no era motivo de elogio o de reconocimiento, si se toma en cuenta el ambiente negativo al que se enfrentó en este campo de la literatura.[89]

[89] Javier Peñaloza, "*Los relámpagos de agosto*", *Nivel* 32, agosto de 1965, p. 4.

Nivel, gaceta de cultural, no. 32, agosto 25 de 1965, p 4
"5 Noticias Literarias Importantes del mes en México"
Por Javier Peñalosa
2.- RELÁMPAGOS DE AGOSTO
Jorge Ibargüengoitia a quien se conocía bien por diversas experiencias literarias, desde el artículo zumbón en algún periódico hasta sus más serios intentos de pieza teatral, muestra ahora una nueva faceta en su libro *Los relámpagos de agosto*, novela que ensaya la sátira política (o de políticos, mejor dicho) con el propósito declarado de hacer "el reverso humorístico de la revolución". Hay acierto y hay gracia en el libro, que hace pasar un rato ameno y malignamente regocijado, si bien debe quedar en claro que no se trata de ninguna obra profunda, sino de una narración deliberadamente ligera y superficial; es picosa, pero no incisiva; es festiva, pero no jocunda. En suma, son "relámpagos de agosto", pero no rayos de julio.

José Muñoz Cota puntualizó que la novela tenía la alevosa intención de presentar el otro lado de la Revolución Mexicana. Al igual que Peñalosa, la consideraba entretenida e incluso "sabrosa". Muñoz Cota dedicó su reseña no tanto a comentar la novela como a defender la Revolución, proceso humano, apuntó, con caídas pero sobre todo con cumbres y que respondía a exigencias históricas.[90]

SUMA Y RESTA DE LIBROS
POR JOSÉ MUÑOZ COTA
Los relámpagos de agosto de Jorge Ibargüengoitia.

Edición también de Joaquín Mortiz, esta novela tiene la intención alevosa de presentar el otro lado de las novelas épicas de la Revolución Mexicana.

El autor — con malicia cual ninguna — se solaza caricaturizado a los hombres que durante el largo periodo de los tumbos caudillistas multiplicaron azares y recovecos de la política, con su adiestramiento de asonadas, motines y levantamiento de armas.

He aquí un libro entretenido, sabroso. El relato es ágil, salpicado de picardía.

[90] José Muñoz Cota, "Suma y resta de libros", *Revista mexicana de Cultura*, 8 de agosto de 1965, p. 3.

> No queremos creer que el autor haya intentado poner en nuestras manos una novela escrita en clave, por más que, más de una ocasión hemos estado tentados a ensayar nombres propios pegados a los personajes. Tampoco pienso, que tuvo la idea de perfilar, a través de estas caricaturas, un mensaje...
>
> La lectura, amena, amable, nos dona una visión de lo bien que pudo ser – con sus exageraciones y sus bromas — un episodio de una sacudida sociológica tan violenta: aunque — ¿por qué dejar pasar la oportunidad para reintentarlo? — la revolución sea siempre, aquí y en todas partes, la expresión de un proceso de rebeldía innato al hombre: la acción que revela un "hasta aquí" a lo que se siente injusto, y, además, la proyección hacía un mundo mejor: cuando menos, esto es lo que nos dijo Albert Camus.

Gabriel Careaga señaló que la novela, si bien incurría en la caricatura y en el chiste fácil,[91] era buena por su agresividad y su tono estivo hacia la política de la década de 1920. No obstante, lamentó que fuera excesivamente comercial. Careaga emitió un juicio no totalmente literario, pero en sentido inverso al de Muñoz Cota, festejó la novela, aunque criticó desde otro punto de vista, no político pero tampoco literario: su éxito inmediato, que no es necesariamente lo mismo que "comercialismo".[92]

Centrado en aspectos literarios, Mauricio de la Selva calificó a Ibargüengoitia de "realista", cuya gran presión era contar historias sin grandes preocupaciones de la forma o técnica. De la selva no criticó la estructura literaria: la empleó para subrayar la enorme capacidad narrativa del autor.[93]

> **Asteriscos**
> Por Mauricio de la selva
> CON Los relámpagos de agosto (Edit. Joaquín Mortiz, 125 pags, México, D. F., 1965), Jorge Ibargüengoitia obtuvo el premio de Novela del Concurso Literario de la Casa de las Américas celebrado durante 1964; antes, en el de 1963, ganó el premio de Teatro compartido con el dramaturgo argentino Oswaldo Gragún; en esa

