Luis Rico Chávez

La historia como suceso cotidiano

Los pasos de López, de Jorge Ibargüengoitia y la desmitificación de los héroes nacionales a través del humor

STAUdeG

La historia como suceso cotidiano

Los pasos de López de Jorge Ibargüengoitia y la desmitificación de los héroes nacionales a través del humor

LUIS RICO CHÁVEZ

Índice

PRIMERA PARTE
Propuesta de análisis

INTRODUCCIÓN. **La obra de Jorge Ibargüengoitia**.....10
1. PRIMERAS NOTAS..... 12
2. DIECIOCHO VOLÚMENES 13
3. OBRA PÚBLICA Y PRIVADA 15
4. POSIBLES RUTAS DE ANÁLISIS 16
5. ENFOQUE METODOLÓGICO..... 20
6. EL HUMOR Y LA HISTORIA..... 25

CAPÍTULO I. **Aproximación crítica a *Los pasos de López*** 29
1. LAS PALABRAS INICIALES..... 31
2. ELEMENTOS NARRATIVOS 38
   a) *Acción narrativa* 49
   b) *Espacio* 57
   c) *Tiempo* 68
   d) *Personajes* 71
   e) *Narrador*..... 76

SEGUNDA PARTE
Ficción e historia

CAPÍTULO II. **El inicio de la Guerra: primera versión** 88
1. FUENTES DOCUMENTALES DE IBARGÜENGOITIA 89
2. ANTECEDENTES: *LA CONSPIRACIÓN VENDIDA* 92
3. SOBRE EL GÉNERO (PIEZA) 93
4. LOS PERSONAJES Y EL GÉNERO..... 97
5. CAMBIOS Y SUPRESIONES DE LA VERSIÓN TEATRAL 108

CAPÍTULO III. **El discurso transgresor de la historia**..... 117
1. NOTAS SOBRE HISTORIA Y LITERATURA 118
2. DOS PROPUESTAS PARTICULARES..... 130
3. CADA QUIEN SU HISTORIA 133
4. LAS VERSIONES DE LA HISTORIA 138
5. COHERENCIA NARRATIVA, NO HISTÓRICA 161

CAPÍTULO IV. **La ficción como dimensión humana de la historia** 165
1. LA HISTORIA SEGÚN IBARGÜENGOITIA 166
2. FICCIÓN E HISTORIA: DIVERGENCIAS Y COMPLEMENTOS..... 174
3. UNA OPOSICIÓN PERTINENTE: "LO QUE SE DICE" Y "LO QUE OCURRIÓ" 176
4. MATICES NARRATIVOS 181
5. HIDALGO Y LOS HÉROES 191

TERCERA PARTE
El humor

CAPÍTULO V. **Semblanza del humor** 210
1. HACIA UNA CONCEPCIÓN DEL HUMOR Y LA RISA 211
2. EL HUMOR SEGÚN IBARGÜENGOITIA 226

CAPÍTULO VI. **El humor y la desmitificación de los héroes nacionales** 230
1. LOS ASPECTOS GENERALES DEL HUMOR EN *LOS PASOS DE LÓPEZ* 231
   a) *El humor en serio* 232
   b) *El ADN del humor* 237
   c) *La risa de los personajes* 242
   d) *Concepto semántico vacío* 244
   e) *Las palabras del humor* 246
   f) *Las palabras y los hechos* 252
   g) *La precaución inútil* 260
   h) *"El Niño"* 266
   i) *Los personajes secundarios* 270
2. DOS EJEMPLOS DE HUMOR: LAS PRUEBAS Y LAS DELACIONES 275
3. DESMITIFICACIÓN DE LOS PROTAGONISTAS 293
   a) *La vida doméstica de los Aquino* 295
   b) *Domingo Periñón, López* 312

Conclusiones 317

Bibliografía 335

Esto, que es una tontería porque es obvio, porque todo el mundo lo sabe, he tardado yo años y años en descubrirlo: que el ser humano —incluso el héroe más pintado— es irrisorio.

