

**Elementos de lo cómico-serio en *Maten al león*
de Jorge Ibargüengoitia**

Juan Campesino

El presente artículo se ocupa de la atípica figura de Jorge Ibargüengoitia sobre la base de su novela *Maten al león*. Su principal cometido es repasar algunos elementos estilísticos e históricos que, por un lado, inscriben esta novela en lo que Mijaíl Bajtín llama la tradición de los géneros cómico-serios, y, por el otro, ofrecen una visión fresca y actualizada de la historia de México.

PALABRAS CLAVE: Ibargüengoitia, novela mexicana, cómico-serio, historia mexicana, Bajtín.

This work focuses on *Maten al león*, a novel by Jorge Ibargüengoitia, a rather unusual literary figure. It aspires to remark some stylistic and historical elements that, on one hand, enroll this novel in what Mikhail Bakhtin calls the comic-serious genres tradition, and on the other hand offers a fresh and renewed vision of Mexican history.

KEY WORDS: Ibargüengoitia, mexican novel, seriocomic, mexican history, Bakhtin.

Juan Campesino

Universidad Nacional Autónoma de México

**Elementos de lo cómico-serio en *Maten al león*
de Jorge Ibargüengoitia**

En México, por no decir en la mayor parte de Hispanoamérica, la tradición cómica se ha mantenido a la zaga de otras manifestaciones literarias con mayor prestigio, lo cual se debe probablemente a la condición sociopolítica del continente: conquistado, sometido y censurado (si no es que autoconquistado, autosometido, autocensurado) a lo largo de la historia. Es factible pensar que de dicha condición se deriva, lo mismo que de la herencia hispana,¹ el talante quejoso y amargo que caracteriza en mayor medida la producción continental en la esfera de la alta cultura (en la fiesta se divierte, cuando reflexiona se deprime y, ocasionalmente, se admira). En el caso de México resulta tan poco común la figura de un Rosas de Oquendo en el primer siglo de la Colonia como la de un Fernández de Lizardi en el último, y en todo caso no están a la altura de sus modelos europeos; no el segundo, cuando menos, como tampoco lo están en el aspecto propiamente cómico los dramas de Ruiz de Alarcón y de Sor Juana. Si durante la Colonia la literatura cómica es-

¹ Que ya se perfila en las coplas de Manrique, y que en santa Teresa y Calderón alcanza alturas insospechadas.

caseó, en el México independiente la cuestión se agudizó aún más, y no es que la producción literaria de Hispanoamérica no forme parte del universo de lo que Mijaíl Bajtín incluye en la tradición de lo cómico-serio, sino que en dicha tensión se ha inclinado regularmente por lo serio, mientras lo cómico ha permanecido soslayado y reducido.

El propósito del presente texto es concentrarse en la obra de Jorge Ibargüengoitia para encontrar en ella algunos elementos que la caracterizan en el plano de lo cómico y, posteriormente, en el de lo serio. Con este objeto, la primera parte se concentra en las relaciones que la estructura del texto establece entre sus segmentos y hacen posible su transferencia a la conciencia del lector y su consecuente constitución de sentido; es decir, un análisis del eje sintagmático de la lectura a partir del cual ésta se conforma como acontecimiento en la vivencia del lector; el segundo apartado se enfoca en las relaciones paradigmáticas establecidas entre el texto y el mundo, las cuales al cobrar forma en la conciencia del lector, se traducen en términos de saber.

La obra narrativa de Jorge Ibargüengoitia es atípica por donde se la vea. Es contemporánea del llamado Boom y aun de la literatura de “La Onda”. Sin embargo, no pertenece a ninguno de los dos catálogos. Si se consideran sus novelas por separado, *Los relámpagos de agosto* (1964) trata sobre la Revolución pero no corresponde a lo que se considera la Novela de la Revolución y que Helena Beristáin define atinadamente en su libro *Reflejos de la Revolución Mexicana en la novela*, mientras que *Las muertas* (1977) no tiene parangón como novela periodística en la literatura continental, y *Dos crímenes* (1979) se encuentra en un sitio de la novela policiaca que probablemente sólo comparte con *El complot mongol*, de Rafael Bernal; otro tanto puede decirse de *Estas ruinas que ves* (1975), que como novela costumbrista resulta particularmente anómala, y de *Los pasos de López* (1981), novela histórica única en su género. De forma análoga, *Maten al león* (1969) se suma al reper-

torio de novelas sobre la dictadura hispanoamericana con un espíritu distinto, mucho más liviano, diríase, una diferencia que se extrema con Asturias, Bastos y García Márquez, y que se debilita con Valle Inclán, Carpentier y Serna. Y digo más liviano por no decir más cómico, puesto que es en la comedia donde hay que buscar principalmente la gran diferencia que distingue a Ibargüengoitia de sus homólogos.²

El eje sintagmático: lo cómico

A diferencia del humorismo, que se encuentra en mayor grado en la conciencia del observador, es lo cómico una cierta disposición de las cosas y los hechos del mundo, y por ello Emil Staiger (*Conceptos*, 203) lo circunscribe al ámbito de lo dramático. El catedrático de la Universidad de Zurich define el estilo dramático, en oposición al lírico y al épico con los que asocia respectivamente el recuerdo y la representación como resultado de la tensión de los acontecimientos, un hecho que se produce “en virtud de la interdependencia de las partes” (170) y que se desdobra en patetismo y problemática. Se trata de un desplazamiento hacia adelante, proyectivo, fincado en la generación constante de expectativas que el texto ha de cumplir o defraudar, pero nunca pasar por alto. El efecto cómico se manifiesta cuando la expectación con respecto a una situación

² Por lo regular se habla del guanajuatense como de un autor humorístico, lo que no deja de ser cierto, pero yo prefiero hablar de comedia por el simple hecho de que el humorismo es un tema muy espinoso en donde pocas veces se llega a conclusiones claras, mientras la comedia ha sido iluminada extensamente por los estudios literarios, y por ello es más factible tipificarla. Me parece además que en el caso de *Maten al león* resulta más propio hablar de comedia que de humorismo (si se conviene con Schlegel en que la fuente de éste es la reflexión), un estilo mucho más verificable en *Las muertas* y en *Los pasos de López*, por ejemplo. Incluso así, Ibargüengoitia rechazó siempre el calificativo de humorista que solía atribuirsele, de ahí que ocasionalmente prefiriera referirse a su propia producción en términos de comedia (cfr. García Flores, “‘¡Yo no soy humorista!’”, 190-200).

tensa se ve defraudada por el resultado de la misma, pero este resultado, a diferencia de lo que sucede en la tragedia, no necesariamente atestigua el proyecto de la situación, pues resulta fortuito o en todo caso aleatorio.

El clímax de *Maten al león*, novela que trata de un grupo de burgueses liderados por Pepe Cussirat y de sus intentos para asesinar al dictador de la isla de Arepa, Manuel Belaunzarán, corresponde a un episodio en el que los conspiradores organizan una gala durante la que pretenden envenenar al tirano, y tal propósito se frustra por una serie de circunstancias que rebasan el plan proyectado.