[91] Véase la crítica de Emmanuel Carballo (89-90) que se cita anteriormente.
[92] Gabriel Careaga, "la novela", *México en la Cultura*, 2 de enero de 1966, p. 3.
[93] Mauricio de la Selva, "Asteriscos". *Diorama de la Cultura*. 3 de octubre de 1965, p. 3.

ocasión escribiremos que el autor mexicano se dio a conocer en 1954 con Susana y los jóvenes y fue aplaudido en 1955 con Un adulterio exquisito; títulos suyos, también, con Clotilde en su casa. El viaje superficial, Pájaro en mano, El atentado y La conspiración vendida; estos dos últimos se clasifican como farsas históricas.

La farsa El atentado fue la obra ganadora en el concurso ya dicho; es oportuno aludir a ella porque, respetando las limitaciones de los géneros, contienen los mismos elementos que ahora identificamos en Los relámpagos de agosto; bien podemos repetir, para juzgar a esta novela, lo escrito entonces para aquella obra teatral: Ibargüengoitia ha mostrado en sus libros la importancia de recoger los sucesos diarios del individuo como clave de una temática que acusa cierta descomposición social.

En Los relámpagos de agosto el hecho histórico que se satiriza ya no gira alrededor de la muerte de Álvaro Obregón; sino de las ambiciones, compadrazgo e ignorancia de los generales o "revolucionarios" que, descontentos por el sesgo que tomaba el movimiento mexicano, soñaban en nuevo levantamientos como la "Revolución del Veintinueve", ansiada y apoyada por el general prototipo que aparece en la novela.

Jorge Ibargüengoitia cifra el éxito de su relato en el nuevo enfoque del tema de la Revolución Mexicana: sin alterar la veracidad del dato histórico destaca los instantes tragicómicos, las situaciones de hilaridad dentro de lo aceptado como peligroso o decisivo. El hijo narrativo de la novela está sostenido por la voz de primera persona, precisamente la del general Guadalupe que en el prólogo a sus memorias culpa al novelista de la responsabilidad del libro y su título.

El narrador se vale tanto de lo voz en primera como en tercera persona, a fin de darnos bien entrelazadas las historias de los individuos que habitan el hotel; así sabemos no solo las causas del adulterio que obliga a la pareja a suicidarse, sino además, las razones existenciales de personajes como el pintor, el joven veleta, el profesor, la codiciada sirvienta, la propietaria y el mesero hasta la del doctor o cónyuge ofendido. La acción del relato se desarrolla en un solo día, propiamente entre el instante en que la pareja d "enamorados" sube la escalera que la conduce a su habitación y el momento en que, sucedida la investigación policiaca y sacados los cadáveres, los huéspedes se disponen por la noche a continuar sin aspavientos el curso de sus vidas.

Luis Reyes de la Maza comentó una representación de *Ante varias esfinges.* Esto le dio oportunidad para subrayar que prefería al Ibargüengoitia narrador que al dramaturgo.[94]

[94] Luis Reyes de la Maza, "Reseña: *Ante varias esfinges*", *Revista Mexicana de Cultura*, 26 de junio de 1966, p. 11.

Alberto Vital afirmó que la épica y la epopeya en torno de la Revolución mexicana se habían dado gracias a Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán. Puntualizó que el humor de *Los relámpagos de agosto* era producto directo de la realidad. Ibargüengoitia parodiaba no sólo los hechos históricos sino géneros literarios. Su humor no reconocía límites. Efectuaba una caricatura acerca de la Revolución mexicana, pero sin caer en lo bufonesco y lo degradante. Era una visión desengañada sobre los generales revolucionarios. Resaltó que las masas no aparecían en la novela: los protagonistas eran individuos, no ideas ni colectividades. Para el mismo comentarista, *Los relámpagos de agosto* eran el reverso cómico de *La sombra del caudillo*. Pero había una diferencia fundamental: el guanajuatense no presentaba a un gran hombre, sino a un conjunto de militares de segunda línea y sin trayectoria propia.[95]

