

El diablo en el espejo

Juan Villoro

No pintó tan extrañas posturas Bosco como yo vi.

QUEVEDO, *Buscón*, II, 2

Humorista: agítese antes de usarse

Jorge Ibargüengoitia fue el cronista rebelde de una nación avergonzada de su intimidad e incapaz de ver en su Historia otra cosa que próceres de bronce. Para el escritor guanajuatense, los héroes no se forjan en el cumplimiento del deber sino en los avatares de su muy humana condición. Más de una batalla se ha ganado porque un general deseaba almorzar su guiso favorito en cierta hostería de la ciudad ocupada. La satisfacción de los deseos más nimios y los insondables azares provocan las peripecias que los políticos y la costumbre transforman en epopeyas. Desmitificador de tiempo completo, Ibargüengoitia buscó los vínculos entre la alcoba y el poder, los vapores de la cocina y el Palacio Nacional. Escribió a contrapelo en un país donde los gobiernos emanados de la Revolución definieron la vida pública de 1929 a 2000. Esos 71 años dejaron solemnes monumentos en todas las ciudades. Nuestro tráfico ha sido interrumpido por mazorcas gigantes que evocan la creación del hombre mesoamericano y caballos en estampida que recuerdan cargas revolucionarias. El denominador común de estos adornos colosales es la seriedad. Incluso en los corridos la idea de lo cívico es forzosamente adusta. Recordemos la cuarteta:

La águila siendo animal
se retrató en el dinero
para subir al nopal
pidió permiso primero.

Cuando saltan al escudo nacional, los animales salvajes dan lecciones de urbanidad.

Para los novelistas, la Revolución fue una épica desgarrada. Desde el inicio de la lucha, en 1910, hasta la aparición de *El atentado* (1963) y *Los relámpagos de agosto* (1964) predomina una visión dramática de la contienda. Del anuncio del alzamiento (*Al filo del agua*, de Agustín Yáñez) a la crónica de sus consecuencias en el México moderno (*La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes) la Revolución se celebra y critica con inmenso respeto. Ibargüengoitia, por el contrario, la retrata con el agudo lápiz de la ironía y se opone a la visión que los narradores del *boom* ofrecen del pasado latinoamericano. A diferencia de Carpentier, Roa Bastos, Fuentes, Vargas Llosa o García Márquez, Ibargüengoitia no se interesa en la cara oculta de los acontecimientos (las tramas profundas tergiversadas por los ideólogos del poder); para él, la Historia es siempre un disparate, un colosal acto fallido. Este ataque frontal a las gestas sociales lo apartó, no sólo de la noción de «intelectual comprometido», tan en boga en los años sesenta, sino de la estética dominante en la narrativa latinoamericana, que emprendía a través de la novela el recuento alterno, seguramente más verídico, de episodios velados y silenciados por una larga sucesión de gobiernos autoritarios.

Etiquetado como «humorista», Ibargüengoitia ingresa a nuestra sociedad literaria como un autor disfrutable, sin mayor ambición formal que propiciar divertimentos. A propósito de esta visión reductora, escribe Gustavo Santillán: «el tópico humorístico sirvió para comprenderlo, pero usado sin freno ha contribuido a mutilarlo».

A esta incierta valoración contribuyó un hecho decisivo: algunos de sus primeros críticos confundieron las obras con su tema. *El atentado* y *Los relámpagos de agosto* fueron descartadas por los custodios de una patria de pompa y circunstancia, incapaz de reírse de sí misma. La irreverente apropiación de la Historia nacional despertó el repudio de los oficiosos beatos del santuario tricolor y el recelo de analistas más exigentes, aunque sin duda convencionales, que pedían un trazo menos burdo de un paisaje intrincado. En pocas palabras, el asunto de *El atentado* y *Los relámpagos de agosto* contribuyó a la maniquea definición del autor como un humorista que incendia monumentos y ve la Revolución como el capricho de unos imbéciles que, para desgracia del país, también son generales.

Con diversas nomenclaturas, el Partido Revolucionario Institucional se apropió de las consignas rebeldes de 1910, consolidó la dominación burocrática en

los años treinta y perdió el poder por vez primera en el año 2000. Quienes crecimos bajo este régimen suponíamos que el poder dimanaba de órdenes inescrutables y perennes. Los inquilinos de Palacio podían cambiar de nombres pero resultaban tan lejanos e inmutables como Francisco José en la Austria imperial y real. Los mexicanos del siglo XX recibimos una mitología de la estabilidad, donde el bienestar decía: «no pasa nada». Nos libramos de golpes de Estado y reyertas de sangre al elevado costo de prescindir de una democracia auténtica. Para ilustrar esta sensación de inmovilidad, vale la pena acudir al expediente favorito de Ibargüengoitia, la anécdota personal. Cuando voté por primera vez, en 1976, sólo hubo un candidato a la presidencia, José López Portillo, del PRI. Ibargüengoitia escribió un artículo a propósito de esta farsa. Ahí decía: «El domingo son las elecciones, ¡qué emocionante! ¿quién ganará?».