ALFONSO SASTRE

POST SCRIPTUM

En algunos capítulos del presente trabajo cito, de manera frecuente, algunas de las obras analizadas y comentadas de Jorge Ibargüengoitia. Para abreviar, y por comodidad para el lector, remito a tales obras empleando sólo las siglas correspondientes. Menciono enseguida dichas referencias, así como el capítulo en que aparecen:

CAPÍTULO I:
Los pasos de López, versión de Ángel Rama: VAR
Los pasos de López, versión definitiva: VD

CAPÍTULOS II Y III:
Sálvese quien pueda: SQP
Teatro III: TIII
Los pasos de López: LPL
La conspiración vendida: LCV

CAPÍTULO IV:
Autopsias rápidas: AR
Instrucciones para vivir en México: IVM

CAPÍTULO V:
Ideas en venta: IV
Instrucciones para vivir en México: IVM

CAPÍTULO VI:
Ideas en venta: IV
Instrucciones para vivir en México: IVM
Autopsias rápidas: AR
Sálvese quien pueda: SQP
Teatro III: TIII

AGRADECIMIENTOS

No celebro nada. El hecho de que el tema del presente trabajo —con el que obtuve el grado de Doctor en Estudios Literarios y Lingüísticos por parte de la Universidad de Guadalajara— coincidiera con el fasto y la faramalla oficialista no significa que con bombo y platillo me haya unido a la fiesta. Aunque se estila, en trabajos de esta naturaleza, exhibir la objetividad en la elección del tema y la utilidad de nuestra investigación para el engrandecimiento de la comunidad académica, yo quiero enarbolar la bandera contraria. ¿Por qué elegí a Jorge Ibargüengoitia? ¿Por qué *Los pasos de López*? En el escritor guanajuatense he hallado tantas cosas que no me han dado ni siquiera los encumbrados por las camarillas que se reparten el exiguo botín intelectual de México, ni siquiera los galardonados por los Cervantes o los Nobeles que dan tanto prestigio internacional.

Como lector, un buen número de autores me invitan a conocer sus *Obras completas* luego del primer acercamiento a uno de sus textos, pero la decepción aguarda a la vuelta de cualquier página. Eso nunca me pasó con Ibargüengoitia. Leo y releo sus novelas, cuentos, piezas teatrales, obras periodísticas y las disfruto como la primera vez. Esta lectura me afianza en la convicción que nació en mí hace ya treinta años, lector precoz de Víctor Hugo. La fascinación que dejó en mi ánimo *Los miserables* me llenaba de asombro, por contraparte, al descubrir que la pasión por la lectura aquejaba sólo a unos cuantos despistados. Aun ahora sigue asombrándome el hecho de que el invaluable ejercicio estético e intelectual que representa la lectura no se practique de manera masiva. Los lectores, por el simple hecho de serlo, deberíamos percibir un sueldo muy superior al de un magistrado del Supremo Tribunal de Justicia, canonjías, prebendas, seguros médicos y de vida incluidos, además de los guaruras, las secretarias y las masajistas.

Así pues, me asumo como lector, y en mi calidad de tal elijo al autor y al texto, y sólo aspiro a presentar el resultado de mi lectura. Dice Genette: “Concibo la relación

entre el texto y su lector de una manera más socializada, más abiertamente contractual, formando parte de una pragmática consciente y organizada" (Genette, 1989). Esa manera "socializada" y "contractual" la entiendo como la complicidad que nos lleva a aceptar y rechazar, junto con otro, ciertas conductas, formas de pensar y de estar en el mundo, escenario en el que nos movemos para bien y para mal.