Pepita Jiménez, la enamorada de Cussirat, a quien en el fondo éste desprecia, debe supuestamente aprovechar el momento cuando Belaunzarán la saque a bailar para pincharlo con un alfiler envenenado. Sin embargo, el mandatario prefiere acompañar en el fox trot a la anfitriona, Ángela Berriozábal. Decepcionado, Cussirat le pide el prendedor a su novia con la intención de dárselo a Ángela, para lo que manda llamar a ésta con el chofer. Pero cuando ella se encamina a su encuentro, Belaunzarán se dirige a los brazos de Pepita y baila con ella. “¡Lo logramos!”, exclama Ángela al reunirse con Cussirat, quien se enfurece consigo mismo y le responde: “¡Soy un imbécil! ¡Acabo de quitarle a Pepita el alfiler, para dártelo a ti!” (*Maten al león*, 137). Entonces ella se horroriza y pronuncia las palabras más altisonantes de su vida: “¡Maldita sea!”.

Con todo y los giros inesperados, hasta aquí todo marcha en el marco del plan proyectado, o por decirlo con mayor propiedad, en el marco de riesgos que el mismo plan supone; hacia el final del episodio, no obstante, Cussirat consigue restituir el prendedor a Pepita y, bailando con ella, se aproxima a donde se encuentra Belaunzarán, pero cuando le ordena llevar a efecto el pinchazo, “se da cuenta, con horror, de que Pepita ha estado *bailando* en brazos de su amado, no moviéndose, en círculos, hacia su destino, o hacia el cumplimiento de su misión. Cuando

Pepita se percata de que Belaunzarán está cerca, es porque ya está lejos, encantado, dando vueltas, baile y baile con la anfitriona” (134).³ Cussirat la tacha de imbécil, y acto seguido, la despechada muchacha abandona a su pareja en la pista y desaparece con el pistol en su poder, lo que termina de dar al traste con el plan.

Está claro que la tensión del episodio se genera a partir del desarrollo de los acontecimientos, los cuales, cabe agregar, se suceden escasamente mediados por el narrador, cuya perspectiva privilegia la acción y la presenta casi como si se tratara de un drama. Más que de un recurso casual, lo anterior resulta del hecho de que la historia de *Maten al león* se proyectó originalmente para un guión cinematográfico y ello determinó su configuración estilística. Así, la novela

conserva rastros evidentes de su concepción original. La acción está presentada dramáticamente, es decir, por un observador objetivo, que ignora lo que los personajes piensan y sabe en cambio lo que hacen y dicen. La narración está hecha en presente de indicativo (Ibargüengoitia, “Memorias”, 33).

De aquí se desprende la cercanía del lector con los personajes, que los observa actuar en su cotidianidad sin la mediación enjuiciadora de una voz hegemónica. Es lo que Bajtín considera el primer rasgo de los géneros cómico-serios; a saber, “una nueva actitud hacia la realidad: su objeto o, lo cual es aún más importante, su punto de partida para la comprensión, la valoración y el tratamiento de la realidad es la *actualidad* más viva y a menudo directamente *cotidiana*” (*Poética de Dostoievski*, 158).

Como puede verse, el dramático no es, ni mucho menos, un estilo privativo del teatro, sino que puede verificarse en la totalidad de los géneros literarios; de ahí que Staiger lo exija en

³ Las cursivas, en el original.

toda composición poética que se precie de serlo (*Conceptos*, 181). Con todo, la definición del suizo está muy próxima a aquello que, siguiendo a su modo la fenomenología de Husserl, encuentra Iser en el acto de lectura de la obra de ficción. Retomando los conceptos de su maestro, Iser (*Acto de leer*, 180 y ss.) concibe el proceso de lectura como una dialéctica entre dos horizontes: el de las retenciones y el de las protensiones, en virtud de la cual la memoria retiene lo que ya se ha leído y proyecta una serie de expectativas que el texto se va encargando de satisfacer, o más comúnmente, de modificar. Gracias al punto de visión móvil, que en el estilo dramático supone el traslado entre las acciones y el discurso de unos personajes y otros con la mínima mediación —o aun sin ella— de una voz hegemónica, el lector de una obra de ficción permanece constantemente en el vértice de ambos horizontes, en una tensión entre el recuerdo y la expectativa (cfr. *Acto de leer*, 217).

En la novela de Ibargüengoitia, el capítulo anterior al de la fiesta en casa de los Berriozábal cierra con una escena en la que Belaunzarán, frente al espejo, intenta abotonarse el chalequín del smoking y, como no lo logra, decide quitarse el chaleco antibalas y correr el riesgo de presentarse al baile sin él. Esto propicia una expectativa que en términos de Iser puede entenderse como una representación vacía, puesto que apunta hacia lo que sigue sin prefigurarlo, al tiempo que modifica el horizonte de la retención, al que ya pertenece el plan proyectado para envenenar al tirano. Una nueva protensión de esta figura se lleva a cabo al comienzo de la fiesta, cuando Cussirat se aleja por un momento de la gente para poner a punto una pequeña pistola; entonces, la expectativa anterior comienza a tomar forma y perfila una correlación entre el chaleco antibalas de Belaunzarán (o la falta de él) y la pistola de Cussirat, y se confirma cuando éste, ante la ausencia de Pepita, amenaza con disparar a su oponente. No obstante, el conato queda sin cumplimiento al finalizar el episodio, cuando el tirano, satisfecho de la fiesta,

se despide de la anfitriona y se marcha ilesa. A partir de ahí, el correlato chaleco-pistola se sumerge en el recuerdo y comienza a palidecer en un horizonte de vacío mientras los burgueses planean un nuevo atentado, esta vez con la intención de arrojar una bomba al auto del tirano. Finalmente, tras el bombazo fallido, Cussirat aprovecha la confusión del momento para plantarse frente a su enemigo y dispararle seis veces con su pistola:

Durante unos segundos, ambos se miran con incredulidad. Belaunzarán al petimetre disparándole, y Cussirat, al Mariscal no caerse. El saco de Belaunzarán se llena de agujeros, por donde salen, en vez de sangre, pequeñas nubecitas de polvo, como si alguien estuviera sacudiendo una alfombra (*Maten al león*, 161).

Más que dar cumplimiento a las expectativas, semejante resultado las modifica, ya que el lector se ve obligado a reconstruir un espacio vacío y asumir la obviedad no suscrita de que Belaunzarán, al día siguiente de la fiesta, volvió a colocarse el chaleco antibalas. Es entonces cuando “lo recordado se sitúa ante un nuevo horizonte, que todavía no existía cuando fue captado”, y se transforma “porque el nuevo horizonte permite ahora verlo de otra manera” (Iser, *Acto de leer*, 182). Cabe añadir que toda vez que no está presente en el material lingüístico del texto, el potencial de ensamblaje que representa el desplazamiento del espacio vacío a través de las perspectivas de presentación necesita del lector para proyectar la relación entre los distintos segmentos, por eso dice Iser que “el espacio vacío hace dinámica la estructura porque marca determinadas aberturas que sólo pueden cerrarse mediante la estructuración que tiene que efectuar el lector. En este proceso, la estructura adquiere su función” (309). De este modo se resuelve la tensión del correlato chaleco-pistola y produce un efecto cómico toda vez que, no habiéndose atestiguado la totalidad del proyecto de la situación, al momento de la resolución se hace posible

percibirla en el horizonte de lo recordado. Al salirse del marco, el resultado cobra cierta autosuficiencia y por ello la secuencia resulta cómica.⁴