Ibargüengoitia no puede tomar en serio al país surgido de la Revolución. Las fotogénicas campañas de los hombres de sombrero de ala ancha y rifle 30-30, desembocaron en una aniquilación de caudillos, y en el triunfo de varias generaciones de oportunistas. Nacido en 1928, año del asesinato del general Álvaro Obregón, Ibargüengoitia leyó una historia patria intensamente contradictoria, que celebraba por igual a quienes vivieron para asesinarse: Carranza luchó contra Obregón, quien luchó contra Zapata, quien luchó contra Madero. La ideología de la Revolución es el acta de reconciliación póstuma de quienes se odiaron en el frente de batalla. Las obras reunidas en esta edición crítica derivan de los últimos brotes de violencia de la gesta: el magnicidio de Obregón (*El atentado*) y la revuelta escobarista (*Los relámpagos de agosto*). El villano de *El atentado* puede ser visto como una metáfora extrema del autor. Entra al restaurante La Bombilla disfrazado de caricaturista, traza dibujos distorsionados de su víctima, lo ve comer hasta el hartazgo y le propina siete tiros como digestivo. Las últimas palabras que le oye decir a Álvaro Obregón, guía de hombres, son: «Estoy muy lleno. No me traiga cabrito, sino unos frijoles» (p. 42).¹ Las tragedias nacionales, tantas veces justificadas con el exceso retórico («Si tuviéramos parque no estarían ustedes aquí»), encuentran en Ibargüengoitia al más incómodo de sus testigos. El general incansable, que tituló sus memorias como *Ocho mil kilómetros en campaña*, cae sobre un mantel manchado de salsa borracha, pensando en unos deliciosos frijolitos. La escena sella el pacto del escritor con la parodia.

La inteligente distancia de la ironía transforma los desastres nacionales en risibles desventuras. Esta operación exige que las bromas tengan una carga crítica pero no ultrajante; en cierta forma, las burlas redimen a sus sujetos. El tono

¹ A continuación, se citan las páginas de *El atentado* y *Los relámpagos de agosto* correspondientes a nuestra edición.

de Ibargüengoitia depende de mantener el tenso equilibrio entre el sarcasmo corrosivo y la comprensión por vía del humor. La empatía con las criaturas parodiadas puede ser tan fuerte que «el humor tiene que cuidarse de no acabar fortaleciendo aquello que quiere desmontar», apunta Guillermo Sheridan. Los revolucionarios de Ibargüengoitia son seres moralmente deleznable; sin embargo, se humanizan al obedecer a sus instintos primarios y al demostrar su incompetencia. Ignacio Corona encuentra una certera definición para este trato: «afecto antagónico».

La sombra del caudillo, Martín Luis Guzmán narra en forma maestra la última fase de la Revolución mexicana, el paso de la estrategia militar a la conspiración en la cantina y el burdel. En este relevo de poderes, la violencia se vuelve selectiva; el genocidio a campo abierto desemboca en el asesinato especializado. La clase triunfadora se depura con balas de plata. Guzmán registra dos luchas intestinas de la familia revolucionaria: la rebelión delahuertista y el asesinato del general Serrano y sus simpatizantes. La Revolución de Ibargüengoitia también pertenece a la etapa final y urbana de la lucha; los generales cambian el caballo alazán por el Cadillac y conspiran entre cuatro paredes. *Los relámpagos de agosto* aborda la última revuelta antes del tránsito –anunciado por el presidente Plutarco Elías Calles en su informe de gobierno de 1929– de la política de las armas a la política de las instituciones, la pesadilla oficinesca que determinaría el México posrevolucionario.

El crepúsculo de la lucha armada se presta para retratar a personajes que no saben cómo adaptarse a la nueva situación, ex combatientes vestidos de civil que se dan abrazos extralargos para cerciorarse de que el otro no trae pistola. Ibargüengoitia se ocupa de estos eternos aprendices de hombres cívicos. *El atentado* surge del asesinato a Álvaro Obregón y el juicio a José de León Toral; *Los relámpagos de agosto*, de una sublevación fallida: los años veinte llegan a su fin, Álvaro Obregón contiene por segunda vez a la presidencia, Plutarco Elías Calles es el Hombre Fuerte que decide desde la silla presidencial; en ese contexto, el general Gonzalo Escobar organiza una rebelión irrisoria, sin ninguna posibilidad de éxito, que es bautizada por Luis Cabrera como la lucha «ferroviaria y bancaria», pues se reduce al saqueo y la huida en ferrocarril. La asonada escobarista deja innumerables saldos de impericia militar y errores de cálculo político que Ibargüengoitia introduce en su novela. El *dictum* de *El 18 brumario de Luis Bonaparte* se cumple cabalmente en el ocaso de la Revolución: la tragedia se repite como comedia. Los generales que se ampararon en lemas como «Tierra y Libertad» son sustituidos por intrigantes en perpetua confusión que amenizan los convites a balazos.

Ana Rosa Domenella señala con acierto que el alzamiento escobarista es en sí mismo una parodia de la Revolución. Aquella sublevación fue una comedia de las equivocaciones. Un ejemplo que parece ideado por Ibargüengoitia: días

antes de partir al norte para iniciar la revuelta, Gonzalo Escobar trata de vender su coche al secretario particular del presidente; en forma burda, delata que necesita gastos para un «viaje». El general pretende que sus enemigos costeen los viáticos de su rebelión.

De la ingeniería al rancho, del teatro a la novela

En *El loro de Flaubert*, Julian Barnes señala que todo autor debe descartar otros destinos para descubrir su genuina voz literaria, acallar rumores internos, lograr una «pacificación de sus apócrifos». En el caso de Ibarguengoitia este proceso duró más de lo común y fue particularmente difícil. Después de estudiar ingeniería, administrar el rancho de su familia e incursionar en la crítica de teatro, el discípulo de Rodolfo Usigli probó su mano como dramaturgo. Sus primeras obras muestran un oído atento a las discrepancias entre las pulsiones privadas y la moral pública. En *La prueba de la virtud*, guión cinematográfico escrito a principios de los años sesenta, que no llegó a filmarse y permanece inédito, el protagonista dice: «Yo no estoy tan seguro de mi honradez como parece estarlo usted». La *comedy of manners* depende de los interesantes equívocos entre la opinión propia y la ajena.