Debo confesar que la perspectiva de mi entorno, de mis alumnos y mis compañeros académicos, del ámbito profesional universitario me deja un sabor amargo en el ánimo. La incompetencia, la mediocridad, la pereza y la mezquindad son el pan intelectual de cada día. Qué decir del espacio social de Guadalajara y de México en general. Si andan descaminados quienes se supone que representan el ala pensante de la identidad nacional, por qué rumbo van quienes sólo se preocupan por las ambiciones del momento, por las necesidades vitales que sólo aspiran a la subsistencia y cuyo mayor desahogo intelectual lo proporcionan los inefables medios de comunicación.

Pero contra esa amargura me receto, como elíxir ideal, la lectura. Dejando de lado los mamotretos encumbrados por la mercadotecnia editorial, que se venden por toneladas aunque mañana se transformen en simple material de reciclado, disfruto incluso los abstrusos tratados que abordan cuestiones tan disparatadas como el tiempo invisible o las aporías internas de la fenomenología. Disfruto, en fin, un sinnúmero de obras *serias* que abordan temas harto complejos y profundamente abstractos. De todos los géneros, épocas, lugares y sabores. Qué decir cuando esa complicidad se transforma en íntima camaradería, como es lo que me pasa con las obras de Ibargüengoitia. Conozco a muchos autores divertidos, chistosos, humorísticos, pero ninguno como el guanajuatense.

Así que mi primer agradecimiento es para el humor y para Ibargüengoitia, que me atenuaron esa amargura y vuelven más habitable este mundo. En realidad, en segundo

lugar, porque mi perspectiva espiritual se modificó hace algunos años y he colocado a Dios como el centro de mi universo. A Él le debo todo lo que tengo y todo lo que soy.

Con este trabajo cierro un ciclo. Esta amargura de la que hablo no ha sido tan insoportable como para desear mandar al otro mundo todas estas decepciones. Ignoro qué viene después. Y en este punto y aparte quiero agradecer a quienes me han permitido llegar hasta esta meta: mis maestros y compañeros del doctorado. En especial a Blanca y al doctor Herón, a Socorro, quienes me han acompañado más de cerca en estos años.

A mi nueva familia de veintidós años (y contando): Godi, Itzel y Citzinari. A la antigua, de cuarenta y algo: Luis, Rosario, Jaime, Álvaro, Chuy, Jorge, Beti, Fredi y Martín, más los que se han añadido en el camino.

A ciertos compañeros académicos en la prepa (la 7 y la 2), que aunque contados con los dedos aún les queda un gramo de dignidad y otro poco de preocupación por su trabajo escolar y profesional, el cual me contagian o por lo menos me sirven de desahogo al compartir mi perspectiva sobre nuestras miserias cotidianas. A otros más, que comparten conmigo el insano e inútil gusto de promover la lectura.

Cierro, pues, un ciclo, consciente de las dificultades que enfrentamos en todos los ámbitos de nuestro sufrido país, pero aferrado a la esperanza que representa la lectura como medio para crear un mundo más habitable. Ojalá esta esperanza sea contagiosa. De ser así, gracias a los cómplices que se subirán a esta nave de locos.

PRIMERA PARTE

Propuesta de análisis

INTRODUCCIÓN

La obra de Jorge Ibargüengoitia

La costumbre, en trabajos de esta naturaleza, invita a recurrir a la objetividad en la elección del tema. Otro criterio socorrido consiste en argumentar la utilidad de la empresa que tenemos delante. Confío en que, a lo largo de estas páginas introductorias, pueda satisfacer con suficiencia tales requisitos.

En este momento, sin embargo, deseo enfatizar el lado subjetivo de la cuestión. ¿Por qué Jorge Ibargüengoitia? ¿Por qué *Los pasos de López*? Acudo, en primer lugar, al respaldo de un especialista, Luis González y González, quien en *El oficio de historiar* no tiene empacho en aceptar que, "para no pocos, la selección de un tema es tan arbitraria y emotiva como una selección amorosa" (González, 1995: 72). Continúa, en el espacio dedicado a dar consejos a los noveles investigadores: "Quizá el mejor criterio para escoger el problema de estudio sea el del gusto propio. El campo más rendidor es el que en un momento dado despierta nuestra curiosidad, nos divierte y nos apasiona. En el momento de elegir tarea deben consultarse los gustos íntimos y la aptitud que se tiene para satisfacerlos" (*op. cit.*, 73).