Algo semejante sucede al final de la novela, cuando después del referido atentado Cussirat ha tenido que huir de la isla para salvar el pellejo, y con él se marcha cualquier esperanza de derrocar al tirano. Todo parece indicar que la historia terminará de este modo, que la ineptitud de los conspiradores tendrá como resultado natural el fracaso, pero en las últimas páginas entra en juego un personaje que a lo largo de la novela ha brillado por su piadosa timidez, y resuelve el asunto a favor de Cussirat y sus seguidores. Se trata del músico Pereira, quien, secretamente enamorado de Ángela Berriozábal, ayuda a Cussirat en su fuga y recibe a manera de pago la pistola de éste. Es él quien durante una cena organizada en honor del triunfo “electoral” de Belaunzarán —candidato único de unas elecciones en las que nadie votó— se aproxima a recibir una propina de parte del tirano, conmovido por su interpretación al violín, y aprovecha el momento para sacar la pistola y descargar “cuidadosamente, como quien expreme un gotero y cuenta las gotas que salen” (*Maten al león*, 187) los seis tiros del cargador sobre su cabeza: “Belaunzarán se fue de bruces sobre su plato, y manchó el mantel” (187). Si bien el músico tiene razones propias para asesinar al Mariscal, quien a causa de un atentado fallido había mandado fusilar a don Casimiro Paletón, el dueño de la academia en donde Pereira se ganaba la vida dando clases de dibujo, su acto está lejos de verificar el proyecto de los conspiradores, pues aunque le da cumplimiento pertenece a otro marco de acciones, y por eso se lee como un hecho aleatorio. No es fortuito, ya que posee su propia secuencia en la constitución del sentido (el fusilamiento de Paletón, su oculta admiración por Ángela,

⁴ En este caso, no obstante, la solución es momentánea, puesto que el correlato se diluye una vez más en el horizonte de la retención, para recobrar hacia el final de la novela una relevancia fundamental.

el pago con la pistola...), pero aun así no encaja con el marco propuesto por la obra y eso lo convierte en una figura cómica.⁵

A esto se refiere Staiger cuando señala que “lo cómico se sitúa fuera del marco de un mundo, se pone al margen, adoptando ante ese mundo así encuadrado una actitud espontánea y despreocupada” (*Conceptos*, 197), y agrega: “[lo] que cae fuera de un marco tiene que ser alegre y bastarse a sí mismo de una manera inmediata” (198). Probablemente Ibargüengoitia lo intuye y por eso coloca a sus personajes en Arepa, una isla no ya imaginaria sino imposible, porque “la sociedad que la habita supone una riqueza que no podría existir en una isla de ese tamaño, el mariscal de campo es un tirano democrático, [...] los personajes de la clase media hablan como guanajuatenses, el pueblo, en cambio, anda en la calle bailando la conga” (Ibargüengoitia, “Memorias”, 33). Pero la creación de un marco autónomo al margen del mundo no cristaliza con este hecho, pues si no se plantea una relación entre el nuevo marco y el mundo del que se sustrae, el primero tiende a convertirse en un mundo completo y a entorpecer o diluir el efecto cómico, que, cabe subrayar, depende de la actitud de uno con el otro señalada por Staiger. De ahí que, en la novela, el ingeniero Cussirat no forme parte del mundo propuesto por la ficción y reconcentrado en la isla imaginaria. El personaje, a quien se presenta como el “primer arepano civilizado”, llega a Puerto Alegre, capital de Arepa, luego de pasar quince años estudiando en los Estados Unidos. Este último país representa el mundo conocido del que la isla se sustrae. Es decir que el protagonista de la novela se encuentra en un sitio ajeno a su propio marco de acciones, lo que lo emplaza ya como una figura cómica. El mundo conocido, en particular los Estados Unidos, representa así la civilización de la que

⁵ Por eso Gustavo García considera a *Maten al león* la gran pieza irónica de la literatura mexicana, comparable a *El halcón maltés*, de Hammett, y a *Henderson, rey de la lluvia*, de Bellow, dos novelas en las que “nadie logra plenamente sus objetivos pero todo termina paradójicamente bien” (“Jorge Ibargüengoitia”, 21).

no participa Arepa y en relación con la cual ésta se determina negativamente, como un mundo “fuera” del mundo.

La sustracción otorga al texto una autonomía inmediata en la medida en que la tensión surge exclusivamente de los objetos y los acontecimientos que comprenden la trama de la obra, al margen de todo marco histórico, de todo juicio e inclusive, de todo oráculo. El momento de la comedia en el marco de la ficción acontece cuando, en palabras de Ibargüengoitia, “lo imaginario del lugar permite al autor probarlo como le dé la gana” (“Regreso”, 82). Anclado en el eje temporal del relato literario (que no es sino el sintagma que condiciona la secuencia de los actos de representación durante la lectura), el estilo dramático privilegia el presente inmediato, y esto se comprende a la luz de su contraparte escénica, una modalidad de la representación que exige que los acontecimientos se desarrolle en un presente continuo, como si estuvieran sucediendo en el instante cuando son referidos. A este respecto podría decirse que, entre los modos de representación literaria, el dramático es el más mimético de todos, el que mejor imita el sentido temporal de la vida. Esto no significa que a cada momento de la lectura no estén presentes los sucesos que corresponden al pasado y las expectativas que perfilan el futuro; por el contrario, significa precisamente que a cada momento de la lectura el pasado y el futuro están presentes, el uno como recuerdo, como memoria, y el otro como proyección semivacía. Es lo que quiere decir Iser (*Acto de leer*, 237) cuando asegura que del eje temporal de la obra literaria surge el sentido de los objetos representados, en una secuencia en la que cada objeto pasado se hace presente y se modifica en el que le sigue. Si éste es un fenómeno extensivo a la literatura, en mayor medida lo es al estilo dramático y en particular al cómico, cuyo sentido cobra forma en un presente continuo y demarcado. Si en la tragedia el presente cobra sentido en función del pasado y del futuro, en la comedia sucede al revés: el presente da significado a aquéllos, pero no ya entendidos como oráculo

y destino, respectivamente, sino como memoria y expectativa. Una privilegia el antecedente y la consecuencia, la otra privilegia el acontecimiento.⁶ El presente de indicativo en el que está narrada la historia de *Maten al león* se agrega a la preeminencia de la acción por sobre la reflexión y a la ausencia de una voz dominante, para dar como resultado la recreación de un presente continuo en la que la tensión entre pasado y futuro se verifica a cada momento. Véase, para el caso, el episodio cuando el mariscal se encuentra en su baño con escusado inglés, en cuyo depósito de agua Cussirat ha colocado una bomba:

Belaunzarán hace pipí con atención, inclinado hacia delante para que la barriga no le impida la visibilidad, con la barbilla hundida en la papada y la papada aplastada contra el pecho; la mirada fija en la punta del pizarrín. Al terminar se abrocha, y después, tira de la cadena, con cierta dificultad. Se extraña al oír, en vez del agua que baja, un crujido, un cristal que se rompe, y una efervescencia. Levanta la mirada y la fija en el depósito. En ese momento, como una revelación divina, ve la explosión. ¡Pum! Un fogonazo. El depósito se abre en dos, y el agua cae sobre Belaunzarán.