Esta tensión dramática encuentra su excepcional remate en *El atentado*, que el autor compone en 1961 y publica en 1963, luego de ganar el Premio Casa de las Américas. La pieza teatral se estructura en torno a una ronda de suplantadores: los personajes que encarnan periodistas luego aparecen como diputados, policías secretos, litigantes de tribunal, etc. Si Rodolfo Usigli escenifica las simulaciones del poder en *El gesticulador*, su discípulo repite la tarea en clave irónica (un héroe fallido se queja del destino que convierte «actos sublimes en algo prosaico»). Emilio Carballido observa con justicia que la factura de esta obra es más compleja que la de *Los relámpagos de agosto*, primera novela del autor. Las proyecciones de películas de la época brindan contexto a la historia que se hilvana entre las inocuas relaciones de los testigos. Las imágenes en la pantalla son lo único objetivo en una obra donde toda palabra queda en entredicho. El juicio es una ronda de ambigüedades donde se confunden los intentos de ocultar, deformar o dilucidar el asesinato de un prócer incierto que le compraba sus discursos a «un muchacho muy bien preparado de la Facultad de Leyes» (p. 18). En un juego brechtiano, las proyecciones son la verdad que enmarca las mentiras que circulan por la obra. Lo circense no surge de una expansiva distorsión de la Historia de México sino de un espionaje tras bambalinas. El vertiginoso cambio de escenas mezcla lo público y lo privado, y muestra los rincones donde todo se decide, la tramoya que, de acuerdo con la convención teatral (y política), debería permanecer oculta. Ninguna farsa supe-

ra a la presunta naturalidad de nuestra clase política, ese carnaval descubierto de repente.

En *El atentado* las precisiones involuntarias delatan a los cómplices de los atropellos («me metí abajo de la mesa por si algo se ofrecía», p. 44), la discapacidad caracteriza a los testigos oculares («estoy parcialmente privado de la vista», p. 46) y el cinismo opera como último atenuante: «como no tenía otra cosa qué hacer, también le di» (p. 45).

Ibargüengoitia dejó el teatro de manera definitiva para dedicarse a la novela. De acuerdo con sus declaraciones, *Los relámpagos* fue «escrita por un señor que se sentía dramaturgo». La frase alude a la modestia estructural del texto, inferior a la concepción dramática de *El atentado* y a narraciones posteriores, como *Dos crímenes* y *Las muertas*. Con todo, numerosos aciertos de *Los relámpagos* derivan, precisamente, de su proximidad al teatro. La novela depende del diálogo y las escenas se suceden con la visibilidad del montaje teatral. Más allá de estos recursos evidentes, la trama indaga la teatralidad del poder. Los generales son políticos *amateurs*, aprendices de simuladores. Los nudos argumentales derivan de su permanente afán de conspirar, «el trabajo en equipo más individualista que existe», según advierte Esperanza López Parada.

El atentado representa el momento culminante de un dramaturgo que no contó con directores capaces de montar sus obras. *Los relámpagos de agosto* es su inmejorable complemento narrativo. Ambos libros pertenecen a un mismo núcleo temático y tienen una condición de umbral; describen el rito de paso de un dramaturgo que continuará el teatro desde la novela.

Sin duda se podría haber escogido otra obra de Ibargüengoitia para la Colección Archivos; sin embargo, si se trata de ser fiel a la dualidad dramaturgo-novelistas ninguna mancuerna resulta tan apropiada como la de *El atentado* y *Los relámpagos de agosto*.

En la parodia de la lucha armada, el escritor encontró su estilo dominante y su temple desmitificador. La iconografía exaltada por el cine, el muralismo y la novela de Revolución se transformó en sus páginas en teatro de cámara, el salón donde los amigos beben el coñac dejado por el difunto. Sanguíneos y estomacales, los protagonistas de Ibargüengoitia deciden sus actos por las secreciones de su cuerpo. En ellos nada puede tanto como el apetito. *El águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán, están pobladas por personajes con un teclado emocional mucho más amplio que el de los generales de Ibargüengoitia, que ni siquiera son buenos para fracasar. En Guzmán, los déspotas y los rebeldes son seres cruzados por sentimientos complejos y pueden cambiar de signo. De cualquier forma, incluso en esta honda exploración de la psicología de los hombres en guerra, hay algo que falta y sin duda estuvo presente, el sentido del humor.

Ibargüengoitia inventa el regreso satírico a la Revolución, y ante algunos críticos paga por el atrevimiento. De acuerdo con Friedrich Katz, la mexicana es la única revolución del siglo XX que conserva legitimidad. Esto se debe a que sus demandas básicas aún son asignaturas pendientes. El sueño que lanzó a Zapata a los ardientes cañaverales de Morelos perdura como una esperanza rota, a tal grado que las más diversas facciones se disputan su herencia, del Partido Revolucionario Institucional al Ejército Zapatista de Liberación Nacional, pasando por el Partido de la Revolución Democrática.

La vigencia del ideal revolucionario en la cultura mexicana ayuda a entender el interés de Ibargüengoitia por el tema y el desconcierto que causó su obra. A pesar del Premio Casa de las Américas, *El atentado* tardó 12 años en ser llevada a escena. Por su parte, *Los relámpagos de agosto* recibió críticas que Gustavo Santillán documenta en detalle en este volumen; sin embargo, no se generó una de esas polémicas que acaban por beneficiar a los libros enjuiciados (casos como los de *Lolita*, de Vladimir Nabokov, o los *Trópicos*, de Henry Miller). Lejos del *succès à scandale*, la primera novela de Ibargüengoitia enfrentó algo acaso más pernicioso que el rechazo o la indiferencia. Víctima de un severo malentendido cultural, fue relegada al agradable e inofensivo terreno del humorismo. En un país donde las aves piden permiso para subir al nopal, lo cívico es solemne, y lo culto, serio, cuando no sublime. La ironía, por eficaz que sea, surge en este ámbito como una simpática irresponsabilidad: al estallar, la risa rebaja sus motivaciones.

