

Jorge Ibargüengoitia: la malicia del sentido común

Juan José Reyes

A Vicente Leñero



Los escritores mexicanos nacidos en los años veinte del siglo pasado alcanzaron su madura juventud en un país que viajaba en la inercia de la estabilidad, donde los grandes problemas eran puestos debajo del tapete, y la clara luz de la media tarde podía dar una extraña sensación de paz con que se intentaba ocultar la falta de respiraderos,

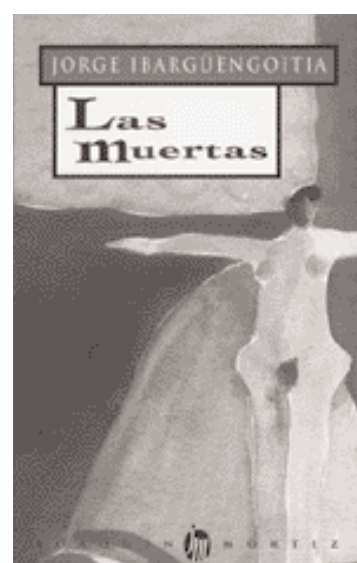
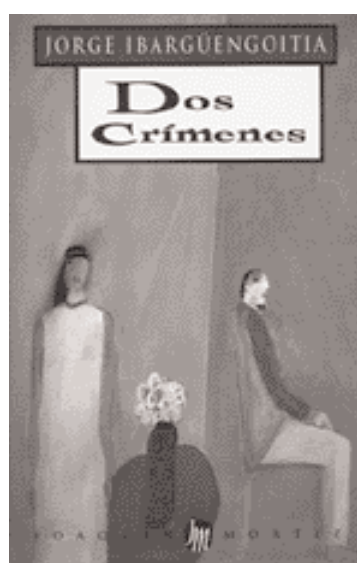
de ventanas abiertas en los más distintos campos de la actividad nacional. México apuntaba a ser una suerte de nuevo rico de segunda al amparo de las instituciones, tan sólidas como los monumentos levantados en honor de quienes las habrían hecho posibles. Lo cierto, se sabe bien, es que poco le duraría el gusto. Una de aquellas instituciones básicas era, desde luego, la Historia. No hay nacionalismo que tenga una fuente mayor y mejor. Distinguirnos de los otros por lo que hemos sido fue o aún es necesario para consolidar un sentimiento nacional mucho más redituable para quienes lo propulsan que para los que lo acatan y mantienen vivo. Nuestra escala nacionalista comienza, como tantas otras cosas malas, en la escuela y se concentra, si lo sabremos los nacidos en los regímenes de la revolución, en el culto a los héroes. Extraña de entrada que nos refiramos a “héroes” en lugar de a “personajes”, es decir, que pensemos mecánicamente en hombres, la gran mayoría, y en mujeres, también, que contaron con una naturaleza extraordinaria, literalmente descomunal, que sirvió siempre para trazar su hagiografía o que, cuando menos, alguna vez brotó inesperadamente, milagrosamente, como en virtud de algún toque de la divinidad, de un repentino estado de gracia, iluminados. Si los héroes hicieron posible que contemos con las instituciones que nos dan amparo y guía, *ergo* los héroes merecen nuestra gratitud eterna. Aquellas

instituciones prueban al mundo (y si el mundo no lo reconoce suficientemente, peor para el mundo) y sobre todo a nosotros mismos (no hay mejor espejo que el que refleja lo que queremos ver) que somos distintos, al menos diferentes (para ser modestos). Todo nacionalismo procede de una mitificación y todo mito es en esencia una exageración, un desbordamiento, un producto imaginario bueno para la defensa y apto para el ataque si se necesita. Es una interpretación de la realidad, un grandilocuente corolario, las más de las veces falaz y traicionero pero de una utilidad formidable. En el héroe mexicano conviven virtudes que otros tienen, pero en una dimensión mucho mayor, más profunda y quizá sobre todo más auténtica. Si toda madre es buena, la mexicana lo es hasta la santidad. Si todo guerrero lucha por una causa noble, el mexicano detiene al pelotón para perdonar la vida al malvado. En cualquier inventario no hay quien nos venza; en última instancia queda siempre nuestro ingenio como recurso sorpresivo para dar el golpe final, astuto y efectivo.