Con las reacciones propias de un militar que ha pasado parte de su vida en campaña, Belaunzarán brinca, es presa del pánico, huye hacia su despacho, y de un clavado se mete debajo del escritorio. Al poco rato, comprende que el peligro ha pasado, se repone y monta en cólera (*Maten al león*, 87-88).

⁶ Resulta conveniente, al llegar a este punto, recuperar la postura fenomenológica de Iser, la cual desplaza el objeto de análisis de la teoría literaria de la escritura a la lectura, en la que halla la posibilidad de toda significación. Staiger conserva, no sin reservas, la perspectiva de la poética tradicional que pretende iluminar el acto de la creación literaria. Por esta razón, cuando dice que “la existencia dramática está proyectada y tensa en dirección a aquello donde pretende arribar” se refiere sobre todo al proceso creativo, y por eso agrega líneas abajo que “el poeta se mueve [...] en virtud de un futuro supuesto de antemano” (*Conceptos*, 223). El que “pretende” arribar a un sitio determinado es precisamente el poeta, quien conoce de antemano el desenlace de la tensión; la obra, por su parte, simplemente arriba a tal sitio, pero es el transcurso el que da sentido a la lectura y la convierte en un acontecimiento.

Para empezar, el incidente comienza sin ninguna clase de antecedente. No se dice que Belaunzarán entró al baño en donde páginas atrás fue colocada la bomba; simplemente aparece orinando en el escusado, pero en ese momento, apenas como un contorno, surge en la memoria la imagen de Cussirat colocando la bomba, y al mismo tiempo se genera una expectativa con respecto a lo que podría suceder a continuación. En ningún momento de la escena se menciona que hay una bomba en el depósito de agua, lo que de algún modo demarca el presente de Belaunzarán a los ojos del lector: el personaje no sabe que la hay, y el lector, que conoce el hecho, guarda esa información en el horizonte de su retención y la proyecta rumbo al futuro en virtud del momento presente. Por otro lado, la narración se concentra en las acciones del personaje. Si el narrador hubiera insertado entre ellas lo que piensa Belaunzarán cuando mira el “pizarrín” o se abrocha el pantalón, o bien una reflexión acerca de una semejanza o relación entre el tirano orinando de pie frente al escusado y otra figura o suceso, probablemente habría roto la tensión y el dinamismo de los sucesos, cuya secuencia ininterrumpida mantiene al lector al borde de su asiento, en espera de lo inesperado o, en palabras de Iser, ante el horizonte vacío de las protensiones.

Cada momento de la lectura está demarcado temporalmente: el horizonte de lo ya leído invita a suponer que la bomba estallará y dará muerte al dictador, pero, entre otros, el hecho de que falte aún por desarrollarse la mitad de la novela hace dudar de semejante expectativa, con lo que el horizonte proyectivo se vacía de toda representación. Se trata de una forma narrativa que simula un continuo hacerse presente y que en consecuencia permite al lector aproximarse a los hechos de la ficción y situarse casi como sujeto de los mismos, o en todo caso como copartícipe del punto de vista de Belaunzarán: “Este hacerse presente —señala Iser a propósito de las ideas de Stanley Cavell sobre el *King Lear* shakespereano— significa demarcarse en el tiempo; el pa-

sado queda sin influencia y el futuro permanece irrepresentable. Un presente que ha suprimido sus determinaciones temporales adquiere el carácter de acontecimiento para quien se halla en él” (*Acto de leer*, 248-249). El hecho de que no estalle la bomba y de que Belaunzarán, presa del pánico, corra a refugiarse bajo su escritorio permite al lector permanecer atado al acontecer del personaje, mientras que su muerte acarrearía un rompimiento inmediato y colocaría al lector, aún vivo, al margen del suceso, en un punto de observación situado en el exterior.

La ilusión, sin embargo, no es total, porque de serlo no sería ilusión en absoluto; más bien sería real, y entonces no tendría límites. Los griegos lo sabían, y por ello entre el público y la representación colocaron la orquesta para separar espacialmente un ámbito del otro, al tiempo que acentuaban simbólicamente el carácter ilusorio de aquélla. En la comedia esto dio pie a la intrusión del autor que, en lo que se conoce como parabase, se dirigía al público en la voz del coro con el objeto de polemizar tanto el contenido del drama como la forma de representarse. Es la licencia que se observa cuando, en el marco de un relato en presente de indicativo que aspira a no internarse en la psicología de los personajes, el narrador de la novela, a propósito de la cobarde escapatoria de Belaunzarán, se da el lujo de comentar que éste mostró “las reacciones propias de un militar que ha pasado parte de su vida en campaña”. El recurso, aparte de un juicio —éste sí humorístico— agrega plasticidad al episodio y tiende a acotar los límites de la representación, a hacerla ficción, una función que en el teatro contemporáneo suele desempeñar el aparato escénico. Por eso dice Staiger que en la comedia el hombre repara en las fronteras de su propia limitación, en este caso la parcialidad del punto de vista particularizado, pero lo hace sin salirse de dicho margen:

El hombre planea, proyecta, medita y relaciona. Se adelanta siempre a sí mismo, e intenta comprender la totalidad de la vida

desde un punto de vista. Pero precisamente por ello se queda siempre a la zaga de sí mismo; y al igual de lo que ocurre en lo trágico, lo cómico le sorprende con una emboscada, pero no para destruirle, sino para detenerle con la advertencia: ¡Alto! (*Conceptos*, 203).

El eje paradigmático: lo serio

En el marco de la ficción, como se ha visto, la comedia precisa de una autonomía inmediata que le permita conducir al lector rumbo a la emboscada y hacerlo caer en ella, pues “para producir todo su efecto lo cómico exige algo así como una momentánea anestesia del corazón, para dirigirse a la inteligencia pura” (Bergson, “La risa”, 50). Una idea que cabe matizar agregando tres salvedades: primero, que la inteligencia no puede pretender ser totalmente pura, ya que aun en los momentos cuando enfoca su atención en grado sumo a un objeto, a un tema, se encuentra contaminada por infinidad de discursos e ideas, tanto los propios como los que la atraviesan; segundo, que el corazón, ya se refiera al órgano interno del cuerpo o a los sentimientos y emociones, nunca se anestesia por completo, sino que participa, en mayor o menor medida, en cada aspecto y hecho de la existencia, diferenciando al ser humano de todo lo que según Bergson constituye el mundo mecánico que lo rodea; tercero, que el efecto de esta clase de anestesia constituye sólo un momento de la comicidad, el de la risa, dentro del cerco que lo cómico se impone o, en términos literarios, al interior del marco de la ficción, un momento al que sigue otro, cuando el sentido del texto se dirige al mundo y hace significar a la obra.⁷ El lector se encuentra siempre entre el texto y el mun-

⁷ Por eso dice Susan Langer que “lo que mide nuestra risa no es lo que el chiste pueda significar para nosotros, sino lo que significa en la comedia” (*Sentimiento*, 325). Al interior de su propio marco imaginario, asegura la autora, el ritmo cómico se constituye como una imitación del impulso vital de la existencia —muy al contra-

do; el sentido de lo que lee pasa al mundo a través suyo, y así se convierte en significación. El momento posterior a la risa inaugura un nuevo género de seriedad, no ya anquilosado en el discurso ideológico o autoritario, sino renovado y dinámico: “La verdadera risa —dice Bajtín—, ambivalente y universal, no excluye lo serio sino que lo purifica y lo completa. Lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones” (*La cultura popular*, 112).