El gozo mexicano suele ser un recurso compensatorio en los momentos trágicos. Como las calaveras de azúcar que llevan nuestro nombre o el pan de muerto que comemos el 2 de noviembre, el humor endulza, ayuda a sobrellevar el entierro, la boda forzada, el informe de gobierno. Nuestras atávicas costumbres necesitan de la risa, pero le conceden un papel de excepción, desmesuradamente serio, el último gesto social ante las crisis.

Enfrentada a una narrativa de hondas desgarraduras, la crítica de mediados del siglo XX rara vez pensó la ironía como atributo de la inteligencia. El tremendo desmadre de nuestras fiestas no suele expresarse por escrito. Estamos ante un fenómeno que pide ser gregario, compartido por el frenesí de todos. El país que Jorge Portilla estudia en su *Fenomenología del relajo* (obra que Ibargüengoitia juraba no entender) acepta el carnaval en multitud, pero se torna grave en la intimidad de la lectura. Obviamente se trata de una generalización. De cualquier forma, no por significativas, las excepciones literarias (López Velarde, Novo, Pellicer, Torri, Arreola, Monsiváis, Agustín) dejan de serlo. Basta revisar los títulos de obras emblemáticas de nuestra cultura para atestiguar su condición herida: *Muerte sin fin*, *El hombre en llamas*, *Los olvidados*, *La noche de los mayas*, *Pedro Páramo*, *El luto humano*, *El laberinto de la soledad*, *Los días enmascarados*, *El peñón de las ánimas*, *Corona de sombras*, *Nostalgia de la muerte*.

Durante décadas la crítica vivió en estado de incompreensión respecto a Ibar-güengoitia. A pesar de sus evidentes modelos literarios, de Quevedo a Evelyn Waugh, fue visto como un narrador tan divertido como superficial, alguien que se servía de la prosa para llegar al chiste. Harto de este desencuentro, se desahogó en entrevistas con una frase talismán: «¡No soy un humorista!».

En sus conferencias, el humorista reacio solía provocar polémicas con el público. Hosco, renuente a matizar o a profundizar en el tema, el escritor descartaba las opiniones ajenas de un plumazo y recomendaba a quienes discrepaban de él que escribieran sus propios libros. Curiosamente, el enojo lo confirmaba como humorista arquetípico. Los cómicos suelen alimentarse de su mal humor.

En «Humorista: agítese antes de usarse», Ibar-güengoitia ofreció una insólita y resignada versión de su trabajo tocado por la risa: «La labor del humorista –eso soy yo, según parece–, me dicen, es como la de la avispa –siendo el público vaca– y consiste en agujinear al público y provocarle una indignación, hasta que se vea obligado a salir de la pasividad en que vive y exigir sus derechos [...]. Por último, hay quien afirma, y yo estoy de acuerdo, que el sentido del humor es una concha, una defensa que nos permite percibir ciertas cosas horribles que no podemos remediar, sin necesidad de deformarlas ni de morirnos de rabia impotente. Esta característica del humor como sedante es la ruina del autor como aguijón. Por esto creo que, si no voy a conmover a las masas ni a obrar maravillas, me conviene bajar un escalón y pensar que, si no voy a cambiar al mundo, cuando menos puedo demostrar que no todo aquí es drama». En este pasaje, Ibar-güengoitia descarta la grandilocuencia del *civic jester*, el bufón que alerta las conciencias, y acepta «descender un escalón», rumbo a la tenue invención de mundos donde no todo es un drama. Esta aquiescencia tiene un aire de cuenta mal saldada; Ibar-güengoitia acepta ser un escritor con adjetivos: «satírico», «paródico», «humorístico». La muerte repentina del autor, el 27 de noviembre de 1983, en un accidente aéreo cerca del aeropuerto de Madrid, contribuyó a fijar el malentendido. El novelista se había vuelto progresivamente complejo y arriesgado, y quizá sus libros futuros hubieran mitigado el mote de «humorista». Sin embargo, de poco sirve ceder a un juego conjetural para suponer que, al refinar una estética, las novelas por venir habrían corregido la percepción de los libros anteriores. Desde mucho antes Jorge Ibar-güengoitia merecía otra aproximación crítica.

La figura del pícaro

Con *El atentado* y *Los relámpagos de agosto* Ibar-güengoitia renueva un género de inmensa tradición en el idioma: la literatura picaresca. De acuerdo con Bajtin, el

pícaro viene de los márgenes sociales; es el tonto, el bufón o el loco que sirve de espejo cóncavo para que la sociedad contemple sus malformaciones. En *El atentado* y *Los relámpagos de agosto* el pícaro no es un efecto de contraste: se transforma en abrumadora mayoría. En su ensayo canónico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Francisco Rico señala que la voz «pícaro» se asienta en la segunda mitad del siglo XVI para designar a un sujeto andrajoso, «de poco honor», que pasa de un oficio a otro en la agitada trama de su vida: «viles son, ciertamente, los empleos pasajeros del pícaro». Los policías que también son diputados y periodistas en *El atentado*, y los generales que se inventan cargos políticos en *Los relámpagos de agosto* comparten esta ruin transitoriedad; buscan anular su condición actual en cada lance. Sin embargo, en Ibargüengoitia el pícaro deja de ser el ganapán harapiento, el tunante, el pordiosero que enfrenta el destino sin otras armas que su ingenio, y se sitúa en la cúpula de un país que admite a un sinnúmero de tal ralea. Como Lázaro de Tormes, el general José Guadalupe Arroyo vive de los favores de quienes están «arriba», ninguna «negra honra» se interpone en su mendicidad; es, necesariamente, hombre de muchos amos, pero carece de la lealtad del criado; su vida es una sucesión de interesadas servidumbres. Refractario a la moral en curso, no se somete a otro tribunal que sus intereses.