La autonomía del plano estético para Bourdieu (1995: 327) consiste en el rechazo de la intromisión de los poderes externos —sean políticos o económicos— en el mundo del arte. Su carácter es *relativo*, no absoluto, y concierne al *plano estético* por cuanto los artistas y escritores enfocan su interés a la representación, no a la cosa representada. Por lo mismo la autoría también ampara ideologías acerca de la escritura —u otras artes—, que la conciben como un acto de creación absolutamente individual, por la privacidad que exige, y autorreferencial (la palabra *per se*). Es decir, la autonomía postula la independencia del quehacer artístico, es la contraofensiva a las presiones comerciales sobre el arte, y resulta del conocimiento social acumulado a través de

[95] Alberto Vital, *"Los relámpagos de agosto"*, *Revista Mexicana de Cultura*, 19 de marzo de 1985, p. 6.

generaciones (una especie de capital simbólico colectivo) a la figura y el papel del artista y su independencia. A este reconocimiento Bourdieu (1995: 129) le otorga el derecho de rechazar cualquier jerarquía oficial (la Academia u otra institución que pretenda arrogarse a un proyecto rector), las estéticas partidistas o de instituciones oficiales, los preceptos o la satisfacción de las expectativas de los lectores. En tal tenor es preferible tener pocos lectores, que perciban la literatura como un arte, a someterse a los editores o a los medios. A eso se debe que críticos, profesores u otros agentes institucionales excluyan de la literatura, a la narrativa o el teatro "comercial", bajo el supuesto de que sus autores no actúan independientemente. Para algunos escritores los resultados de la autonomía pueden ser adversos: cuanto mayor es ella, tanto más se alarga el intervalo para que las obras sean reconocidas por el público.

CONCLUSIONES

Para la Teoría de la Recepción, el escritor es visto como un lector en primera instancia, lector de literatura, de la sociedad, de su vida, de su época y de la cultura, heredada y en vías de trasformación. Está inserto en un horizonte de expectativas, que él imita o modifica. El escritor (el autor real o empírico) concibe su obra frente a las normas del canon literario y a una ideología colectiva, consciente o inconscientemente, pero tanto él como el crítico y el historiador (todos vistos como lectores) no son pasivos ante lo que los rodea, sino que son creadores de historia; reconstruyen las obras del pasado, las categorías de la literatura.

Un recuento de las páginas anteriores lleva a la conclusión de que *Los relámpagos de agosto* instaura las características principales de una prosa que tiene correspondencias con el desarrollo de la sátira moderna, representa el reverso de la épica de la literatura mexicana. La narrativa de Evelyn Waugh y Celine, sobre todo *Black Mischief*, proporcionaron a Jorge Ibargüengoitia el descubrimiento de que en el material que tenía para escribir la obra de teatro *El atentado* había una novela. La obra con que da inicio la carrera novelística de este autor puede revelar, mediante personajes revolucionarios, que a toda literatura épica sucede su propia parodia, y corresponde a una nueva fase histórica, a la necesidad de ver el pasado con ojos nuevos. El antecedente de esta renovada visión literaria se puede encontrar en los relatos tempranos de Ibargüengoitia: EN

el cuento "Mi vida con Josefina" (1954), "El tesoro perdido" (1960) y "Amor de Sarita y el profesor Rocafuerte" (1961). En 1962, la *Revista Mexicana de Literatura,* publicación que dirigía Emmanuel Carballo y Carlos Fuentes, publicó "La mujer que no" y, en ese mismo año, también el primer capítulo de *Los relámpagos de agosto*. Los cuentos: "What became of Pampa Hash?", y "La ley de Herodes" aparecieron en 1962 en la revista *S.nob*, de la que Salvador Elizondo era director.

A partir de la presidencia de Manuel Ávila Camacho (1952-1958) se llevó a cabo la plataforma cultural: la Unidad Nacional se tradujo en premios y homenajes y adopción oficial de cánones y mitos: del mérito precursor del arte prehispánico a la obra de Mariano Azuela y Juan Rulfo, de la grandeza abstracta del barroco a la fuerza encandiladora del muralismo. Durante la década de los sesenta, época de la publicación de *Los relámpagos de agosto*, se verificaba un cambio de arquetipo que privilegió el relato urbano sobre el rural, un momento de la historia mexicana, como se dijo anteriormente, en el que la distribución de literatura había avanzado notablemente desde el sexenio de Ávila Camacho: se contaba con más editoriales y librerías, asociaciones y centros literarios, premios, becas, un número mayor de lectores de revistas, suplementos literarios y una crítica considerable. La radio y la televisión eran ya elementos cotidianos y en crecimiento.