Me parece que la elección no ya de un tema de investigación para un trabajo doctoral, sino de una profesión, obedece a la locura del amor (si no intervienen tradiciones generacionales impositivas). La literatura, amante ingrata en este medio superficial y materialista, seduce a quienes deciden seguir la huella de su aroma y les impide escapar a su hechizo pese a los desengaños y sinsabores.

Y la literatura y el amor, para mí, son insustituibles en la existencia, y el ser y el estar son razón suficiente para seguir nuestras pasiones aun a costa de los tropiezos. Luego viene la complicación de la filosofía y la ciencia y la necesidad de encontrar causas y efectos y dar un fundamento de verdad y objetividad al más mínimo pensamiento.

Ésa es mi brújula. Hablo de mi esencia, subjetiva y difícil de aprehender y definir, aunque el paquete incluye la racionalidad, derivada de esa misma esencia, encorse-

tada en miles de lecturas, justificada y sustentada en decenas de axiomas hallados, asimilados, interiorizados, manoseados, aceptados y rechazados una y otra vez hasta conformar lo que soy y lo que no soy.

Tal es la esencia de este trabajo final para la obtención del grado de doctor en Estudios Literarios y Lingüísticos, con especialidad en Literaturas Comparadas. Tal la fluctuación que saltará una y otra vez, alternándose o combinándose de manera arbitraria: la ficción y la ciencia, la literatura y la historia, la novela y los incidentes del inicio de la Guerra de Independencia.

Lo sé: los cuestionamientos esgrimen sus armas retóricas desde estas páginas iniciales, y por si necesitaran un acicate extra apelo enseguida a un concepto teórico tan esquivo y polémico en la literatura, el de género, para tomarlo como punto de partida para intentar el deslinde de los elementos de una obra literaria. Al abordar las creaciones artísticas que emplean la lengua escrita como herramienta de trabajo resulta obligado, en primer lugar, postular generalidades para llegar, por último, a la manera particular como éstas se expresan en una obra específica.

Sitúo entonces mi punto de partida en una convención: la obra que analizo, *Los pasos de López*, del escritor guanajuatense Jorge Ibargüengoitia, es una novela, incluida, como género, en la narrativa. Aun añado que en la novela intervienen personajes ubicados en un tiempo y en un espacio específicos, ejecutando o padeciendo acciones descritas por un narrador.

1. Primeras notas

Vuelvo a la cuestión del obstáculo inherente al asunto de la elección. La historia de la literatura mexicana, con una larga tradición y saturada de ilustres y reconocidísimos auto-

res, ofrece un espectro muy amplio de obras y temas susceptibles de abordarse de muy distintas maneras y a partir de diversos enfoques.

Una vez superado el inconveniente de la elección se presenta la disyuntiva de cómo poner en perspectiva el tema. ¿Qué camino seguir? ¿Qué estrategia utilizar para su exposición? ¿De qué herramientas se dispondrá para desarrollarlo? ¿Desde qué perspectiva teórico-metodológica se abordarán sus aspectos más relevantes?

Muchas preguntas de respuesta nada sencilla. Pero para simplificar me escudo en la orientación del doctorado: la literatura comparada. Y una posible solución, para sortear estos obstáculos iniciales, en la restricción del ámbito de estudio: elegir un autor mexicano reciente, pero no tanto que la cercanía impida hacer una valoración *imparcial*.

La elección de un autor mexicano obedece, además de las razones proporcionadas por Luis González, al hecho de que yo pertenezco a tal cultura y eso, espero, me allanará el camino por la cercanía y la familiaridad contextual. En un proyecto inicial me había propuesto analizar dos de las novelas que el propio Ibargüengoitia denomina obras de carácter público, en las que aborda temas como el inicio de la Guerra de Independencia o el periodo denominado Caudillismo, ocurrido al final de la Revolución.