Quien desconoce la fidelidad y vive para la ocasión propicia está condenado a encadenar peripecias; la ruta del pícaro es forzosamente episódica. Según ha observado Rico, esto define la estructura narrativa del género. Otro elemento distintivo es la primera persona. Ante una mirada impasible, los actos del pícaro serían deleznable. El género supera este rechazo a través del punto de vista narrativo; el bribón gana la complicidad del lector admitiendo, no siempre en forma voluntaria, su responsabilidad en los desastres.

De acuerdo con el designio realista, el pícaro rinde un testimonio que se pretende auténtico. El testigo y el escritor son uno y el mismo. La obra entera de Ibargüengoitia es un ejercicio sobre las posibilidades de la primera persona. Sus personajes dan su parecer de metiches, de fisgones de los hechos. En el caso de *Los relámpagos* el general Arroyo busca desmentir a un rival, el gordo Artajo; para tal efecto se sirve de «un sujeto que se dice escritor» (p. 55), Jorge Ibargüengoitia. Así, la novela participa del fraude esencial de la picaresca («esta historia fue real») y condena al protagonista con su propia voz (el relator, el «amo literario», desaparece tras el pícaro). «Lázaro ofrece su libro como pliego de descargo –escribe Rico– (aunque si nos salimos del personaje nosotros podamos leerlo como acta de acusación)». Lo mismo ocurre con Arroyo: sus palabras significan lo contrario de lo que dicen.

La novela picaresca se ocupa de los bajos fondos, la innumerable caterva de los desposeídos que sólo pueden tener historia cómica. Los truhanes desdentados entran a la literatura por la puerta trasera y son confinados a los sótanos regidos

por la burla. La primera persona narrativa otorga una paradójica dignidad a estas criaturas; sin negar sus latrocinios, los humaniza, convierte sus dislates en algo no sólo comprensible sino gozoso. De ahí la fuerza rebelde del género.

En Ibargüengoitia, la picaresca sufre un desplazamiento. La voz del aprovechado deja de ser periférica y se transforma en el discurso oficial de la Revolución. La clase dominante entra en la esfera de lo cómico y no reconoce otra ley que la adopción de un amo cada vez más poderoso hasta llegar a presidente de la república (los repetidos fracasos de los protagonistas garantizan que siempre haya alguien un poco menos torpe que pueda ayudarlos).

Al reflexionar sobre Fabrizio en Waterloo, Stendhal comenta que la conducta de los hombres históricos rara vez tiene que ver con sus motivaciones individuales. Hay un desacuerdo insalvable entre las causas personales y el comportamiento en los sucesos tumultuosos; el ser deviene otro en colectividad: su «alma» se convierte en un «don incómodo». A diferencia de la intensa confusión de Fabrizio en *La cartuja de Parma*, el pícaro no se ve acosado por segundos pensamientos, dudas o celos sobre su conducta. En su versión de los hechos no hay más que una verdad plana; ningún don incomoda su mente. Para Lázaro de Tormes esto representa un modo de supervivencia; para los generales de Ibargüengoitia, se trata de un vicio irrenunciable. El despojo es su razón de ser, su motivación rectora.

En *Los relámpagos de agosto* los pícaros encumbrados –el pecho repleto de medallas que se asignan a sí mismos– carecen de figuras de contraste. Si el tunante es la excepción que guía la picaresca, su elocuente rareza, en la variante invertida del género no hay un solo pobre. Novela sin masas, *Los relámpagos* reduce la Revolución a los pasillos donde se toman sórdidas decisiones.

A propósito de Tolstoi, Isaiah Berlin comentó que la riqueza de sus descripciones históricas depende del modo en que la vida común se funde con la épica. Los hombres históricos no siempre hacen cosas históricas. En su parodia de la lucha armada, Ibargüengoitia exagera el procedimiento; sus personajes históricos no hacen otra cosa que aliviar la sed, buscar a una amante, evitar un mayor esfuerzo.

Ibargüengoitia padeció los gobiernos emanados de la Revolución y fue demoledor con los Padres Fundadores del México del siglo XX. Nadie se salva entre los de esa calaña. Al invitar a todos sus comensales al banquete de lo cómico, creó un gran guiñol donde la crítica pudo ver con prontitud al humorista pero tardó en ver al continuador de la tradición picaresca.

Para superar las etiquetas y las prenociones, Ibargüengoitia pedía que, al modo de los remedios que llevan mucho tiempo en el botiquín, el «humorista» fuera agitado antes de usarse. Nuestra edición pretende contribuir a esa necesidad sacudida.

Una conspiración heterodoxa

Durante cerca de cuarenta años, Ibargüengoitia ha tenido lectores inteligentes y fervorosos que rara vez expresan su entusiasmo por escrito.

Todo autor propone una forma de lectura, y la de Ibargüengoitia depende de la plena identificación con el modo autobiográfico. No es casual que la columna que publicaba en la revista *Vuelta* llevara el título de «En primera persona». Leer a Ibargüengoitia significa compartir una zona íntima, donde los móviles de los sucesos son a un tiempo caseros y misteriosos: nada tan clandestino como la vida diaria.