¿El personaje? Al desaparecer las personas, subsumidas bajo el peso de los héroes, los hechos pierden fuerza y se pueblan de fantasmas. Nada de lo que ocurre parece haber tenido lugar: faltan nexos, costuras, elementos, sobran zonas oscuras, lugares desiertos, vacíos inexplicados, sitios confusos por exceso de cruces, de voces, de decisiones. Falta vida verdadera. Y no hay tampoco literatura. Puede haber, acaso, mala literatura, que es una consecuencia que no se escapa de la mala historia. El personaje queda borrado y su paso por la vida de todos los días queda sin huella, sin rastro alguno que pueda servir para crear la idea de que dentro de la historia que se cuenta corre algo cierto o probable. Originalmente se trata de un problema específico de los historiadores de aquí: cómo contar la historia sin ceder a la tentación de suprimir a los seres humanos en favor de la erección de personajes míticos que están más allá del bien y del mal porque encarnan el bien y eliminan el mal. No parecería

tan arduo hacerlo pero lo cierto es que lo fue durante el largo periodo del nacionalismo revolucionario, no extinto del todo por lo demás. Las versiones deformadoras de la historia abundan, no sólo internamente sino en las versiones fraguadas en el exterior. Al propio “Como México no hay dos”, por ejemplo, responde algún sudamericano que “Como Uruguay no hay”, y otras obviedades que circulan como lanzas de un orgullo que costaría trabajo entender en nuestros días. Respondemos a la inferioridad que se nos asigna fuera con el dispendio de autohomenajes que sólo pueden verse como defensas, modos de protección de los vencidos. Por qué, podría preguntar cualquiera, junto a Jorge Ibargüengoitia, los mexicanos le ponen el nombre de algún héroe a cualquier calle, pueblo, ciudad, estado. Aquella toponimia revela ya un hecho curioso: la existencia de una especie de providencia civil o militar histórica, de la cual depende la vida misma de los individuos que moran en aquella calle, en aquella ciudad.

El México posrevolucionario tenía frente a sí un vasto pasado que aclarar y un futuro aún mayor que construir. Pone entre paréntesis la dilatada etapa colonial (“la larga noche”, la llama José Emilio Pacheco, poeta de la última modernidad), hace gestos y ademanes que buscarían rescatar el México indio, mira con insuficiente aire nostálgico el siglo XIX y decide envolver en una nube la inauguración del siglo XX, sus primeras décadas, sobresaltadas, cruentas. Aquella nube se nutre de una retórica falaz pero efectiva, de buen poder persuasivo en virtud de sus reiteraciones desde luego, pero también, hay que ser justos, a la habilidad con que ha de desplegarse. Es la retórica del que emerge victorioso después de una serie que parecía interminable de fracasos, de sacrificios inútiles, de tanteos pobres y derrotas contundentes. Un lenguaje que busca el brío del triunfador y que halla enjundia en una fortaleza inédita con la que habrán de librarse nuevas batallas. No deja de ser una retórica extraña: la de una modernidad pretendida,



Todo nacionalismo procede de una mitificación y todo mito es en esencia una exageración, un desbordamiento, un producto imaginario bueno para la defensa y apto para el ataque si se necesita.

que se considera a la mano, entrevista y ya alcanzada en ciertos sectores inevitablemente bilingües. Si antes los mexicanos modernos hablaron francés y se ataviaron con las prendas de buen gusto venidas de París, luego los mexicanos pudientes, en un nicho superior al de la gente decente y por tanto inaccesible, aprendieron inglés y se entregaron a adoptar y a incorporarse al gran sueño americano. Aquel lenguaje tiene entonces que servir de vía y de ensamble, tiene que expresar y aglutinar, justificar los designios de una historia que sucede en una suerte de estado natural, primitivo. En el principio fue el caos: la Revolución Mexicana, y antes de ella la Guerra de Independencia, y previamente la derrota predestinada de los primeros pobladores de esta tierra. La modernidad mexicana ha de hacer posible, hacia nuestro medio siglo, las nupcias del México vencido perennemente con la nación que despuntaba hacia la historia inédita, la historia del progreso, la de una marcha triunfal que recordaba (reiteraciones ine-

vitables) el Orden y Progreso que habría requerido el porfiriato. Esa retórica oculta y convence. Incluso no es difícil ver cómo, de un modo sesgado, se incorpora a ella la mirada intelectual del momento que buscaría dar precisamente con un nuevo tono moderno. Una retórica que paraliza, que detiene el curso de la historia al tratar de presentarla como un mecanismo previsible, provisto de un dinamismo establecido naturalmente. Orden y Progreso son un rótulo que funciona como sello de cancelación: lo que no es visto es lo histórico, lo que está escrito con minúsculas, lo que se vive en mangas de camisa, a la manera en que lo vive el escritor Jorge Ibarguengoitia.

