

«Distancia y contaminación». Estudio crítico

Víctor Díaz Arciniega

Los manuscritos originales de *El Atentado* y de *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibargüengoitia los conserva amorosamente Joy Laille, quien fue su esposa y quien nos los facilitó para la presente edición. Las obras publicadas por diferentes casas editoriales son accesibles en el común de las bibliotecas, salvo algunas de las ediciones extranjeras, en particular las realizadas por la Casa de las Américas, en Cuba. En igual sentido, en las librerías, los encargados de atender al público ubican rápidamente sus novelas y teatro, siempre disponibles.

Lo mejor de la sencilla pesquisa bibliográfica es un doble y significativo detalle: en bibliotecas públicas es frecuente encontrar varios ejemplares de las obras de Ibargüengoitia y esos libros por mí consultados muestran el paso de muchos lectores, ya sea por los múltiples subrayados, lo manoseado y aun deteriorado de las ediciones, o ya sea por el registro de fechas de préstamo. Eso revela que Jorge Ibargüengoitia cuenta con una legión de lectores y, sobre todo, de lectores que se acercan a él no por una tarea escolar, sino por el puro gusto; por eso en su indagación dentro de la Modern Language Association Juan Villoro encontró tan exigua cantidad de referencias.

Creo advertir en esta legión de lectores la admiración hacia el Jorge Ibargüengoitia escéptico. Esto se hace evidente por una cualidad: él era asiduo lector de la historia de la Revolución entonces en boga, ceñida a la grandilocuencia demagógica, cuyos gestos nacionalistas, facciosos, autoexpiatorios y pedagógicos los podía resistir debido a su socarronería, que le facilitaba el acceso a, y la identificación de, justo lo que se ocultaba tras una retórica reiterativa, ideologizada. Por supuesto, de manera simultánea Jorge –como familiarmente se refieren a él sus admiradores– también «leía» con igual mirada socarrona nuestra vida común y

cotidiana, doméstica si se quiere, como muestran sus obras de teatro, todas previas a *El atentado*, y en el resto de sus libros, cosa que sus lectores le agradecemos.

Como editor debo subrayar que el puro gusto fue, en esencia, el mejor de los estímulos para emprender una tarea de suyo árida. Ahora, luego de las jornadas de compulsar versiones y ediciones con la asistencia de Adriana I. López Téllez y de tratar de identificar referencias históricas, confirmo que el puro gusto no sólo no se agotó, sino que paulatinamente se fue incrementando conforme identificaba las características del proceso de creación literaria implícita en las variantes textuales y en las referencias o alusiones históricas, en particular aquellas menores, de detalle intrascendente, o involuntariamente ridículo o fallido, que el común de las historias omite precisamente por eso.

La figura retórica de la antífrasis –«indica cualidades contrarias a las que tienen»–,¹ la emplean varios de los autores de esta compilación para la caracterización estilística de la ironía y parodia en la literatura de Ibarguengoitia. La apreciación revela lo que el dramaturgo y novelista Ibarguengoitia hace frente a los hechos históricos, según los reseñan los historiadores o los relatan los protagonistas en sus libracos testimoniales que abundaban en las librerías durante los años de nuestro autor, según él refiere.

El proceso de creación literaria de Ibarguengoitia se ciñe a un discreto traslado de protagonistas, situaciones, hechos y ambientes de la realidad histórica a sus libros de ficción. El traslado es, en sí mismo, un complejo proceso recreativo: introduce recortes en el tiempo; reacomoda unitariamente la secuencia temporal, espacial y del lugar de los protagonistas y acontecimientos; rejerarquiza detalles menores y fallidos de la historia y los combina con otros tanto «trascendentes» como cotidianos –es decir, domésticos–, y recupera, dentro de una secuencia temporal aristotélicamente unitaria los episodios reales de la historia ocurridos en tiempos y espacios distintos, pero concatenables.