El escritor guanajuatense se interesa en los Grandes Temas pero les otorga razones nimias. Hidalgo se levanta en armas porque los militares descubren la licenciatura tertulia que una vez a la semana sostenía con sus amigos. Leída desde el *budoir* o la cocina, la guerra es un rumor con ansias de volverse chisme: que reclama primero la atención y luego la propagación exagerada de quien lo escucha.

Ibargüengoitia cuenta con una amplia legión de lectores cómplices, que ven sus personajes como una suerte de familia ampliada, llena de tíos extravagantes. Por ello, sorprende el vacío crítico en torno a su obra. No estamos ante un *best-seller* que decepciona al hermeneuta con intrigas resueltas a balazos y rubias que pierden demasiado pronto la ropa y el misterio, sino ante un dramaturgo y narrador seguido con atención por lectores exigentes. Un dato revelador de la Academia: la página de Internet de la Modern Language Association registra 28 trabajos sobre Ibargüengoitia, por 354 sobre Manuel Puig, 794 sobre Octavio Paz y 814 sobre Carlos Fuentes.

El paisaje se muestra despoblado pero no desierto. Es de elemental justicia recordar que, mucho antes de esta edición, la obra del inventor de Cuévano despertó la pasión crítica de Ana Rosa Domenella, María Dolores Bravo Arriaga, Evodio Escalante, Guillermo Sheridan, entre otros destacados ensayistas.

Ibargüengoitia no ha estado solo pero ha dialogado con un grupo reducido. El propio autor contribuyó a alejar a filólogos e hispanistas como si se tratara de zumbantes moscardones. Enemigo de la Academia, descartó las tesis, y aun las reseñas literarias, como formas de sobreinterpretación. Sólo encomió un tipo de magisterio, de corte práctico, capaz de transmitir trucos del oficio, al estilo de Rodolfo Usigli. Este anti-intelectualismo se convirtió, si no en sello de carácter, al menos en una constante. Interrogado sobre su autor mexicano favorito, decía que sólo le interesaba Jorge Ibargüengoitia. Su relación con la comunidad teatral no fue menos ríspida («tengo talento para el diálogo, pero no para sostenerlo con gente de teatro»). En este volumen, Emilio Carballido recuerda la desafortunada relación del dramaturgo con directores y empresarios teatrales.

El hombre que incluía a sus lectores en un corro íntimo, circuló con dificultad por la república de las letras. No diseñó la interpretación póstuma de sus obras ni buscó herederos o exégetas.

A todo esto hay que añadir, como en cualquier episodio de *Los relámpagos de agosto*, la simple mala suerte. La ponencia sobre Ibargüengoitia que quedó inconclusa por las terribles gripes de enero, la repentina invitación a un seminario sobre la identidad latinoamericana, el fallecimiento de otro autor que ameritaba una urgente necrológica. Lo cierto es que estamos ante uno de los escritores más queridos y menos estudiados de nuestra literatura. Otros volúmenes de la Colección Archivos enfrentan el desafío de la sobreabundancia crítica. ¿Cómo escoger lecturas representativas de las bibliotecas dedicadas a Borges, Neruda o Rulfo? En nuestro caso, fue necesario provocar dichas lecturas, lograr que los devotos dispuestos a narrar las glorias de Ibargüengoitia en las tertulias pasaran a la página escrita sin perder el desparpajo ni asumir las poses de mármol que tanto despreció el desmitificador guanajuatense.

El asedio a un escritor que, salvo el ensayo literario, ejerció todos los géneros en prosa, se apropió con gustoso descaro del habla coloquial y abordó temas que interesaron variados registros de la realidad –de la cotidianidad noticiosa a la Historia patria–, reclama un enfoque múltiple. Durante dos años, Víctor Díaz Arciniega y yo conversamos sobre este empeño con filólogos, escritores, críticos literarios, dramaturgos, directores de escena, críticos de cine, historiadores, periodistas, caricaturistas, sociólogos de la cultura, académicos y amigos del autor. Requeríamos de una plural galería de retratistas y el propio Ibargüengoitia vino en nuestra ayuda. Los convidados a esta reunión llegaron animados por la vigencia de *El atentado* y *Los relámpagos de agosto* y la urgente necesidad de cumplir una cita tantas veces pospuesta. Esto en modo alguno significa que demos por concluida la tarea de interpretar a Ibargüengoitia. Estamos en una estación de salida, no en un destino de llegada.

La Colección Archivos deriva su significado de la fijación de textos. Víctor Díaz Arciniega ha hecho un cuidadoso repaso de las ediciones de *El atentado* y *Los relámpagos de agosto* y de las versiones a máquina que generosamente nos proporcionó la pintora Joy Laville, viuda del autor.

Puesto que Ibargüengoitia resulta inexplicable sin la construcción de una primera persona narrativa, abrimos el libro con un repaso del personaje que inventó para hablar con calculada espontaneidad y lo cerramos con una tertulia memoriosa. En su complicidad de escuchas, los testigos contribuyeron a definir el estilo de Ibargüengoitia, el tono familiar de quien habla ante sus fieles. El indiscreto reclama partidarios. Nuestra edición procura continuar esta alianza.

La parodia, según señala Linda Hutcheon, implica una relectura: se distorsiona un referente que el lector conoce. Tanto la obra de teatro como la novela de Ibargüengoitia contienen suficientes claves internas para que la ironía opere sin necesidad de conocer los pormenores de la Historia de México. El juego fársico de Ibargüengoitia es diáfano; sus obras tratan de los ideales revolucionarios enarbolados con el pretexto de satisfacer ambiciones ruines, la incompetencia

de quienes pretenden posar como héroes, el despojo disfrazado de acto justiciero, la conspiración como método de ascenso social, en suma, el gran absurdo de la Historia.