2. Dieciocho volúmenes

El *corpus* central de la investigación lo constituirán las obras de Jorge Ibargüengoitia, publicadas en dieciocho volúmenes por la editorial Joaquín Mortiz.

Si bien por lo menos en un primer momento se realizará un acercamiento a la totalidad de las obras, más adelante el énfasis estará puesto en los temas de carácter histórico, ya sean ensayos periodísticos, obras teatrales o novelas.

La exploración de la totalidad de la obra resulta indispensable para contextualizar los sucesos históricos narrados en las novelas y piezas teatrales, a la vez que permite esclarecer algunos de los procedimientos literarios del autor: las fuentes de que se nutre para la elaboración de sus anécdotas, cómo el suceso histórico se transforma en un elemento de ficción, todo lo cual se expone en diversos pasajes de esos dieciocho volúmenes.

Sobre el ámbito central del presente trabajo, me ocuparé de lo que Ibargüengoitia denomina obras de carácter público: *Los pasos de López* (1986, novela) y *La conspiración vendida* (dos versiones teatrales, en *Sálvese quien pueda*, 1994, y *Teatro III*, 2006), que se refieren al inicio de la Guerra de Independencia, destacando la figura de Miguel Hidalgo y Costilla y de otros protagonistas de dicho periodo histórico.

Diversas líneas pueden seguirse para estudiar la obra de este escritor guanajuatense. En primer lugar, su abundantísima obra periodística, recogida en ocho libros: *Sálvese quien pueda* (1975), *Viajes en la América ignota* (1988), *Instrucciones para vivir en México* (1990), *La casa de usted y otros viajes* (1991), *Ideas en venta* (1997), *Misterios de la vida diaria* (1997), *¿Olvida usted su equipaje?* (1997) y *Autopsias rápidas* (1988, publicado por la editorial Vuelta).[1] En estos volúmenes se recogen los trabajos aparecidos en el periódico *Excélsior* de 1968 a 1976, y en la revista *Vuelta*, donde colaboró a partir de ese año (1976) y hasta su deceso, en 1983. La edición y selección de textos estuvo a cargo de Guillermo Sheridan, Jesús Quintero y Aline Davidoff.

Se percibe al momento la gran variedad de temas, pero a la vez se descubre un denominador común: la cotidianidad del autor, los inconvenientes que enfrenta en diversos contextos, las situaciones absurdas que padece o de las que resulta un atento y agudo testigo y que configuran la existencia diaria del mexicano.

[1] El año indica la fecha de la primera edición. Para las referencias en el presente trabajo, en la bibliografía se anota el año de la reedición que sirvió como fuente de consulta.

Y aunque esta cotidianidad pudiera hacer pensar, a un lector superficial, que se trata de temas caducos, por su naturaleza periodística y por referir sucesos acontecidos tres, cinco décadas atrás, se descubre al momento su actualidad, derivada del recurso empleado para exponerlos, el humor, el cual los revitaliza y les otorga una perspectiva cercana al lector actual.

Un aspecto adicional por el que estos temas interesan para el desarrollo del presente trabajo: en ellos, aquí y allá, se descubren pistas que proporcionan invaluables datos para profundizar en el conocimiento de sus obras de ficción, en particular para las de carácter histórico.

3. Obra pública y privada

Ibargüengoitia engloba sus obras en dos tendencias (Ibargüengoitia, 1992a: 15), una pública, en la que incluye *Los relámpagos de agosto* (1964), *Maten al león* (1969, "la vida y la muerte de un tirano hispanoamericano"), *Las muertas* (1977, "obra basada en acontecimientos famosos que ocurrieron en el interior de un burdel") y *Los pasos de López* (1986), donde narra los momentos iniciales de la Guerra de Independencia. Sobre ellas señala: "Los sucesos presentados en estas novelas son reales y conocidos, los personajes son imaginarios".