En otras palabras, en *El atentado* el de Ibarguengoitia es un traslado que recupera la esencia moral y ética del acontecer histórico, que reproduce en sus rasgos episódicos, pero intencionalmente trastorna mediante una puesta en escena radical, que elimina la unidad aristotélica a cambio del empleo de planos simultáneos mediante escenas paralelas, tal como propone Brecht y en este volumen analiza Luis de Tavira. La combinación parece contradictoria, aunque no lo es, porque si bien conserva la esencia ética y moral del hecho histórico dentro de una secuencia lineal en el tiempo y espacio, sobre la cual hace recaer su crítica, también explora estéticamente una puesta en escena que justo busca romper el realismo construido sobre una secuencia lineal.²

¹ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1999, p. 40.

² El asunto ético y moral que se desprende de los acontecimientos y protagonistas de 1928 ha sido analizado en varias ocasiones. Entre los dramaturgos, Ignacio Solares abordó la relación entre

Sin embargo, si en *El atentado* hay una propuesta estética innovadora para la puesta escénica, en *Los relámpagos de agosto* no asoman tales pretensiones. La característica obedece a la diferencia entre los discursos narrativos propios de la escenificación y el relato novelístico. Ibargüengoitia escribe *El atentado* luego de una sistemática depuración de sus concepciones estéticas para la escena, lo que le otorga la seguridad de una propuesta radical. En cambio, la novela es la primera que escribe, por eso su discurso narrativo se sujeta a cánones realistas convencionales acordes a la verosimilitud ficcional propuesta, tal como él enuncia en el Prólogo.

A la luz de la *Historia verdadera de la Revolución mexicana* (1960) del historiador Alfonso Taracena y de *Los gobiernos de Obregón, Calles y regímenes peyles* (1947) del general Juan Gualberto Amaya, principalmente, *El atentado* y *Los relámpagos de agosto* revelan la imaginativa reinterpretación de Ibargüengoitia de un único episodio de la Historia. Igual que Shakespeare, quien tomó de Plutarco la vida de César para su *Julio César*, a su manera nuestro autor reconstruyó para cada una de sus obras los respectivos episodios históricos, en esencia idénticos. Especialmente en dos aspectos: primero, los irrefutables hechos históricos, el asesinato del general Álvaro Obregón en julio de 1928 y la rebelión del general Gonzalo Escobar en marzo de 1929, y, segundo, los detalles en apariencia inocuos o involuntariamente ridículos, pero por algún motivo registrados por el atingente historiador y por el general memorioso, como hago constar en las notas correspondientes o se ilustra en las transcripciones recogidas por Adriana I. López Téllez, aquí compiladas.

La combinación de ambos aspectos dentro de jerarquizaciones intencionalmente distorsionadas conducen a la antífrasis referida, de la cual se desprende el efecto paródico. En *El atentado* hay pocos, pero elocuentes, ejemplos textuales de la conciencia que Ibargüengoitia tenía sobre los efectos de esa distorsión. Por ejemplo, en el manuscrito, Suárez, el jefe de la policía, dice a uno de los diputados: «Díganos su nombre y en media hora lo *agarramos*»; Vidal Sánchez, presidente de la República, dice a su amigo y candidato a la presidencia Borges: «Venía a *darte el pitazo*» y al general Suárez: «Déjame platicar con él un *ratito*»; Borges, según el primero de los testigos, poco antes de la balacera le pidió unos «*frijolitos*» y Pepe exclamó ante su mísero destino: «¡Qué la voluntad de Dios ni

Plutarco Elías Calles y el padre Agustín Pro en *El jefe máximo* (en: *Teatro histórico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural, Serie La carpa, 1996, pp. 15-61). Con afán distinto, Vicente Leñero analizó la complejidad de la relación entre los dos inculpados en *El juicio*. (*El jurado de León Toral y la Madre Conchita*), recogida en: Wilberto Cantón, *Teatro de la Revolución Mexicana*, México, Aguilar, 1982, pp. 947-1006. El tratamiento escénico es muy distinto al de JI, quien veinte años antes es más innovador estéticamente. Al respecto, véase, de JI, «Experimenta y verás», recogido en: *El libro de oro del teatro mexicano*, selec., comp. y nota de Luis Mario Moncada, México, El Milagro, 1999, pp. 145-150.

qué ocho cuartos!». Sobre el mecanuscrito, Ibargüengoitia corrigió con su puño y letra: «tendremos preso», «quería avisarte», «poco», «frijoles» y «es la voluntad de Dios», que vienen a representar el cambio entre la expresión cotidiana, familiar o doméstica, y la expresión «correcta», que aquí delinea el rasgo grandilocuente.