La parodia se apropia en forma polémica de la tradición; es su prolongación crítica; no pretende destruir a su modelo sino darle una segunda oportunidad a través de la risa; lo que fracasó en serio puede ser llevadero, y aun entrañable, a través de la comedia. El éxito del género depende, en buena medida, de que la recreación irónica adquiera entidad propia y se desmarque de su motivo original. «La parodia es una repetición con distancia crítica –escribe Hutcheon–; implica más una diferencia que una semejanza». En este sentido, *El atentado* y *Los relámpagos de agosto* valen más por lo que Ibargüengoitia agrega o modifica que por su proximidad a los personajes y sucesos reales que le sirvieron de inspiración.

Quienes deseen leer las obras desde la bendita ignorancia de nuestra convulsa Historia patria, pueden hacerlo sin el menor complejo de culpa. El texto no se subordina a sus pretextos históricos. Si incluimos una extensa sección sobre el contexto de las obras no es por un prurito de claridad. Se trata de algo en verdad apasionante: desentrañar el proceso creativo que llevó a reinventar episodios nacionales. La lectura de las obras de ficción y de su correlato histórico permite valorar los alcances narrativos de Ibargüengoitia, su fecunda discusión de sucesos que damos por ciertos y reclaman la recreación ficticia para ser entendidos de modo más genuino. Los ensayos de Ricardo Pérez Monfort y de Rafael Segovia y Alejandra Lajous reconstruyen el amplio mural histórico del que Ibargüengoitia entresacó personajes y argumentos.

Las revoluciones modifican la realidad pero también la forma de representarla. Con el tiempo, la ideología dominante y los discursos alternos (de las versiones de los derrotados a la interpretación de los historiadores) se disputan la conquista del imaginario social. Más que de la revuelta escobarista, *Los relámpagos de agosto* se mofa de la manera en que fue contada la Revolución. Ibargüengoitia se interesa por hechos risibles pero sobre todo por la amañada interpretación que de ellos hacen sus protagonistas, y orienta sus baterías contra un enorme disparate nacional: el heroísmo autoproclamado, esa grandeza que sólo comparte quien la enuncia.

Después de la lucha armada, las librerías mexicanas fueron asaltadas por un género peculiar: las memorias de generales en busca de vindicación literaria. Muchas veces, los hombres de a caballo se sirvieron de escritores fantasma que tomaron dictado y lograron que las órdenes castrenses fueran tan absurdas en las páginas como en los campos de batalla. Siguiendo el precepto de Karl Kraus, Ibargüengoitia ahorca a su personaje con sus citas. Sin duda, el texto que más contribuyó al tono de la novela fue *Los gobiernos de Obregón a Calles y regímenes «peleles» derivados del callismo*, de Juan Gualberto Amaya, quien comparte inicia-

les con José Guadalupe Arroyo. Para esta edición, Adriana I. López Téllez ha seleccionado pasajes del divertidísimo y fallido arte de la autodefensa de Amaya. Desde la advertencia inicial y la dedicatoria, sus memorias comparten semejanzas con la novela. La falsa elegancia de Amaya es más ampulosa, pero podría confundirse con la de Arroyo: «Puedo decir con satisfacción que por un dictado de mi manera de ser y de mi propia conciencia, nunca han podido ofuscarne los más justificados rencores ni las pasiones a un grado que puedan arrastrarme a cometer crueles venganzas que en mi sentir nunca dignifican ni mucho menos elevan al hombre». El novelista Ibargüengoitia hace de este defecto su principal virtud narrativa. Por ello comentó que la voz de su protagonista fue la sal de la novela y el principal obstáculo para escribirla. El humor de *Los relámpagos de agosto* debe percibirse como involuntario y hacer del autoelogio una condena: «Mi honradez a toda prueba, que en ocasiones llegó a acarrear dificultades con la policía»... «mi simpatía personal, que para muchas personas envidiosas resulta insoportable» (p. 59).

En las memorias que escribe con absoluta seriedad, Amaya critica sin miramientos a Gonzalo Escobar; luego nos enteramos de que estuvo voluntariamente a su servicio y fracasó con él. Amaya no admite la menor responsabilidad y con ello pierde la confianza del lector. De lo que sí convence es de la ineptitud de su jefe. Escobar obedece órdenes que le llegan por telégrafo sin saber que las proporciona el enemigo. En su desesperación, Amaya comenta que su superior actuaba en campaña «sin darse cuenta quizá de la enorme diferencia que existe entre avanzar hacia adelante y retroceder hacia atrás». Ibargüengoitia recrea esta comedia de errores, donde los insurrectos siguen la estrategia de los adversarios, y culpan de su calvario a quien escogieron libremente como líder. Nadie se salva en esta ronda de inútiles, ni siquiera Benítez, «que tan brillante futuro hubiera tenido de no haber estado de nuestra parte» (p. 134).

Entre los fragmentos seleccionados de Amaya, el lector podrá encontrar el delirante episodio en que un comerciante español es arrestado por repartir propaganda cristera y fusilado sin juicio alguno (Ibargüengoitia recupera el pasaje en su novela).

Arroyo publica *Los relámpagos* para enderezar las mentiras propagadas por el gordo Artajo. Por su parte, Amaya escribe para defenderse de Froylán C. Manjarrez y «su rastrera obra titulada *La Jornada Institucional*» (en forma pasmosa, Amaya cita como autoridad «esta obra oportunista» para demostrar que la victoria callista le costó al gobierno 14 millones de pesos; luego añade con tardía reticencia: «si hemos de dar crédito a Froylán C. Manjarrez»). La verdad es utilizada en forma discrecional, siguiendo la máxima de otro famoso caudillo del México revolucionario, Gonzalo N. Santos: «la moral es un árbol que da moras».