El mundo al que se dirige la novela de Ibargüengoitia —representado en el texto por los estados de la Unión Americana que atraviesa el avión de Cussirat; por la ciudad de La Habana, donde pasa quince días antes de volar rumbo a Puerto Alegre, y por los embajadores de los Estados Unidos, Inglaterra, Francia y Japón— y sobre todo la visión de ese mundo, se transforma a partir de lo que significan la isla de Arepa y los acontecimientos que ahí tienen lugar en relación con dicho mundo y dicha visión. La sustracción de Arepa con respecto al mundo real instaura una relación de corte negativo (paradigmático) entre ambos, por cuanto el espacio de representación en donde transcurre la novela niega implícitamente el espacio correspondiente al mundo real: Arepa no es el mundo real, sus normas no son las de éste, pero su sentido tiende al significado en virtud de la relación negativa que establece con respecto a él y a sus normas.⁸ Dicha relación se construye en la conciencia del lector en función del repertorio del texto, el cual “introduce una

rio de lo que opina Bergson, para quien la comicidad se desprende de una intromisión de la mecanicidad en el dinámico flujo de la vida—, y por ese motivo el humor y la risa no pueden verse como sus únicos elementos constitutivos o resultantes (*vid. Sentimiento*, 305-327).

⁸ Es un claro ejemplo, diría Bergson, del efecto cómico por interferencia de las series, que se manifiesta cuando una situación pertenece simultáneamente a dos series de hechos diferentes e independientes, y por ello puede interpretarse en dos sentidos distintos (*vid. “La risa”*, 80-82).

determinada realidad extratextual en el texto y ofrece así esquemas que proporcionan previamente al lector un saber determinado” (Iser, *Acto de leer*, 322). Esta función primaria del repertorio permanece en los límites del sentido, pues garantiza la coherencia unitaria de segmentos heterogéneos del texto relacionados entre sí; a su vez, el antedicho repertorio perfila el significado (o sea, la relación entre el texto y el mundo a través del lector) y cumple así una función secundaria, que “funde la actividad representadora del lector con la respuesta que intenta dar un texto a una determinada situación histórica o social” (322).⁹ Así, la posición del lector está prefigurada por un espacio vacío cuya ocupación concilia los polos que mutuamente se niegan, en este caso la isla de Arepa con sus normas y el mundo real con las suyas, en una clase particular de negación que, según señala Iser, no necesariamente posee carácter contradictorio.

No en este caso, cuando menos. *Maten al león* recrea a su modo los múltiples atentados que sufrió Álvaro Obregón entre 1927 y 1928, durante la campaña política y el triunfo en su segunda elección presidencial (su primer mandato fue de 1920 a 1924), un éxito que poco antes de asumir el poder habría de costarle la vida. Los tres intentos fallidos de Cussirat para asesinar a Belaunzarán corresponden a tres sucesos reales en los que tomó parte la Liga para la Defensa de la Libertad Religiosa, que a la sazón enfrentaba al presidente Plutarco Elías Calles y a su sucesor, Obregón.

⁹ Auspiciado por las ideas de Frege y Ricoeur, Iser entiende el sentido de un texto como la concreción unitaria de las relaciones entre sus partes, efectuada por el lector sobre el eje temporal del relato y en el marco de su interacción con el texto. Sólo cuando el lector relaciona la constitución de sentido, el que ha creado con base en el repertorio del texto, con una referencia extratextual determinada, es decir, cuando sobre el eje paradigmático relaciona el texto con el mundo a partir de su propia existencia, puede aspirar a construir el significado, que no es otra cosa que la interpretación del sentido guiada por la estructura y el material del repertorio (cfr. *Acto de leer*, 240).

El conflicto entre el Estado y la Iglesia se remonta a tiempos de Juárez, pero con el arribo al poder de Obregón y Calles se salió de control. Para comprender a fondo el conflicto bélico que vivió México durante la segunda mitad de la década de 1920 cabe distinguir entre el movimiento político-religioso urbano impulsado por la Liga para la Defensa de la Libertad Religiosa, una organización con miras al enriquecimiento económico y material y a la adquisición del poder central de la república,¹⁰ y lo que fue propiamente la Guerra Cristera, una cruenta lucha armada en la que murieron varios miles de campesinos —conducidos por una fe ciega, un hambre feroz y una completa ignorancia— y cuya efervescencia se vivió en el medio rural del país, sobre todo en el Bajío y el altiplano central. Aunque relacionados estrechamente, ambos fenómenos son de naturaleza diversa; no en balde señala Meyer que la liga abrigaba “la esperanza de saltar sobre las espaldas de los cristeros para llegar al poder” (“Estado y sociedad”, 239).

En 1926 aún no se habían puesto realmente en vigor las leyes contenidas en los artículos 3°, 5°, 27 y 130 de la Constitución carrancista,¹¹ deudoras de la reforma juarista, situación a la que

¹⁰ La liga era heredera del viejo Partido Católico Nacional, surgido como respuesta a las políticas reformistas de Francisco I. Madero, a quien dio serios dolores de cabeza durante su mandato de 1911 a 1913. Sus ideales sostenían la creencia de que a México le convenía un gobierno hierocrático que pusiera en práctica los lineamientos del socialismo cristiano decimonónico —uno de los tantos socialismos utópicos programados a lo largo del siglo XIX, sobre todo en su segunda mitad— e hiciera valer la ley de Cristo en la tierra. En México, los socialistas cristianos comenzaron a aparecer durante el porfiriato, hacia 1890, y en tiempos de Calles y Obregón ostentaban ya un verdadero poder político (*vid. Meyer, “Estado y sociedad”, 210-219*).

¹¹ En el artículo 3°, con base en la libertad de culto, se decreta el carácter estrechamente laico de la educación pública; los artículos 5° y el 27 establecen la prohibición del establecimiento de órdenes monásticas y la supresión de la propiedad eclesiástica, respectivamente, mientras que el 130 determina el carácter civil del matrimonio. A pesar de estas disposiciones oficiales, el clero poseía cantidad de propiedades administradas por prestanombres, entre las que se contaban orfanatos, asilos, establecimientos de beneficencia, escuelas, bienes raíces y negocios (*vid. Romero Flores, Revolución Mexicana, 447*).

Calles decidió poner fin mediante un decreto que reformaba el código penal con el objeto de perseguir a quienes incurriera en los delitos que tales artículos sancionan. La comunidad católica reaccionó de inmediato a instancias de la Liga para la Defensa de la Libertad Religiosa, que la instó a no participar, o participar lo menos posible, en los asuntos económicos, sociales y políticos de la nación, con el fin de debilitar las bases morales de la misma y llevarla a la ruina económica. El episcopado mexicano aprobó el boicot, pero Roma se mostró renuente y condenó su inoperancia.