Guanajuatense, Ibarguengoitia conoce directamente la tierra donde nace la guerra de Independencia. Su mirada a los héroes de aquella revolución ha de ser distinta de la oficial, aun cuando la retórica consabida esté allí tal vez más viva que en cualquier otro sitio. ¿Qué propicia aquella diferencia? En lo que se conoce



de su biografía nada hay que lo establezca con claridad suficiente, pero es muy probable que haya sido la influencia de su madre y sus hermanas. “Crecí entre mujeres que me adoraban”, escribió algún día, y amigos suyos de muchos años no se detienen en elogios al recordar especialmente a doña Lulú Antillón, su madre, y también a su tía Emma. Una mujer de buen sentido del humor, agradable, excelente para la conversación. Aquellas mujeres quisieron que Jorge fuera ingeniero para que recobrarla la bonanza económica de la familia, pero Jorge les falló: luego de comenzar a estudiar ingeniería decidió que aquello no era lo suyo y que tendría que hacerse escritor. Al hacerlo, no estaba más que siendo fiel a un primer aviso, que tuvo a los seis años, cuando escribió lo que llamaría años después su “primera obra literaria”. No hay duda de que aquel ambiente de su infancia sería determinante. El mundo de Guanajuato se le apareció como un campo de lo más fértil. Un mundo tan cerrado, tan poblado de buenas conciencias, como las llamaría años después su coetáneo Carlos Fuentes, era más que llamativo para el ejercicio de la curiosidad, y de una curiosidad que nunca dejaría de hacerle guiños a la infancia (sobre todo en el modo directo del registro de las cosas, sin afectaciones, dando cuenta de la naturaleza del mundo de una manera que hace reír precisamente por su desnudez, su falta de disfraces, de capas falsificadoras). Va Ibargüengoitia del rancho al teatro; de la soleada sala de la casa familiar, de apaciguadas tardes y noches serenas e idénticas: deja el terruño y viene a la gran ciudad moderna, donde el arte dramático, en aquellos años cincuenta, recoge la tradición de la ruptura vanguardista que habían abierto personajes como Xavier Villaurrutia. Ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad, entonces en la gran casa de Mascarones, y allí alcanza, dicho sea entre paréntesis, a conocer, para después hacer mofa de ellos, a algunos intelectuales, entre ellos a Jorge Portilla, el Hiperión entregado al estudio de una de las manifestaciones de nuestro carácter esencial: el relajado mexicano. Entra al socorrido mundo de las becas, recibe una tras otra y, lo que será fundamental, entra en contacto con Salvador Novo, vestido como gran maestro, quien lo lleva una tarde a ver la puesta en escena de la obra de otro joven autor: *Rosalba y los llaveros*, de Emilio Carballido. Ibargüengoitia recordaría así aquel descubrimiento:

No sé si la representación fue excelente o si mi condición anímica era extraordinariamente receptiva [...] el caso es que ahora sé, y confieso con un poco de vergüenza, que ninguna representación teatral me ha afectado tanto como aquella *Rosalba y los llaveros* que vi en el Teatro Juárez... Yo dije: ¡basta de rancho!, y en ese instante dejé de ser agricultor...



Se pone pronto a escribir. Y comienza a hacerlo también basado no poco en sus estudios de ingeniería: se vuelve un técnico, el teatro se le da bien por cuestiones estructurales, sin duda, por necesidades de concepción y armado (que luego trasladaría con tino y sin violencia a la novela), y a la vez por la inmediata comparación de los personajes. El teatro es sitio propicio para el cálculo y para la observación, lugar ideal para el curioso, un voyeurista de costumbres y personajes que sabe reír al hallar sin violencia los pliegues finos de las relaciones entre prójimos. Se estrena con *Susana y los jóvenes*, de 1953, y repite pronto con *Clotilde en su casa*, dos años después, cuando escribe también *La lucha con el ángel*. En las tres comedias aparece una situación por la que andará el autor con toda comodidad: la del triángulo amoroso. En la primera, aquella Susana juega con los muchachos que la pretenden. Uno de ellos, curiosamente, es un triunfador estudiante de ingeniería y el otro, intencionadamente llamado Tacubaya, destripó de la misma carrera. El primero se gana a los padres de Susana: es un joven conveniente, decente, uno de aquellos jóvenes que apunta derecho hacia la modernidad que el país avizora. Es también aburrido, adocenado, correcto hasta el bostezo o la desesperación. Tacubaya es divertido; significa el lado inconveniente, no ofrece las seguridades de un futuro próspero. En vez de cortejar, piropea con picardía. Susana, ya se habrá adivinado, queda en poder del chico decente pero en manos del indevido. Todo sucede con el mismo ritmo que siguen las cosas de la vida diaria: cada uno se da cuenta de lo que ocurre cuando ya es demasiado tarde. ¿Qué ha sucedido? Susana se ha rebelado contra el modelo de la familia, y en el fondo no ha hecho más que uti-