La Revolución Mexicana es hecho que funda las mitologías nacionales y decide la hegemonía cultural del Estado, y si la Revolución preserva y da forma a la colectividad (define ante el mundo exterior), quien en pro o en contra no tome posición frente a ella jamás entenderá al país o sus circunstancias propias. Para el intelectual de las primeras décadas del siglo la Revolución Mexicana es principio

de realidad, punto de partida, fatalismo y garantía de progreso. Estos aspectos eran impulsados desde las instancias culturales vigentes, y Jorge Ibargüengoitia hace una descripción de este fenómeno en *Los relámpagos de agosto* y su representación de las memorias de los generales que participaron en ella. El Centro Mexicano de Escritores, La Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México y la revista que editaba desde entonces este organismo, *Revista de la Universidad*; los suplementos de *Excélsior* y *Novedades*, *Diorama de la Cultura* y *México en la Cultura*, entre otras publicaciones periódicas, así como editoriales de primera importancia, como Joaquín Mortiz, dieron el impulso para que alcanzara una difusión notable y un posicionamiento.

El narrador de *Los relámpagos de agosto* es el general de división José Guadalupe Arroyo, que participó en la "revolución del 29" y que se siente vilipendiado, injustamente relegado, mal retribuido y mal interpretado. De su narración se desprende lo siguiente: que el general Arroyo es capaz de participar en una conjura, pero incapaz de comprender cuáles son los fines que persigue dicha conjura, quién la provoca, qué es lo que quieren sus enemigos y, lo que es peor, qué es lo que quieren sus amigos; capaz de planear una operación para coptar a los cristeros, e incapaz de dar protección a Virgilio Gómez Urquiza, gobernador del Estado, que es secuestrado por los cristeros, mientras espera a estos últimos en la Cañada de los Compadres; capaz de respetar la vida del Padre Jorgito, y de fusilar a su sacristán; capaz, en un arrebato de furor, de arrojar en una fosa recién cavada a quien el día siguiente sería nombrado Presidente Interino. Todas estas paradójicas circunstancias que puso de relieve Ibargüengoitia, las comparte con su personaje. Él se siente vilipendiado,

injustamente relegado, mal retribuido y mal interpretado, es capaz de participar en una conjura, pero incapaz de comprenderla, de planear grandes operaciones, pero no de cuidar los detalles, es sumiso y respetuoso con los fuertes y despiadado con los débiles, inoportuno con sus explosiones de furor y muy torpe para cortejar a la autoridad.

La primera novela de Jorge Ibargüengoitia debe observarse a la luz del fenómeno de la Revolución mexicana y la crítica a sus principales actores, señalada a lo largo de este estudio, una crítica que se polarizo al considerarlo el principal humorista del relato en México o, por el contrario, un simple constructor de "chistes de segunda mano". En este sentido, se observó que el humor no es como un guardafangos, un mofle o un muro de contención. Tampoco es algo que se agregue a lo que está escrito, como el orégano a un platillo para hacerlo más delicioso. El sentido del humor es una capacidad de ver la realidad dentro de una perspectiva determinada, que se puede cultivar dentro de límites razonables hasta convertirlo en un instrumento crítico que puede ser de beneficio para el que lo tiene y para los que lo rodean.

Un hecho de llamar la atención, poco conocido, se refiere a la polémica que Carlos Monsiváis inició alrededor de la figura de Alfonso Reyes y una opereta, publicada con motivo del deceso de Reyes, junto con otros datos, como por ejemplo el que se hubiera permitido la publicación de un ataque en el mismo número de la *Revista de la Universidad de México* que dirigía García Terrés, algo que no ocurrió antes y apareció el más duro de los artículos en su contra, "Landrú o crítica de la crítica humorística o cómo iniciar una polémica sin previo aviso". En el capítulo II se especula que el silencio de su maestro Rodolfo Usigli influyó de

manera quizás definitiva en el abandono del teatro y el curso por el que ha transitado la novelística del autor de *La ley de Herodes* desde sus inicios.