Si el autor no hubiera realizado los cambios, sus personajes mostrarían una falta de consistencia histórica y psicológica, porque él percibió de manera nítida que los protagonistas de la historia siempre hablan «correctamente», incluso en los momentos familiares o íntimos. En *Los relámpagos de agosto* esta evidencia linda con la obviedad, cuando el general de división José Guadalupe Arroyo dicta a su amanuense con grandilocuente oratoria, según el novelista hace constar en su paródico Prólogo. También, en el caso de haber mantenido la versión original, el autor hubiera mostrado una inconsistencia léxica, porque ni los personajes referidos ni ningún otro emplean un lenguaje coloquial.

Así, en ambas obras, Jorge Ibargüengoitia recupera la conciencia histórica de sus personajes que, ipso supuesto!, apelan a su porvenir histórico igual que lo hacían quienes se sentían protagonistas de y para la Historia.³ No es otro el tono del «príncipe de los memorialistas», como califica Ibargüengoitia al general Juan Gualberto Amaya, cuya pompa léxica y juicio moral autoexpiatorio bordan lo ridículo.

Los mecanuscritos de *El atentado* y de *Los relámpagos de agosto* revelan ciertas características de la manera como opera Ibargüengoitia en el momento de la creación literaria. En la pieza teatral, el mayor número de cambios introducidos aparece en las indicaciones técnicas, lo que sugiere en el autor una clara visión de su propuesta escénica; son abundantes cambios de detalle que apelan al director de escena en función de aspectos técnicos específicos a lo largo de los tres actos. La concepción estética, entonces, en sentido literal *visualiza* la atmósfera y dinámica escénica que crearán un entorno dramático específico donde ocurrirán unos acontecimientos, que él valora como «una farsa documental» y pretende que lo sean.

La «nota para el director distraído» con que abre la pieza teatral obvia el tono socarrón y hace evidente la precisa conciencia estética del dramaturgo Ibargüengoitia, que los cambios referidos subrayan: el tono fársico es el marco

³ Véase, Ana Rosa Domenella, el artículo aquí recogido y, sobre todo, «Entre canibalismos y magnicidios», en particular la sección «IV. Tiranicidio y farsa histórica: El atentado de Jorge Ibargüengoitia», recogido en: Varios, *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, 1992, pp. 101-106.

escénico indispensable para el montaje, y ésta es tarea del director, a quien procura hacer las más y puntuales de las indicaciones en función de hacer explícita la intención de su obra. Lo sabemos por el propio Ibarguengoitia: su experiencia anterior a *El atentado* respecto a las puestas en escena de sus obras había sido desastrosa. Ahora busca la precisión en la esencia fársica, género cuyas características intrínsecas es complejo,⁴ más porque el autor exige al director un montaje construido sobre planos simultáneos que desarrollan historias paralelas, y a esta innovación técnica suma el rasgo «documental». Así, su propuesta escénica se vuelve más complicada, en la medida de proponer la representación dramática de una ficción, en sentido estricto, fuertemente atada a los acontecimientos y personajes históricos, todo dentro de un tono fársico.⁵

La verosimilitud es el eje articulador del siguiente grupo de cambios, cuya frecuencia numérica equivale y aun rebasa a la primera considerada, pero está menos concentrada en aspectos tan específicos; comprende a *El atentado* y a *Los relámpagos de agosto*. Los cambios léxicos obedecen a la voluntad del autor por hacer corresponder la psicología de sus personajes con la que, eventualmente, poseerían los protagonistas de la historia. Como indiqué poco antes, su manera de hablar *representa un lugar* en el tiempo y en las circunstancias históricas, pero trasladadas a una ficción. Es decir, a sus personajes y acontecimientos Ibarguengoitia los desea cercanos a la verdad histórica; de aquí la verosimilitud.