Ibargüengoitia también toma de Amaya la anécdota que abre y cierra su novela: el robo de la pistola perpetrado por un militar en desgracia que luego

asciende y se siente en deuda con su víctima. De acuerdo con Ana Rosa Domenella y Esperanza López Parada, el despojo es la metáfora dominante del libro; en la inversión de valores típica de la parodia, el saqueo se convierte en una estrategia que puede beneficiar a sus víctimas: ser asaltado por alguien que se volverá poderoso significa contar con un crédito para el porvenir.

Los otros dos memorialistas incluidos en este volumen influyeron menos en la novela, pero le aportaron episodios decisivos. Francisco J. Santamaría deja una acabada muestra del futurismo de los generales que sin ningún escrúpulo se reparten cargos disponibles y Álvaro Obregón narra sin vergüenza el episodio del vagón dinamita que nunca pudo llegar a su destino, bautizado con toda solemnidad «Emisario de la Paz» (consciente del exceso cómico de este nombre, Ibargüengoitia lo rebautiza como «Zirahuén» y hace que estalle cuando ya nadie lo espera).

Un doméstico más allá

En una de esas tardes de las que luego se arrepentía, Ibargüengoitia impartió una conferencia con el título «El diablo ante el espejo». Al final de la charla, sobrevino el acostumbrado desencuentro con los escuchas. Alguien le preguntó por qué no había hablado del diablo ni del espejo. El autor se alzó de hombros. El título bastaba para justificar su conferencia.

A la distancia, aquella frase revela un recurso esencial de *El atentado y Los relámpagos de agosto*. Ibargüengoitia sitúa a sus criaturas ante el espejo y les pide que se describan con leal franqueza. Los personajes levantan inventario de sus encantos, sus magnas virtudes, los gestos augustos que miran en la superficie de azogue. Poco a poco, lo que dicen cobra otro sentido. La perorata del autoelogio cambia de signo. La intención del personaje no coincide con su voz profunda. El diablo de la parodia se ha hecho cargo del espejo. Quiriendo enaltecerse, las voces se inculpan. José Guadalupe Arroyo se ufana de su agudeza psicológica y se despeña al revelar el uso interesado que le da: «Yo, gran conecedor como soy de los caracteres humanos, sabía que aquel hombre iba a llegar muy lejos, y no dije nada; soporté el oprobio, y esas cosas se agradecen» (p. 60). Las minucias con que se defiende refuerzan el cargo en su contra: «Mucho se me criticó después porque no puse en libertad a estos prisioneros cuando se me entregó el rescate que pedí por ellos, pero quiero aclarar que ese rescate lo pedí, no para soltarlos, sino para no fusilarlos» (p. 110). Cuando ya no queda más remedio, el general justifica su fracaso con una ética inverosímil: «Comprendimos que se había pasado al enemigo. No lo critico. Hizo bien. Yo hubiera hecho lo mismo si no fuera tan íntegro» (p. 130).

En el espejo hechizado de Ibargüengoitia, los aguerridos papanatas que destruyeron el país son fiscales de sí mismos.

Sergio Pitlor escribe en el Liminar de esta edición: «La risa nos desliga del poder, la risa termina por desprestigiarlo. Las desdichas de aquellos militares de horca y cuchillo nos regocijan. Se trata de un movimiento inicial de desacralización que convierte al fin a los grandes en caricaturas, en fantoches grotescos, en cuadrúpedos, y nos permite palparlos en su íntima inepticia». Tal es la materia prima de la aventura literaria de Jorge Ibarguengoitia.

Conviene recordar que Italo Calvino fue uno de los máximos entusiastas de Ibarguengoitia en el jurado que premió *Los relámpagos de agosto* con el Casa de las Américas. Ambos autores dieron 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. Si Tolstoi buscó la «aproximación infinitesimal» para recrear la batalla de Borodino como un caos de destinos singulares, Calvino enfatizó aún más las limitaciones del punto de vista individual y se tomó en serio la metáfora de quien «anda por las ramas». Su barón ve poco y está aislado; consecuente con la regla que se ha impuesto, narra desde una irónica distancia. Ibarguengoitia comparte la idea de que toda visión de la historia es sesgada, forzosamente subjetiva, pero trabaja en otro registro. Sus pretenciosos personajes se asumen como testigos irrefutables, hablan sin sombra de duda, ignoran que pueden equivocarse. El narrador los ve de lejos, consciente de que los hombres que se creen históricos no saben lo que hacen. Juego de escepticismo, la obra de Ibarguengoitia permite que hablen los embusteros y nos divirtamos al no creerles.

A propósito de la melancolía que embarga a un escritor al terminar un libro, escribió Ibarguengoitia:

Mira uno a su alrededor. El cuarto está en un desorden total porque los últimos meses han sido caóticos. Cuando alguien le dice a un escritor que está en la fase final de un libro que está descompuesto el foco del baño, éste contesta, «por el momento no tengo cabeza más que para la novela». Sobre la mesa se han acumulado papeles, recibos, libros, letras de cambio, medicinas para la acidez y una pantalla que empezó uno a arreglar hace año y medio.

«Ahora sí –dice el escritor–, voy a poner todo en orden».

Llama al plomero, hace cita con el dentista, etc. Al tercer día lee su novela y descubre, con horror, que lo que él escribió en dos años se puede leer en dos horas y media.

Concluida la obra, el autor va al dentista, arregla la casa, paga un recibo. Jorge Ibarguengoitia se asignó esa doméstica posteridad. Mientras lo leemos, él repara una lámpara. Bajo esa luz sencilla, su obra permanece y dura.