De igual modo que *Los relámpagos de agosto* se inscribe bajo la impronta de la novela moderna europea y norteamericana, también forma parte de una tradición narrativa mexicana, desde José Joaquín Fernández de Lizardi hasta la novelística de Martín Luis Guzmán. Algunos de sus recursos literarios como la ironía, el sarcasmo y el humor, el uso del lenguaje propio de ciertos sectores populares; temas como la impostura, la sexualidad como factor determinante de la conducta humana ya habían sido abordados por otros autores, entre los que destacan, José Revueltas y Rafael Bernal. Rosario Castellanos señaló que Jorge Ibargüengoitia en *Los relámpagos de agosto* arrebata a los protagonistas revolucionarios esa máscara de ferocidad o de heroismo tras la cual se ocultaron tantos años, para explorar un aspecto casi inédito de su personalidad: el ridículo. Así, el comienzo novelístico de Jorge Ibargüengoitia implicó un ánimo de conferir a la anécdota elegida para ser narrada la facultad de ser representativa de un hecho general.

Ibargüengoitia discernió entre sus dos pasiones: la novela y el teatro, aportó una reflexión sobre el escritor que no sabe en qué condiciones va a ser leído su libro. El lector está en libertad de leerlo de principio a fin o suspendiendo la lectura doscientas veces en los momentos más inapropiados. El señor que está en el teatro, en cambio, es un personaje que quiere llegar al final del acto. El novelista puede repetir varias veces una escena que le parezca interesante y puede hacer todo eso, porque el lector, por su parte, puede saltarse un capítulo entero, leer una página de cada diez, leer todo el libro sin entenderlo o, simplemente, dejar el libro

a un lado, sin causar en el autor de novelas la angustia que produce en el dramaturgo un espectador que se queda dormido y ronca o que se levanta a la mitad del segundo acto y se va del teatro.

Los relámpagos de agosto debe su recepción a que las instancias más influyentes en el ámbito cultural se manifestaron en su favor, implícita o explícitamente, (sobre todo Octavio Paz) favoreciendo una imagen crítica y humorística del mundo que le rodeaba y clave de la singularidad de la escritura y propuesta de Ibargüengoitia, tanto de tipo personal como intelectual. Cierto tipo de épica y la epopeya se habían dado gracias a Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán, Ibargüengoitia parodiaba no sólo hechos históricos sino géneros literarios. Era una visión desengañada de los generales revolucionarios. Las masas no aparecían en la novela: los protagonistas eran individuos, no ideas ni colectividades.

La primera recepción de *Los relámpagos de agosto* de Ibargüengoitia no fue en modo alguno unánime. Uno es evidente: el conflicto entre la Revolución mexicana como un hecho ya concluido y como un proceso aún abierto. Los críticos favorables a la novela consideraban que era un movimiento acabado tanto en lo político como en lo literario. En contraste, para los reseñistas contrarios a la novela, era un acontecimiento aún vigente. La discusión del libro no sólo es una polémica en torno de un autor o de una forma de emplear el humor: es una valoración acerca del pasado nacional y sobre las capacidades críticas de la literatura mexicana. Sin embargo, el hecho es que logró un éxito editorial singular. Por encima de las reservas y los elogios, los juicios y los prejuicios, los matices y las variaciones, *Los relámpagos de agosto* ofrece un análisis todavía vigente. La

reconstrucción de este proceso entre los años de 1964 y 1967 permite apreciar detalles desatendidos, y formular preguntas que en investigaciones posteriores pueden llega a concretarse. Ítalo Calvino habla de la sátira como elemento retórico que indica madurez. Pareciera, entonces, que la novela "que cierra el ciclo de la Revolución mexicana" no es *Pedro Páramo*, ni siquiera *La muerte de Artemio Cruz*, sino —y con pleno derecho— sencillamente *Los relámpagos de agosto*, otra posibilidad de la narrativa mexicana.

BIBLIOGRAFÍA

Aboites Aguilar, Luís (2005), "El último tramo, 1929—2000", en *Nueva historia mínima de México*, Colegio de México, México.

Arciniega, Víctor Díaz y Villoro, Juan (2002), *El atentado, Los relámpagos de agosto*, edición crítica Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega coordinadores, ALLCA XX, Nanterre Cedex.

Bajtin, Mijail (1999) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Editorial Alianza, Madrid.

Castañeda, Jaime (1986), "Jorge Ibargüengoitia: Humorismo y narrativa" en *Estudios, Filosofía—historia—letras*, UNAM, México, 1986.

_____ (1988), *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia: breve comentario de su obra narrativa*, Gobierno del Estado de Guanajuato, (Nuestra cultura).

Castañón, Adolfo (1995), *Arbitrario de literatura mexicana: Paseos I.* 2ª. Editorial Vuelta. México.