A raíz de la publicación, como si se tratara de declaraciones recientes, de una vieja diatriba del Arzobispo Primado de México contra los mentados artículos constitucionales, el Estado respondió con el cierre de las escuelas católicas y los conventos, con la extradición de los sacerdotes extranjeros y la reducción del número de oficiantes. Un decreto publicado por Calles —la llamada Ley Calles— en el que se reglamentaba el artículo 130 constitucional, y la aprobación episcopal de la Liga como organismo político determinaron que, en el verano de 1926, la Iglesia suspendiera los cultos y los fieles del centro del país se levantaran en armas, situación que habría de prolongarse hasta mediados de 1929, cuando Calles logró llegar a un acuerdo con el episcopado.

En el ínterin, Obregón fue víctima de varios intentos fallidos de asesinato. En noviembre de 1927, el ingeniero Luis Segura Vilchis, jefe militar de la Liga en el Distrito Federal, intentó sin éxito arrojar tres bombas al interior del automóvil de Obregón cuando el potentado se dirigía a una corrida de toros, hecho que en *Maten al león* encuentra correspondencia en el episodio en donde Cussirat y sus cómplices interceptan el cortejo de Belaunzarán, quien en compañía del embajador de Japón se dirige a una pelea de gallos, y lanzan una bomba que va a caer debajo del auto del tirano, por lo que éste sale ilesa. El atentado contra Obregón falló principalmente a causa de la deficiente fabrica-

ción de los explosivos (ahí está la bomba que coloca Cussirat en el baño de Belaunzarán y que no causa más que una cuarteadura en el depósito de agua, episodio que puede leerse como una recreación del estallido dinamitero perpetrado por los católicos en mayo de 1928 en un baño de la Cámara de Diputados) y como consecuencia fueron arrestados el padre Miguel Agustín Pro, líder espiritual del movimiento, y su hermano Humberto, supuestos autores intelectuales del atentado, lo mismo que sus responsables directos, Segura Vilchis y Juan Tirado Arias. Los cuatro fueron ajusticiados, y aunque el candidato a la presidencia aparentemente nada tuvo que ver en el fusilamiento, “para ciertos católicos exaltados aquel 23 de noviembre firmó Obregón su propia sentencia de muerte” (Meyer, “Estado y sociedad”, 141), ya que el hecho fue el detonante principal para que José de León Toral, amigo íntimo de Humberto Pro, asesinara al entonces presidente electo, el 17 de julio de 1928, en el restaurante La Bombilla, donde él celebraba su triunfo en los comicios. Toral se hizo pasar por caricaturista (era estudiante de dibujo) para ingresar en el restaurante, donde trazó unos retratos, los mostró al general, y cuando éste los observaba le vació el cargador de una pistola que llevaba oculta.

En la novela de Ibargüengoitia, Belaunzarán inculpa del atentado en su baño a los diputados moderados Bonilla, Paletón y De la Cadena, quienes se habían presentado ante el tirano momentos antes de que éste fuera a hacer sus necesidades, y ordena pasarlo por las armas. A la postre, esa decisión le cuesta la vida, pues al morir Paletón, Pereira queda sin empleo, y esto lo llevará a vengarse del responsable. Por su parte, la “trama maravillosa de enterrarle al Presidente Electo un pistol envenenado durante el baile con que se conmemoraba el aniversario de la Batalla de Celaya [y que] falló porque la presunta víctima no sacó a bailar a la señorita que iba dispuesta a matarlo” (Ibargüengoitia, “Memorias”, 33) fue un plan ideado por la madre Conchita, y sus ejecutores habrían de ser Eulogio González,

Carlos Castro Balda y su amante María Elena Manzano. La joven debía esconder una jeringa con veneno en un ramo de flores, y en cuanto Obregón o Calles la sacaran a bailar inyectarles el veneno, si bien nunca se presentó el momento oportuno.

Con todo, a diferencia de León Toral, de quien se sabe fue instigado por la madre Conchita y en menor grado por el padre Benítez, Pereira actúa de motu proprio, si acaso inspirado por la desgracia de Cussirat, a quien asiste durante su fuga; ello hace referencia a la histórica muerte del piloto aviador Emilio Carranza, misma que terminó de convencer a León Toral de cometer su crimen. El avión de Carranza se estrelló en el estado norteamericano de Nueva York cuando regresaba de un viaje México-Washington sin escalas que le granjeó prestigio y reconocimiento. El escritor e historiador nicaragüense Hernán Robleto, quien siguió de cerca el proceso judicial posterior a la muerte de Obregón, señala al respecto que:

Toral confiesa que en los días siguientes a la muerte del aviador Capitán Emilio Carranza oyó en un tranvía la voz de un desconocido que comentaba la tragedia del avión mexicano y que decía: “Es cosa de Dios”. Se ha de recordar que en aquellos días se atribuyó a un rayo la muerte del piloto aéreo.

Va en seguida a la casa en donde se entrevista con la madre Conchita y le dice:

—¿Por qué Dios no hace igual cosa con Obregón?

La monja se limita a sonreír. Y Toral considera como algo del Destino la muerte del Presidente Electo. Horas antes no pensaba que debía ser un hombre el instrumento de Dios para dar muerte a Obregón (*Obregón*, 300).

El ingeniero Cussirat también es piloto aviador, y vuela del estado de Nueva York a Puerto Alegre para instaurar la Fuerza Aérea arepana y hacerse cargo de ella. Por ello no resulta descabellado ver en su personaje la conjunción literaria de tres

personas históricas: Segura Vilchis, Castro Balda¹² y Emilio Carranza, y aunque el personaje no muere ni es aprehendido, su desgracia radica en no haber conseguido dar muerte a su enemigo, y en última instancia, ni siquiera recordar los motivos de su odio hacia Belaunzarán.

La muerte de Obregón es uno de los ejes temáticos de la obra literaria de Ibargüengoitia. Aparece recreada en diversas formas, además de en *Maten al león*, en la novela *Los relámpagos de agosto*, y con mayor apego al hecho histórico en la obra de teatro *El atentado*, de 1962; en ésta última da mayor seguimiento a la figura de León Toral y a las de sus instigadores, quienes no figuran en *Maten al león* (tal vez el “león” del título, más que a Belaunzarán, se refiere a Pereira, cuyo fusilamiento cierra la novela). La semejanza entre la obra teatral y la novela se debe a que originalmente ésta iba a ser una adaptación cinematográfica de aquélla. La diferencia estriba en que para configurar el planeado guión, y consecuentemente la novela, el autor decidió anticiparse a la censura: “Para que nadie diga que estamos faltando al respeto a los héroes y ofendiendo a los católicos, vamos a situar la acción en un país imaginario y a convertir a los católicos en una clase alta en peligro de ser despojada” (Ibargüengoitia, “Memorias”, 32). Por este motivo la obra no puede considerarse una novela histórica, ni siquiera en el sentido en que sí lo es *Los relámpagos de agosto*, por no hablar de *Los pasos de López*, pero por lo mismo *Maten al león* pertenece con mayor razón que aquéllas al género cómico, y en el relato eso también puede verificarse en la casi total ausencia del pueblo arepano. En *Los pasos de López*, y en mayor medida en *Los relámpagos de agosto*, la historia de México aparece como un trasfondo positivo sobre el que se desarrollan los sucesos narrados, de lo que se sigue que su relación

¹² Después del atentado de La Bombilla se puso precio a la cabeza de Castro Balda y él se entregó voluntariamente a las autoridades.

con los hechos históricos es más evidente, y por ello exige una menor actividad representadora del lector. En *Maten al león*, en cambio, la historia funciona como un trasfondo negativo, no aparece materialmente en el repertorio, por eso precisa de una mayor actividad proyectiva por parte del lector, al que al mismo tiempo otorga mayores libertades para formular su interpretación.