La segunda tendencia, denominada "privada", incluye *La ley de Herodes* (1967, cuentos), *Estas ruinas que ves* (1975) y *Dos crímenes* (1979).[2] La califica como "más íntima, generalmente humorística, a veces sexual".

Llama la atención, en esta semblanza que el autor hace de sí mismo y de su obra, que sólo mencione una pieza teatral, *El atentado* (escrita en 1962). Ello se explica porque sus relaciones en el ambiente del teatro no fueron muy positivas, según expone en

[2] Como en el caso anterior, los años remiten a la primera edición, no al texto empleado como fuente.

el ensayo citado. Sin embargo, estas piezas teatrales, omitidas por el propio autor en esta referencia, ocupan tres volúmenes de sus obras, y de la misma forma pueden dividirse en las dos tendencias citadas, inclinándose con mucho hacia la segunda; de hecho, en la primera sólo cabría incluir *El atentado* y *La conspiración vendida*; *Los buenos manejos* (en *Teatro III*) se ubica en el siglo XVIII, y pese a lo que esta circunstancia temporal pudiera sugerir, no aborda un tema histórico sino, más bien, corresponde a lo que Claudia Cecilia Alatorre denomina "material probable": representa acciones que suceden "continuamente 'o sucede así siempre' o se refiere a características y actitudes humanas que han sido así a través del tiempo" (Alatorre, 1986: 18).

Los títulos que componen el teatro de Ibargüengoitia son los siguientes: *Susana y los jóvenes, Clotilde en su casa, La lucha con el ángel (Teatro I*), *Llegó Margó, Ante varias esfinges, El loco amor viene, El tesoro perdido, Dos crímenes (Teatro II*), *El viaje superficial, Pájaro en mano, Los buenos manejos, La conspiración vendida* y *El atentado (Teatro III*).

Como en el caso de las obras periodísticas, destaca la cotidianidad de las acciones y, en algunas de ellas, también se emplea el recurso del humor. Luego de una primera lectura de este *corpus*, los aficionados al teatro no podemos menos que lamentar la ausencia de trabajos tan valiosos en la cartelera teatral.

4. Posibles rutas de análisis

Esta primera enumeración de las obras de Jorge Ibargüengoitia abre un buen número de posibilidades para el análisis literario. Las de carácter público sugieren el estudio de acontecimientos históricos, documentados en diversas fuentes, que pudieran permitir un acercamiento a algún momento de nuestra realidad nacional o latinoamericana.

Así, por ejemplo, en *Las muertas* se relata un suceso ocurrido en los estados de Guanajuato y Jalisco, el cual por sus escandalosas circunstancias tuvo una amplia repercusión en todo el país a mediados de los años sesenta.

Esta novela cuenta los incidentes ocurridos en el interior de un burdel clausurado, donde quince prostitutas vivieron encerradas durante catorce meses, con un desenlace trágico: la muerte de cinco de ellas.

Como sentencia el adagio periodístico, además de toda la tinta que corrió en los medios sensacionalistas de la época, el punto de vista de una de las protagonistas —María de Jesús González Valenzuela, una de las dueñas del burdel— se recoge en un libro titulado *Las poquianchis* (1990), de Elisa Robledo. Felipe Casals dirigió en 1976 una cinta homónima basada en estos hechos.

En *Maten al león* conocemos la historia de un dictador hispanoamericano, temática desarrollada en obras como *El señor presidente* (1933), del guatemalteco Miguel Ángel Asturias; *El recurso del método* (1974), del cubano Alejo Carpentier; *Yo, el supremo* (1974), del paraguayo Augusto Roa Bastos; *El otoño del patriarca* (1975), del colombiano Gabriel García Márquez; *Primavera con una esquina rota* (1982), del uruguayo Mario Benedetti; *La fiesta del chivo* (2000), del peruano-español Mario Vargas Llosa, entre otras.[3]

Los pasos de López, narración de los primeros momentos de la Guerra de Independencia, representa un tema fundamental para nuestra historia patria, ya que refiere la transición de la época colonial al México moderno, al siglo en que, a decir de los especialistas, nuestro país habría de forjar y definir su fisonomía nacional. Los documentos históricos son abundantísimos.