Domenella Amadio, Ana Rosa (1982), *La narrativa de Jorge Ibargüengoitia: análisis de los relámpagos de agosto y La ley de Herodes*, COLMEX, México.

_____ (1989), *Jorge Ibargüengoitia: la transgresión por la ironía*, Universidad Autónoma Metropolitana/Iztapalapa, (Cuadernos universitarios; 45). México.

Domínguez Michel, Christopher (1997), *Tiros en el concierto*, editorial ERA, México.

Cosío Villegas, Daniel (1982), *El sistema político mexicano*, Joaquín Mortiz, México.

Eagleton, Terry (1988), *Una introducción a la Teoría Literaria*, Fondo de Cultura Económica, México.

Fournier Marcos, Celinda (1995): *Análisis Literario*. Editorial Thomson. México.

Franco, Jean (1990), *La imaginación colonizada*, Ariel, Barcelona.

Gadamer, Hans Georg (2001), "Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica", *En busca del texto (teoría de la recepción literaria)*, edición de Dieter Rall, UNAM, México.

Garciadiego, Javier, (2005), "La Revolución", en *Nueva Historia Mínima de México*, Colegio de México, México,

Genette, Gérard, (2001), *Umbrales,* traducción de Susana Lage, Siglo Veintiuno Editores, México.

González de León, Verónica Sylvia (1982), *La narrativa de Jorge Ibargüengoitia*, University of Texas, Austin.

Gorostiza, Celestino (1956) *Teatro mexicano del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México.

Hirsch, Eric Donald (1988), *Una introducción a la Teoría Literaria,* Fondo de Cultura Económica, México.

Ibargüengoitia, Jorge, (1982), *El atentado,* Joaquín Mortiz, [serie del volador] México.

_____ (1998), *Los relámpagos de agosto*, Joaquín Mortiz, México.

_____ (2006), *La ley de Herodes*, Booket, México.

_____(1964), *Clotilde, el viaje y el pájaro*, Universidad Veracruzana, [ficción núm. 54] Xalapa, Ver., México.

_____ (1977), *Maten al león*, Joaquín Mortiz, [serie del volador] México.

_____ (2003), *Los pasos de López*, Joaquín Moriz, México.

_____ (1983), *Estas ruinas que ves*, Joaquín Mortiz, México.

_____ (1979), *Dos crímenes*, Joaquín Mortiz, México.

_____ (1985): *Las muertas*. Consejo Nacional de Fomento Educativo / Joaquín Mortiz. México.

_____ (1989), *Teatro II*, Joaquín Mortiz, México.

_____ (2006), *Instrucciones para vivir en México*, Booket, México.

Iser, Wolfgang (2001), "La estructura apelativa de los textos", *En busca del texto (teoría de la recepción literaria)*, edición de Dieter Rall, UNAM, México.

Jauss, Hans Robert (2001), "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria", *En busca del texto (teoría de la recepción literaria)*, edición de Dieter Rall, UNAM, México.

Leñero, Vicente (1989), *Los pasos de Jorge*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México.

Monsiváis, Carlos "1968-1978: Notas sobre la cultura y sociedad en México" en *Cuadernos Políticos*, número 17, México, Era, julio-septiembre de 1978.

Moog—Grünewald, Maria (2001), "Investigación de las influencias y de la recepción", *En busca del texto (teoría de la recepción literaria)*, edición de Dieter Rall, UNAM, México.

Mortiz; Joaquín (1967), *Los narradores ante el público*, segunda serie, editorial INBA, México.

Paz, Octavio (1981), *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México.

Paz, Octavio y Schneider, Luis Mario (1987), *II. Generaciones y semblanzas (escritores y letras de México)*. Fondo de Cultura Económica, México.

Sánchez Vázquez, Adolfo (1982) *Textos de Estética y Teoría del Arte*, UNAM, México.

Sefchovich, Sara (1987), *México: país de ideas, país de novelas*, editorial Grijalbo, México.

Usigli, Rodolfo (1940): *Itinerario del autor dramático*. Fondo de Cultura Económica. México.

Valdés, Mario J. (1989), "Teoría de la hermenéutica fenomenológica", Graciela Reyes (ed.) *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid: El Arquero.

Vital Díaz, Alberto (1996), *La cama de Procusto: vanguardias y polémicas, antologías y manifiestos*, México, 1910—1980/ Alberto Vital – México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1996, pp. 124.