En los cambios que se registran en el mecanuscrito y entre éste y la primera edición, los más significativos son la manera de hablar de los personajes en la pieza teatral o el referido afán de verosimilitud en la novela. En ellos se advierte cómo el autor cuenta con una clara conciencia del lenguaje en función del efecto paródico que desea obtener. Por ejemplo, para la escena los parlamentos de sus personajes están elaborados con un lenguaje más propiamente escrito que oral y, en sentido contrario, en la novela la cadencia es más próxima a la expresión oral. No es una casualidad que la identificación de estos tonos literarios se manifieste en la mayor cantidad de cambios introducidos por el autor en los primeros cuadros del primer acto de la pieza teatral y en los tres primeros capítulos de la novela. Ciertamente, Ibarguengoitia titubea al principio, pero después muestra seguridad y dominio, tanto en la forma expresiva como en el contenido ficcional.

Ya referí ejemplos tomados del primer acto de *El atentado*, ahora tomaré del capítulo segundo de *Los relámpagos de agosto*. Como allá, aquí también cambia

⁴ Véase Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1980, pp. 217-218.

⁵ Al final de la «nota para el director distraído», JI es enfático: «mientras más fantasía se le ponga, peor dará», con lo que obvia lo evidente y, también, reitera su exigencia para que el montaje se ciña rigurosamente al género, tan cercano a la comedia y el astracán, con los que desea mantenerse distante.

el lenguaje coloquial por el «correcto», entendido como grandilocuente. En el mecanuscrito inicia con: «No sé cómo empezar este capítulo en el que...» y corrigió: «En este capítulo voy a...». Luego sigue con: «por medio del cual me comuniqué y...», que cambió a: «fue el medio de que me valí...»; «un forcito de a tostón la dejada» pasó a: «un forcito de alquiler»; «me dijo Germán, mientras maniobraba su...» pasó a: «Germán maniobra su»; «y tenía un vestido de gabardina verde de Nilo y...» cambió a: «y llevaba un traje de gabardina verde y...».⁶

Si con el lenguaje que emplean sus personajes Ibargüengoitia busca ceñirlos al principio de verosimilitud, los hechos históricos también pretende recuperarlos sobre un principio similar. Lo que sensiblemente llama la atención es cómo el autor hace la síntesis de acontecimientos y protagonistas dispersos en el tiempo y espacio históricos, para circunscribirlos a núcleos dramáticos unitarios, específicos; en palabras técnicas, la peripecia literaria concatena y yuxtapone escenas las más de ellas provenientes de una realidad histórica de suyo dispersa, como se apunta en las notas aclaratorias correspondientes en ambas obras.

Sin embargo, con justificada razón el lector se sorprende, y sonríe, cuando en la pieza teatral o en la novela Ibargüengoitia describe acontecimientos involuntariamente ridículos. Por ejemplo, un atentado con bombas en el Congreso que destruye unos baños de intendencia debido a que un diputado indigesto y olvidadizo regresó a jalar la palanca del excusado; un carro de ferrocarril cargado de dinamita que nunca llega a su destino y explota a destiempo; una estrategia militar urdida con la peor de las ingenuidades y realizada con la más inverosímil de las torpezas; un trío de personajes comodines que intercambian papeles supuestamente trascendentales porque todos los hombres y acontecimientos carecen de individualidad y, más aún, están sujetos a los manejos de una autoridad omnímoda, con la que invariablemente buscan quedar bien.