Aun así, abundan las semejanzas con los hechos históricos. Ahí está, al comienzo de la novela, el mariscal Belaunzarán eliminando al contendiente político de su candidato y modificando la Constitución de Arepa para sustituir a éste y permitir su quinta postulación como candidato único a la presidencia; lo mismo hicieron Calles y Obregón, quienes, cumpliendo un pacto mutuo fijado en 1923, modificaron la Constitución cárnicista para permitir la reelección no sucesiva y luego eliminaron a sus contendientes electorales, los generales Arnulfo R. Gómez y Francisco Serrano.¹³ No se sabe a ciencia cierta si existió de manera explícita el pacto de 1923, pero es un hecho que la intención de alternarse en el poder se hizo manifiesta al abandonar Obregón la silla presidencial y se acentuó durante el mandato de Calles. Indicios de ello sobran, pero baste lo con-

¹³ Se dice que en 1923 ambos generales hicieron un pacto para asegurarse por lo menos dos períodos presidenciales cada uno —siempre y cuando los beneficiarios fueran ellos dos— y se comprometieron a modificar la constitución con el fin de que se permitiera la reelección mientras no fuese en un período presidencial inmediatamente consecutivo. En enero de 1927, durante el mandato de Calles, el objetivo se había cumplido, y cuando Obregón se disponía a iniciar su segunda campaña presidencial con la perspectiva de ganar las elecciones y, después de seis años, entregar el poder ejecutivo nuevamente a Calles, los generales Gómez y Serrano renunciaron a sus cargos oficiales y se lanzaron como candidatos, el uno por el Partido Antirreeleccionista y el otro por el Nacional Revolucionario. Sin embargo, la férrea dupla Calles-Obregón, renuente a despedirse del poder, obligó a Gómez a levantarse, y luego de aplastar a sus tropas rebeldes lo acusó de alta traición y lo pasó por las armas, mientras que la suerte de Serrano fue aún más desgraciada, pues ni siquiera le había dado tiempo de sublevarse cuando a su regreso de Cuernavaca, donde había festejado su cumpleaños, fue interceptado y fusilado de inmediato (*cfr.* Meyer, “Estado y sociedad”, 131-141).

fesado durante una confidencia con el ingeniero León por el propio Obregón:

¿Puede estar asegurada la Revolución con que Calles y yo nos turnemos el Poder? Evidentemente que no. Cuando termine mi nuevo periodo de seis años, yo seré un hombre acabado, si no por la edad, sí por el trabajo. Y hay que pensar que Calles es mayor que yo. Por tanto, ésa no puede ser la solución. No es una garantía, ni para el país ni para la Revolución (Pani, *Historia agredida*, 70).

Palabras semejantes por su contenido a las que dirige Belaunzarán a Cardona, su vicepresidente y candidato, luego de eliminar al doctor Saldaña, postulado a la presidencia de Arepa por el Partido Moderado: “¿Te imaginas?, ¿qué hubiéramos hecho si el doctorcito gana las elecciones? Hubiera sido una catástrofe nacional. La vuelta al oscurantismo” (*Maten al león*, 16).

La ficción otorga a Ibargüengoitia la libertad de fundir a Álvaro Obregón y a Plutarco Elías Calles en el personaje de Belaunzarán, aunque el artificio se debe sobre todo a que el autor está consciente de que el sistema que gobernó a México de 1920 a 1928 fue en realidad una diarquía (*vid. Meyer, “Estado y sociedad”*, 57), una mancuerna política nacida de los intereses comunes de dos hombres enormemente ambiciosos y también de su acuciada rivalidad. De modo que es plausible imaginarse a Calles, infinitamente menos capaz que su homólogo, agradeciendo secretamente a León Toral haberle quitado de encima el gran peso que le significaba la personalidad de Obregón, dejándole el camino libre para resolver personalmente el conflicto con la Iglesia y disfrutar de los beneficios que ello supuso, lo mismo que para parapetarse tras de la silla presidencial que ocuparon sucesivamente, entre 1928 y 1934, Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez. A estos hechos apela silenciosamente el narrador de la novela cuando, tras la muerte de Belaunzarán, afirma que los miembros de la aristó-

cracia arepana, “que se asustaron tanto aquella noche, tardaron más de veinticuatro horas en comprender que iba a ser más fácil arreglarse con Cardona, el nuevo Presidente Vitalicio” (*Maten al león*, 187).

Aun de carácter negativo, la relación entre Belaunzarán y sus fuentes históricas opera como contorno semántico a lo largo de la lectura. Para alguien medianamente versado en la historia de México, los parámetros de dicha relación son evidentes: el personaje es “más voraz que el modelo; o mejor dicho, más descarado: aspira a la presidencia vitalicia. Conserva del original los siguientes rasgos: ser un militar triunfador, ex revolucionario, demagógico, popular y cínico” (Ibargüengoitia, “Regreso”, 82). Lo que no resulta tan evidente, ni siquiera para Ibargüengoitia (83), es la naturaleza del proceso mediante el cual el mundo real pasa a la ficción, y que en este caso, a pesar de la opinión del autor —de la que, por otro lado, no se le puede culpar—, tiene mucho que ver con el esperpento valleinclaniano, pues con todas sus diferencias, tanto el tirano Banderas como Belaunzarán son resultantes del mundo vuelto al revés del que tanto habla Bajtín.

Si los espacios vacíos que se desplazan en el eje sintagmático poseen una naturaleza temática que implica al lector en la constitución del sentido, y así hace posible que experimente la lectura como acontecimiento, como vivencia, el carácter funcional de las negaciones en el eje paradigmático coloca al lector entre el texto y el mundo, un lugar que al ser ocupado posibilita el descubrimiento de un nuevo saber, de un significado que tiende el puente entre el plano vivencial y el existencial y que, por ende, lo transforma. En el caso de *Maten al león*, esto significa que el lector ocupa el centro de la relación negativa entre los acontecimientos que tienen lugar en Arepa y los que acaecieron en México entre 1927 y 1928, y que la actividad de lectura conlleva un proceso mediante el cual se transporta al mundo de la ficción, del que se hace parte, para regresar al

mundo histórico, del que es parte, provisto de nuevos elementos para su comprensión.

Aun ocupándose de un asunto tan serio como la muerte de Álvaro Obregón y los sucesos que la rodearon, el género cómico al que se adhiere la novela funciona apropiadamente por varios motivos. Uno de ellos corresponde al hecho de que, tratándose de una modalidad del estilo dramático, resulta adecuado para tratar un asunto como el de la historia política de México. No es nueva la idea de que la política constituye por derecho propio una suerte de teatro, incluso menos atada a la realidad que la de los escenarios. Ya en 1921, en su obra dramática *Soledad*, Miguel de Unamuno se daba cuenta de ello:

“¿Hamlet cosa de teatro?”, pregunta a su mentor en política el personaje de Agustín, un dramaturgo y director de escena que, para su mala fortuna, cambió los escenarios por la palestra política, y él mismo responde: “No; Hamlet no es cosa de teatro [...]. Los que son cosa de teatro son los actuales ministros de la Corona y los diputados y los senadores; los que sois cosa de teatro, Pablo, sois vosotros, todos los hombres... públicos. Pero ¿Hamlet? ¿Hamlet cosa de teatro? ¡Es más real y más actual que vosotros todos!” (Acto II, escena III).