En el ámbito literario, podemos mencionar las siguientes obras —lista general y sólo introductoria— en que se aborda el tema de la Guerra de Independencia: Paco Ignacio Taibo II ha recreado la figura de Hidalgo en diversas ediciones, la última de las cua-

[3] Al igual que en el caso de las obras de Ibargüengoitia, se cita la fecha de la primera edición.

les se titula *El cura Hidalgo y sus amigos* (2007). Jean Meyer escribió *Los tambores de Calderón* (1993; ahora reescrito con el título *Camino a Baján*), Mario Moya Palencia *El zorro enjaulado* (1996), Eugenio Aguirre *Hidalgo, entre la virtud y el vicio* (2009)…

Los relámpagos de agosto incursiona en un terreno muy visitado por nuestros narradores, y aun por los extranjeros: la literatura de la Revolución, que abarca prácticamente todos los géneros desde los corridos, que recogen el sentir popular en forma de versos, pasando por el teatro, hasta la narrativa… La lista de obras y autores es muy extensa.

Tenemos, por ejemplo, a quienes participaron o que, de una u otra manera, tuvieron algo que ver —al menos en calidad de testigos— con el enfrentamiento que destronó a un régimen y dejó paso a una nueva generación de gobernantes. Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz, Francisco L. Urquizo, Nellie Campobello, Ricardo Flores Magón, pertenecerían a este primer grupo. Enseguida, autores como Rodolfo Usigli, Francisco Rojas González pasaron su infancia y su adolescencia durante esos años difíciles y convulsionados de nuestro país. Detrás de ellos viene una generación que crece al abrigo de los mitos, leyendas y crudos relatos que aún palpitan en el ambiente. Tal es el caso de Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Sergio Pitol, quienes muchas veces, al menos en una de sus obras —novela, cuento— refieren algún episodio de la Revolución o de la etapa que la siguió: el Caudillismo. Qué decir de quienes, de manera incidental, mencionan algún aspecto de este suceso histórico en sus obras: tal sería el caso de Alfonso Reyes, quien en su *Parentalia* (1957)[4] evoca los últimos años de su padre, el general Bernardo Reyes, miembro prominente del ejército porfirista. O de autores cuya obra se centra en otros asuntos pero en algún momento de la trama se menciona algún incidente de la Revolución, como *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, o *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel, o *Mal de amores* (1995) de Ángeles Mastretta. Tam-

[4] Incluida en sus *Obras completas*, tomo XXIV.

bién merece la pena mencionar el hecho de que, en los últimos años, ha cobrado un auge especial la novela de carácter histórico, como lo atestiguan *Pancho Villa* (2006), de Paco Ignacio Taibo II, *El seductor de la patria* (1999), de Enrique Serna, *Noticias del imperio* (1987), de Fernando del Paso, *La noche de Ángeles* (1991), de Ignacio Solares, *Felipe Ángeles* (1979), pieza teatral de Elena Garro, ambas sobre el mismo personaje, *La güera Rodríguez* (1949), de Artemio de Valle-Arizpe, y un largo etcétera.