Lo que más sorprende es que Jorge Ibargüengoitia recuperó, prácticamente, todos y cada uno de estos episodios y características de la historia real, por ridícula que parezca o por minúscula e irrelevante que sea, como se identifica en

⁶ Esta conciencia del lenguaje lo lleva al punto, sí, del astracán –en su cualidad más corrosiva–, en una brevísima pieza poco anterior a *El atentado* escrita con la clara intención de hacer una crítica frontal basada sobre la demolidora caricaturización del léxico. Me refiero, por supuesto, a la «tragedia en verso libre» «No te achicopales Cacama», con que JI responde en su artículo «Sublime alarido del ex alumno herido» a su admirado maestro Rodolfo Usigli, quien en un comentario de prensa desconoció a su discípulo; en su grotesca, hilarante y delirante parodia, JI aprovecha para brutalmente burlarse de aquellos dramaturgos que buscaban *lo nacional* en asuntos, personajes y tanto más de la época prehispánica. Para ayudar a la memoria o estimular la curiosidad, cito el primer parlamento, de Cacama: «Suene el teponaxtle, el xoxotle, y el poxtle, / la chirimía y el chichicaxtle; / blandea el guerrero la macana con gana, / porque yo, Cacama, / lo ordeno». «México en la Cultura», de *Novedades* (17 de septiembre de 1961), reproducida íntegramente en la cronología. Recogido por Vicente Leñero, *Los pasos de Jorge*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1989, pp. 80-83. JI dijo sobre este artículo y «tragedia»: «Nada de lo que he escrito ha sido tan venenoso ni ha tenido tanto éxito».

Taracena o Amaya, o como lo analizan en sus artículos Pérez Monfort y Martínez Assad, y aluden Segovia y Lajous, aquí recogidos. Su invención, creatividad o capacidad para ficcionalizar se encuentra justo en el estrecho vértice del *traslado* ya referido: los pasajes relatados por el acucioso historiador o el general memorialista, por ejemplo, el literato los recupera y transgrede mediante su relativa exageración y, en forma simultánea, su concatenación o yuxtaposición con otros episodios equivalentes o contrastantes.⁷ Sobre estas cualidades cimienta el principio de verosimilitud; de ellas se desprende el efecto paródico. También: sobre estas características basa el concepto de «documental» con que califica a su «farsa».

A este cúmulo de cualidades se debe añadir una más, no menos importante. Como lector asiduo de libros de historia y como hombre interesado en los asuntos históricos –entonces tan exaltados, como nos recuerda Martínez Assad–, Jorge Ibarguengoitia fue elaborando para sí mismo una versión de la historia y una imagen de sus protagonistas; son sus opiniones sobre los acontecimientos e individuos, y sus interpretaciones de los mismos. En *El atentado* es explícita esta manifestación del autor.⁸ En cambio, en *Los relámpagos de agosto* es poco frecuente su explícita intervención, aunque todo el conjunto lo es, y en él recupera una idea de la pieza teatral que ha corrido con éxito: exclama Borges: «¡Sufragio Efectivo! El día que lo tengamos, eligen Presidente de la República al Obispo». Y en la novela el general Valdivia indica que la revolución debe defender a la revolución y no andarse con los cuentos de la democracia.

Las versiones y ediciones consultadas para la compulsa de variantes en *El atentado* son las siguientes:

Mec: Mecanuscrito original de la pieza teatral. Ibarguengoitia escribía directamente con una máquina mecánica; sobre la marcha de la composición introducía cambios: tachaba con «x» y, ya sea en forma inmediata en la misma

⁷ La exageración aquí referida en la nota 6 es de tipo explícito, pero JI realiza otras más discretas. Por ejemplo, en la recapitulación al final de *El Atentado*, las intervenciones de la Defensa y la Acusación son, en esencia, copia textual (debidamente editada) de las intervenciones de ambas partes dentro del Jurado Popular al que fue sometido José de León Toral y la Madre Conchita en 1928. Sin embargo, la copia textual tiene una transformación: JI eliminó toda la paja retórica para quedarse con las tesis argumentales en su versión más desnuda posible, con lo que el resultado se vuelve grotesco, por exagerado.