Guardada toda proporción, puede entenderse de este modo el nexo que guarda *Maten al león* con sus referentes históricos y aun historiográficos; un intento de otorgar realidad y actualidad a un discurso anquilosado por la grandilocuencia de las versiones oficiales, y condenado a perecer en los libros de texto que se emplean en las escuelas. Se trata de un esfuerzo que puede leerse en casi toda la obra de Ibargüengoitia, para quien dicho discurso suele resultar bastante aburrido, poblado de figuras monolíticas que al momento de ser depuradas y aprobadas oficialmente se fijan en imágenes estáticas destinadas a convertirse en modelos.

“Pero si la Historia de México que se enseña es aburrida —dice el autor en un artículo publicado originalmente en el periódico *Excélsior*—, no es por culpa de los acontecimientos, que son variados y muy interesantes, sino porque a los que la confecionaron no les interesaba tanto presentar el pasado como justificar el presente” (Ibargüengoitia, “Nuevas lecciones”, 34). De esto se desprende el hecho de que los rasgos dramáticos de su estilo narrativo tiendan no ya a teatralizar las figuras de la historia, sino a humanizarlas y convertirlas, vágase la expresión, en auténticos personajes de carne y hueso.¹⁴ Esta transformación de la historia se hace posible porque el guanajuatense coloca personajes y hechos en marcos autónomos distintos del histórico, distintos del mundo creado por la historiografía oficial en su afán de construir figuras-modelo y con ello justificar el presente. Es lo que Iser entiende como negatividad y que atribuye a todo texto de ficción, a saber, la capacidad de referirse, mediante la modulación del repertorio formulado, a un horizonte no formulado y así acrecentar potencialmente su propia naturaleza significante, “puesto que lo dicho parece sólo hablar realmente cuando se refiere a lo que calla. Pero porque lo callado es la implicación de lo dicho, adquiere así su contorno” (*Acto de leer*, 263).

En virtud de este proceso dinámico, el acontecimiento vital que supone la lectura de *Maten al león* coloca al lector en una frontera entre su propio presente y un pasado que, concerniéndole, puede transformarlo y proyectarlo al futuro con una com-

¹⁴ Si bien es claro que el recurso aparece en *Maten al león*, se trata de una constante en la obra del guanajuatense, en este caso heredada directamente de *El atentado*. Como hace notar Álvaro Ruiz Abreu, en *El atentado* Ibargüengoitia “humaniza ese espectro histórico [el de los personajes consagrados de la historia de México] al quitarle sus afeites deformantes, al ponerles máscaras cómicas a los personajes atrás de las cuales se esconde el verdadero ser humano” (*La cristera*, 353). Para un análisis detallado de los nexos entre la historia nacional y la obra de Ibargüengoitia, *vid. Campesino, La historia como ironía. Ibargüengoitia como historiador*.

prensión más amplia de su naturaleza histórica.¹⁵ Sólo así puede aspirar a trascender lo propiamente histórico y perfilarse rumbo al ámbito de la cultura; por eso asegura Bajtín (“El problema”, 31) que “todo acto cultural vive esencialmente sobre fronteras: en esto radica su seriedad y significación. Abstraído de éstas, pierde el terreno, se hace vacío, arrogante, degenera y muere”. La frontera, en el caso de Ibargüengoitia, es aquella que separa la ficción de la realidad, una línea que se desvanece al considerar que la ficción de *Maten al león* se agrega a la realidad para transformarla y así ofrecer al lector una nueva visión de la historia de México. Una perspectiva desde la cual los héroes y villanos de la historia no son ya figuras monolíticas que, estáticas sobre el pedestal de los discursos oficiales, miran al futuro sin inmutarse mientras pronuncian eternamente las frases que los hicieron célebres. Desde esta perspectiva, las figuras de la historia dejan de estar completamente alejadas del mexicano común, y al equiparársele le permiten comprender la historia de la que forma parte de un modo mucho más humano y plausible.

REFERENCIAS

- BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* [1953], trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 1998.
- , *Problemas de la poética de Dostoevski* [1929], trad. Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 2^a ed., 2003.
- , “El problema del contenido del material y de la forma en la creación artística verbal” [1924], en *Problemas literarios y estéticos*.

¹⁵ “En lugar de representar al mundo entero —dice Iser—, la novela establece accesos al mundo, y para ello proporciona al lector una óptica determinada para que aprenda a ver el mundo mediante el libro, y sepa adaptarse a él” (*Acto de leer*, 289).

- cos*, trad. Alfredo Caballero, La Habana, Arte y Literatura, 1986, 11-82.
- BERGSON, Henri, “La risa” [1903], en *Introducción a la metafísica / La risa*, trad. Manuel García Morente, México, Porrúa, 1986.
- CAMPESINO, Juan, *La historia como ironía. Ibargüengoitia como historiador*, México, Universidad de Guanajuato, 2005.
- GARCÍA, Gustavo, “Jorge Ibargüengoitia: La burla en primera persona”, *Revista de la Universidad de México*, vol. 12, núm. XXXII, 1978, 19-23.
- GARCÍA FLORES, Margarita, “‘¡Yo no soy humorista!’, entrevista con Jorge Ibargüengoitia”, en *Cartas marcadas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, 187-206.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge, *Maten al león*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- , “Memorias de novelas”, *Vuelta*, 29, 1979, 32-34.
- , “Nuevas lecciones de historia” [1974], en *Instrucciones para vivir en México*, México, Joaquín Mortiz, 1990, 34-35.
- , “Regreso a Arepa” [1977], en *Autopsias rápidas*, México, Vuelta, 1988, 81-86.
- ISER, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético* [1976], trad. Manuel Barbeito, Madrid, Taurus, 1987.
- , “El papel del lector en Joseph Andrews y Tom Jones de Fielding”, en *Estética de la recepción*, Rainer Warning (ed.), Madrid, Visor, 1979, 277-296.
- LANGER, Susanne, *Sentimiento y forma* [1953], trad. Mario Cárdenas y Luis Octavio Hernández, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.
- MEYER, Jean, “Estado y sociedad con Calles”, en *Historia de la Revolución Mexicana (1924-1928)*, vol. 11, México, El Colegio de México, 1977.
- PANI, Alberto J., *La historia: Agredida polvareda que alzó un discurso pronunciado ante el monumento del general Obregón*, México, Polis, 1950.
- ROBLETO, Hernán, *Obregón, Toral y la Madre Conchita*, México, Ediciones Botas, 1935.
- ROMERO FLORES, Jesús, *Revolución Mexicana (anales históricos 1910-1974)*, México, Costa-Amic, 1974.
- RUIZ ABREU, Álvaro, *La cristera, una literatura negada*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2003.

STAIGER, Emil, *Conceptos fundamentales de poética* [1946], trad. Jaime Ferreiro, Madrid, Rialp, 1966.

UNAMUNO, Miguel de, “Soledad” [1921], en *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1959.