lizar a sus enamorados para cumplir sus fines. ¿Misoginia? De ningún modo. Ibargüengoitia sólo cuenta lo que puede verse. No juzga, no dictamina: describe. En *Clotilde en su casa* hay un personaje más aparte del marido de la protagonista: su mejor amigo. El adulterio es la ruptura de lo conveniente y sólo genera cosas malas: culpa (de los engañadores) y sospechas (del cornudo). Tragedia en vez de culpa es el desenlace de *La lucha con el ángel*, obra en la que hay un elemento que luego retomaría el autor en *Las muertas*: la vida en la miseria, la pérdida de perspectivas vitales. El teatro anuncia la novela. *El atentado* parece contener el germen de *Los relámpagos de agosto* y muchos elementos de *Maten al león*. En aquellas narraciones se da el desenmascaramiento de los héroes, el desmontaje de la historiografía oficial o ideológica, dócilmente aceptada en los más diversos medios. Pero el asunto rebasa el propio campo de las entidades abstractas, tan caras a la retórica en uso. La irrupción de Ibargüengoitia tiene un peso central en el aligeramiento de la realidad mexicana, en su literal “aliviane”, en su conversión a la levedad. Ahí están los ojos de Ibargüengoitia para mirar a México y los mexicanos de un modo distinto, ajeno al tono paralizante, fuera de emblemas o arquetipos. En vez de que la historia aparezca como un espejo de piedra labrado con detalle y maestría, brota aquí en el aire mismo, en la leve respiración de personajes que cons-



truyen sus vidas con torpeza o malicia y siempre de manera verosímil. En *La conspiración vendida*, obra con tintes de humor negro y hecha por encargo oficial, Ibargüengoitia prefigura su novela *Los pasos de López*, entre sus obras la más abiertamente referida a un correlato real e ideológico. En la novela *Estas ruinas que ves* el autor retoma uno de los sitios de excelencia de la solemnidad nacional: la vida académica (lo había hecho ya en alguno de los textos de *La ley de Herodes*). ¿Qué expresa aquella solemnidad? Enlisto en desorden y sin afán exhaustivo: el temor a vivencias que salgan del libreto, la presunción de valías extremas noblemente encerradas en el corazón del terruño, la decencia como clave para resistir cualquier mirada, la disciplina del deseo como condición de la coqueta beatería. En alguna de las páginas de la novela aparece la noticia de Las Poquianchis, las célebres lenonas y tratantes de blancas y asesinas que asolaron el Bajío en los años sesenta. Casualidad o no, *Estas ruinas que ves* parece ser la cara opuesta de *Las muertas*, la novela donde Ibargüengoitia registra la historia de aquellas madrotas. El caso de Las Poquianchis fue un escándalo nacional durante meses y no hay quien lo haya seguido, aunque sea de oídas, que no lo recuerde. Puesto en la novela tiene otro carácter, no menos espantoso pero sí mucho más creíble. Las madrotas son las asesinas que fueron, pero a la vez se trató de mujeres comunes y corrientes que comían pan de dulce, que dormían, que platicaban. De los expedientes de sus crímenes, a los que tiene acceso directo, Ibargüengoitia extrae la parte dura de la narración. Lo notable es cómo la desmonta, cómo vuelve sensibles, verosímiles a sus personajes, los sitúa más allá de sus categorías periodísticas o históricas. Hizo lo mismo con Josefa Ortiz de Domínguez, la heroína por excelencia del santoral laico mexicano.