⁸ Por ejemplo, los parlamentos donde el general Borges describe la estrategia para «aniquilar» a los revolucionarios contrarios a sus ideas (final del cuadro siete del primer acto); donde el general Vidal Sánchez dialoga con Pepe y hace explícito su interés por el asesinato de Borges o con Suárez a quien describe la patraña de un jurado (cuadro cuarto del segundo acto). Estas opiniones, colocadas en las bocas del Presidente (en funciones o electo) conllevan un efecto crítico y paródico, porque evidencian los rasgos morales y éticos de los personajes

línea, o ya sea en una relectura y media línea arriba, escribía la nueva idea. También tachaba con bolígrafo alguna(s) palabra(s) o incluso parlamentos; eventualmente las recuperaba idénticas o con cambios y en forma manuscrita. <Las supresiones se indican entre ángulos.> *Los cambios manuscritos, con cursivas*. A veces en el primero se introduce el segundo y viceversa, y así se indica. En seis ocasiones adhirió un trozo de papel y sobre él escribió a máquina los cambios, supongo que para evitar confusiones en su eventual transcripción.

CA: Osvaldo Dragún, *Milagro en el mercado viejo* y Jorge Ibarguengoitia, *El atentado*. Farsa histórica. La Habana, Cuba. Casa de las Américas (concurso Casa de las Américas, premio de teatro 1963), 1963, 143 p.

RML: *El atentado*. Obra en tres actos. *Revista Mexicana de Literatura*, nos 11-12, noviembre-diciembre de 1964, pp. [3]-56. El número de la revista está dedicado exclusivamente a la obra. (Recordemos que Jorge Ibarguengoitia era uno de los Redactores y Juan García Ponce el Director. Se consigna un tiro de 2000 ejemplares.)

JM: *El atentado*. México, Joaquín Mortiz, Colección Teatro Del Volador, 1978, 1ª edición; 1980, 2ª edición, 80 p. (El común de las subsiguientes ediciones se basa en ésta.)

TRM: *El atentado*. Pieza en tres actos. En: Wilberto Cantón (Selección, introducción general, situación histórica y estudios bibliohemerográficos), México, Aguilar, Colección Obras Eternas, 1982, pp. 1007-1040.

JMOB: *Teatro III. El viaje superficial, Pájaro en mano, Los buenos amigos, La conspiración vendida y El atentado*. México, Joaquín Mortiz, Col. Obras de Jorge Ibarguengoitia, 1990, 1ª edición. Considerada la versión definitiva, por ello la empleo como base para la nuestra.

TMC: *El atentado*. En: [Fernando de Ita, coordinador], *Teatro mexicano contemporáneo*. Antología. España, Fondo de Cultura Económica (en coedición con el Ministerio de Cultura de España, Sociedad Estatal Quinto Centenario y la Sociedad General de Escritores de México), 1991, pp. 637-699. Incluye de Luis de Tavira «Un atentado a la solemnidad de la historia» como nota introductoria y una sucinta bibliografía, pp. 623-635.

Como se indica en las notas, las variantes advertidas entre las diferentes ediciones son de índole tipográfica (mayúsculas; números arábigos por palabras; espacios centrados o cargados a algún margen; letras redondas, cursivas o versales y versalitas; interlineados y puntuación, etcétera). Para economía, en las notas he procurado no registrar las variantes de esta naturaleza. Hay una que destaca, quizás por ser excepción: cuando en el tercer cuadro del primer acto del general Borges está ensayado un discurso, en *CA* y *TMC* se introduce: «Me refiero a la reacción. No, no, no. Al clero católico», que no aparece en ninguna

otra edición y, considero, es un gesto excesivo y oficioso de algún corrector de pruebas.

Las versiones y ediciones consultadas para la compulsa de variantes en *Los relámpagos de agosto* son las siguientes:

Mec: Mecanuscrito original de la novela. Como indiqué para *El atentado*, las características del mecanuscrito de la novela no muestran diferencias significativas. <Las supresiones se indican entre ángulos.> *Los cambios manuscritos, con cursivas*. A veces en el primero se introduce el segundo y viceversa, y así se indica. En tres ocasiones adhirió un muy pequeño trozo de papel y sobre él escribió a máquina los cambios.