En todas las narraciones hay un tono “Ibargüengoitia”, un sello del autor que lo vuelve inconfundible. Lo primero: queda claro que no hay deliberación alguna de dar con ese estilo. El autor supo desde el comienzo que sería escritor no sólo por su curiosidad, sino por un poder expresivo peculiar e indudable y eficazísimo. Debe haber sido un descubrimiento contundente e imposible de negar. Antes que nada, el suyo es un estilo que se opone a toda retórica recogida, aprendida, que venga de fuera. A Octavio Paz lo admiró la “economía” verbal del guanajuatense. Aquella economía es completamente espontánea, corresponde sin la mínima aspereza a esa curiosidad infantil que con el tiempo va aprendiendo y atesorando malicia. Para decir lo que quiso decir es claro que Ibargüengoitia tuvo que escribir como lo hizo: con un simulado y natural candor, con el ánimo de dar todo el peso a lo que se cuenta y a los personajes, haciendo ver que el autor es lo de menos. Hay una distancia esencial en todos los textos de Ibar-

El teatro es sitio propicio para el cálculo y para la observación, lugar ideal para el curioso, un voyeurista de costumbres y personajes que sabe reír al hallar sin violencia los pliegues finos de las relaciones entre prójimos.

güengoitia que estriba en desasirse de las situaciones y los protagonistas y dejarlos en toda libertad, aun cuando sean aquellos protagonistas los que tengan la voz narrativa. No cuesta trabajo imaginarlo: Jorge Ibarzüengoitia está sentado en la galería del teatro, mira el escenario, sigue las peripecias de unos actores que son personajes que se afanan en diversos empeños, Jorge Ibarzüengoitia mira divertido, intrigado, se detiene en ciertos detalles, es sorprendido por otros, se interesa ante las cuitas de los que continúan sobre las tablas o en las páginas de la novela, imagina, se da cuenta de cómo debe estar urdida la obra. Es testigo de la libertad del mundo. ¿Cree en el destino o en la libertad? Lo cierto es que poco importa. No le preocupan los grandes asuntos sino las maquinaciones ocultas, los deseos soterrados, los gestos que fingen, los engaños descubiertos a destiempo. No quiere la antigua retórica sino que tiene que conformarse con la propia, la que le tocó vivir. La retórica de alguien que mira más que la de alguien que juzga. Ni pregunta ni responde: registra, y las preguntas y las respuestas tocan ahora al espectador o al lector.

En la vida común el curioso descubre impostura sin pausa. Tal es la nota distintiva del mundo que rodea al escritor y del que procede la retórica inservible que en vez de procurar expresión viva consigue distorsiones y encubrimientos. O más aún: lo impostado viene a constituir el mundo real. Lo que era mera apariencia o máscara termina siendo lo que existe en el mundo fáctico y en el campo de los valores. Ibarzüengoitia mira otro mundo. No es un mero escritor costumbrista porque las costumbres sólo le sirven de un modo distinto al que le sirven a los demás. No le son útiles para registrarlas sino para dar cuenta de lo que ocultan. Aquí hay claramente un juego, pero la impostura del escritor tiene un valor real. Solas, sin necesidad de operación aparente, las costumbres se desnudan y pueden lucir tal como son, es decir: como fuentes de sombra y enrarecimiento. Allí está la distancia: Ibarzüengoitia deja que las cosas transcurran de un modo natural, digamos, sabiendo que ellas mismas harán ver lo que realmente son, lo que realmente encubren. De suerte que la intervención directa

del escritor, mediante una retórica impostada, aprendida, sólo lastimaría el previsto efecto literario. Hay estilos que matan la realidad, lo que equivale a decir que matan la literatura. Ibarzüengoitia se oculta, se mete a la tribuna, se pone del lado del lector. Su curiosidad viaja junto a la del espectador. Como si no existiera, el autor ha abierto los ojos y ha visto la realidad desnuda, o ha arrojado la piedra y escondido la mano.

Siempre lo hace con malicia. Y no dejan también de aparecer las críticas abiertamente acerbas en el campo de las crónicas o de retratos hechos para los periódicos y revistas. Aquí desaparece en ocasiones la distancia, y surge, de manera franca, el mal humor. Especialmente en el trabajo de crítica teatral, por el que