CA: *Los relámpagos de agosto*. La Habana, Cuba, Casa de las Américas (concurso Casa de las Américas, premio de novela 1964), 1964, 116 p. (1ª edición. Se imprimió en mayo de 1964 y su tiraje fue de 10.000 ejemplares).

JM: *Los relámpagos de agosto*. México, Joaquín Mortiz, Serie Del Volador, 1965, 125 pp. (Aunque es la 1ª edición que se hace en México por esta editorial, se indica: 2ª edición, mayo de 1965. Hasta la fecha se han hecho muchas ediciones y reimpressiones de esta versión, que ha servido como base para todas las restantes. Entre *Mec* y *JM* aparecen algunas pocas variantes gramaticales que pueden atribuirse a los editores, pues es fama que Joaquín Díez Canedo y Bernardo Giner de los Ríos, encargados de la editorial, solían corregir con precisión y gusto; son variantes que, quizás, JI observó y autorizó).

Flo: *Los relámpagos de agosto*. Buenos Aires, La Flor, 1973.

Pro: *Los relámpagos de agosto* y *La ley de Herodes*. Prólogo de Gustavo García. México, Promexa (Col. Clásicos de la Literatura Mexicana), 1979.

Arg: *Los relámpagos de agosto*. Barcelona, Argos Vergara, 1982.

CL: *Los relámpagos de agosto* y *Maten al león*. Introducción de Juan Luis Panero. México, Círculo de Lectores (Col. Autores Mexicanos), 1984.

OP: *Los relámpagos de agosto*. México, Origen/Planeta (Col. Literatura Contemporánea), 1985.

JMOB: *Los relámpagos de agosto*. México, Joaquín Mortiz, Col. Obras de Jorge Ibarguengoitia, 1991, 1ª edición. 132 pp. (Por considerarse la versión definitiva, sobre ella he basado la presente. Hasta la fecha, se han hecho múltiples reimpressiones; empleo la 7ª, 1996. Como se anota en su oportunidad, respecto a todas las anteriores, en esta edición aparecen tres o cuatro cambios gramaticales sin duda introducidos por los editores).

Como registran Ocampo y Navarrete Maya en su bibliografía, existen otras 3 versiones fragmentadas de *Los relámpagos de agosto* que aquí no consideré. Como se indicará en notas, JI sostuvo en 1970 correspondencia con el Dr. Jack

Robert, quien realizaba una traducción al inglés de la novela (y nunca se publicó). Entre las respuestas de JI a las consultas de Robert se encuentran algunas que resultan pertinentes y he incorporado a nuestra edición.

La bibliografía consultada para la elaboración de las notas de índole histórica se basa en un presupuesto: Jorge Ibargüengoitia la consultó para las dos obras aquí editadas, principalmente. Deseo agradecer a Eduardo Mejía tanto la cuidadosa lectura de las notas para ambas obras, como las sobremesas en que las analizamos.

- Alfonso Taracena, *La verdadera revolución mexicana (1928-1929)*. México, Porrúa (Col. Sepan Cuantos... n° 616), 1992. La 1ª ed. es de 1960.
- S/A, *El jurado de Toral y la Madre Conchita. (Lo que se dijo y lo que no se dijo en el sensacional juicio.)* Versión taquigráfica textual. México, Alducín y de Llano, s/a [Por sus características parece una edición de los años treinta.]
- Juan Gualberto Amaya, *Los Gobiernos de Obregón, Calles y Regímenes «peleles» derivados del callismo*. México, Edición del autor, 1947.
- Hernán Robleto, *Obregón, Toral y la Madre Conchita*. México, Botas, 1935.
- Concepción Acevedo de la Llata, *Yo, la Madre Conchita. La monja mártir de la Guerra Cristera*. México, Contenido/Grijalbo, 1997, 1ª ed., 1976.
- S/A, *Memorias de María Toral de De León, madre de José de León Toral*. Pról. de Salvador Abascal. Notas de Antonio Rius Facius. México, Tradición, 1972.