Ibargüengoitia llegó a ser famoso y temido. Con frecuencia la emprende en contra de sus colegas, sean quienes sean, y con toda apertura, mala leche y falta de cuidado en compromisos extracríticos. Le pega a medio mundo, como bien ha recordado Armando Ponce. Y se dirá que se divierte aun cuando esté del peor humor imaginable. En este caso el motivo de interés, y por tanto de sonrisa, no es solamente el objeto tratado en el texto sino también, y con la misma importancia, lo que sucede en el sujeto que mira y que escribe. El crítico Ibargüengoitia irrumpe en sus notas tanto como se borra en sus narraciones. Quiere discutir, reconoce que pisa un terreno en el que, ahora sí, es preciso juzgar. Aun así, su retórica es personalísima, no puede identificarse con la acostumbrada. Se atiene a una radical llaneza (aquella economía verbal) y asesta sus opiniones recurriendo con plena conciencia, y sin

tapujos, de elementos mordaces y agresivos. Y lo mismo arremete en contra de una obra del más que olvidable Luis G. Basurto que en contra del consagrado Alfonso Reyes, el más reconocido entonces, 1964, de los escritores mexicanos, y cuyos méritos, con los años, van apareciendo sin pausa mayores. Es criticado a su vez en la *Revista de la Universidad*, entonces dirigida por Jaime García Terrés (muy probablemente temeroso de la reacción de Reyes), por Carlos Monsiváis, joven escritor adscrito a lo que entonces se conocía como La Mafia, quien lo acusa de realizar una crítica impresionista. Ibargüengoitia se rehúsa a polemizar y escribe en su estilo más abierto las siguientes líneas, que vale la pena citar:

Escribo este artículo nomás para que no digan que me retiré de la crítica porque Monsiváis me puso como Dios

Él mismo declaró, por otro lado, que el humor de sus textos procede de su modo de mirar las cosas. Aquel modo es el que ha cancelado la cercanía, la confusión con las propias cosas y las propias historias.

al perico [...] o que me corrieron de aquí por mal crítico. No me voy ni arrepentido, ni cesante, ni mucho menos a leer las obras completas de Alfonso Reyes. Me voy porque ya me cansé de tener que ir al teatro (actividad que he llegado a detestar), escribir artículos de seis páginas y entregarlos el día 20 de cada mes. Los artículos que escribí, buenos o malos, son los únicos que puedo escribir. Si son ingeniosos (ver Monsiváis, *loc. cit.*) es porque tengo ingenio, si son arbitrarios es porque soy arbitrario, y si son humorísticos es porque así veo las cosas, que no es virtud, ni defecto, sino peculiaridad. Ni modo. Quien creyó que todo lo que dije fue en serio, es un cándido, y quien creyó que todo fue broma, es un imbécil.

Sirva la cita larga para subrayar al menos dos cosas que considero del mayor interés: en primer término, la nula retractación del autor luego de recibir respuesta a su ataque a la gran vaca sagrada de las letras mexicanas, su ánimo indeclinable de no callarse lo que piensa, aun cuando sea incómodo y poco recomendable, su honradez y su gana de no entrar en discusiones inútiles acerca de su propio trabajo. Si se lo consideraba impresionista, no se le ocurre ponerse a demostrar que no lo es. Su ingenio consiste sobre todo en esconder ciertas premisas de sus críticas para resaltar las que más le importan, lo que puede hacer pensar, en efecto, que su modo de mirar el teatro se funda más en impresiones que en argumentos. Lo que ha ocurrido es que Ibargüengoitia escribe para los que saben de teatro, no para el gran público. Escribe desde el punto de vista del

escritor, no del de un público más o menos fácil de complacer. En segundo término, en aquellas líneas está la manifestación de cómo se mira el propio autor como creador de obras humorísticas. Llama la atención que las numerosas lecturas de aquellas obras no se detengan en el asunto. Si sus textos son textos de humor es porque de ese modo mira las cosas el autor. Curiosa sentencia, reveladora.

Nadie dirá que Ibargüengoitia no es un escritor humorístico. Lo que no ha quedado tan claro son los recursos de que se sirve para serlo. Él mismo declaró, por otro lado, que el humor de sus textos procede de su modo de mirar las cosas. Aquel modo es el que ha cancelado la cercanía, la confusión con las propias cosas y las propias historias. Sólo a distancia pueden percibirse las cosas y sobre todo la trama de sus relaciones, sus revelaciones y ocultamientos. Sólo a distancia el escritor puede encontrar que aquellos nudos son divertidos precisamente en virtud de los disfraces que tratan de borrarlos. De ahí proviene aquella economía, a la que aludió Octavio Paz, aquel juego limpio de las cosas atenuadas a su propia naturaleza, desnudas, puestas en tránsito en una corriente fresca. Y de aquí sólo puede proceder una prosa sin par, que sirve para dar cuenta de aquellas naturalezas sin artificios. Se diría que a la gran retórica del medio siglo mexicano, a aquella búsqueda de identidades y de cifras, Ibargüengoitia opone la retórica del sentido común. **U**

Las fotografías que acompañan este texto pertenecen al archivo de Joy Laville.