La enumeración anterior, pese a ser algo general e incompleta, deja claro que el campo de investigación resulta bastante extenso. Si se opta por estudiar la obra de Jorge Ibargüengoitia un primer camino podría sugerir la elección entre su obra pública o privada. Esta segunda opción permitiría, por ejemplo, el análisis de sus personajes, los incidentes o conflictos en que se ven inmiscuidos, la configuración espacio-temporal de sus relatos, o de sus obras teatrales. Pero en este punto se abre otro camino: el de los géneros. Ahora, si me inclino por la primera opción —la obra pública de Ibargüengoitia— de la misma forma el rumbo a elegir es múltiple: la cuestión de los géneros, la temática (Independencia, Revolución, el México actual…); este último aspecto presenta un amplio abanico que dificulta la elección. Si estudiara el tema de la Revolución, de la obra de Ibargüengoitia tendría *Los relámpagos de agosto* y *El atentado*, además de diversas alusiones en su obra periodística. Se presenta la cuestión de los géneros, pues la primera es una novela —las supuestas memorias de un general revolucionario— y la segunda una obra de teatro, centrada en el asesinato de Álvaro Obregón.

Cabría preguntarse: ¿cómo se enlazan las acciones en una novela y en una obra de teatro? ¿Cómo se presentan los personajes, sus emociones, sus pensamientos? ¿Qué puntos de semejanza existen, qué diferencias? ¿Y qué significado tendrían tales puntos en común o las divergencias? En este caso podría realizarse un trabajo comparativo, de intratextualidad, entre ambas obras.

Ahora, si contextualizara el tema, tendría que realizar una reconstrucción histórica de los principales incidentes de la época descrita en los textos de Ibargüengoitia, los rasgos históricos de los personajes aludidos, por lo menos de los protagonistas. Y aquí las interrogantes girarían en torno a la manera como se reconstruye un suceso histórico a través de una obra de ficción, de qué manera un personaje "real" aparece en ésta y cómo se manifiesta, cómo se caracteriza, en fin, de qué manera el autor lo hace "actuar" —ejecutar acciones— en una novela o en una obra teatral.

Aún existiría otra ruta por la que podría dirigir la investigación: un estudio comparativo entre las obras de Jorge Ibargüengoitia y aquéllas que aborden el tema de la Revolución empleando como medio la ficción literaria.

5. Enfoque metodológico

La semblanza realizada, así como la propuesta temática, permite aventurar algunas hipótesis de trabajo y fijar cierto número de objetivos.

Considero que existen diversos recursos discursivos para exponer un mismo tema, como el caso de la Guerra de Independencia y la Revolución mexicana. Presentando una clasificación dicotómica tales recursos se pueden restringir a la historia y la ficción. En ambas, a la vez, se establecerían ciertas diferencias: el enfoque, la elección de sucesos, la división cronológica, el énfasis que se pone en ciertos hechos o personajes… Todo ello posee un valor semántico que el análisis del discurso puede mostrar y explicar.

En este contexto, y restringiendo tal diversidad de planteamientos, postulo que uno de los recursos fundamentales empleados por Ibargüengoitia, el humor, influye —y proyecta al lector o, en este caso, al investigador— en la exposición y carga de significados de los temas de mi interés: los incidentes del inicio de la Guerra de Independencia, tanto en la historia como en la ficción, así como de sus protagonistas.

Mi propósito inicial apunta hacia el análisis de las obras de Ibargüengoitia donde se perciba la huella de algún tema histórico, así como la caracterización de los personajes: sus conflictos, sus acciones y la manera como su carácter influye en ambos. Estos elementos, que particularizan la exposición del autor guanajuatense, tienen como objetivo desacralizar el discurso histórico, a la vez que pretende mostrar a los protagonistas de la historia —los "héroes que nos dieron patria" o que "ofrendaron su vida" por ella— como seres más cercanos a una concepción realista en la exposición biográfica, con dudas, emociones y pasiones que influyen en sus actos y sus decisiones, como seres incluso ridículos o tontos.

Ahora, para comprobar tal hipótesis y para conseguir estos objetivos, ¿por dónde avanzar? Me propongo realizar una investigación general, de carácter histórico, para identificar y particularizar los sucesos más relevantes del inicio de la Guerra de Independencia. Pretendo exponer los rasgos más relevantes de algunos de los protagonistas de dichos sucesos: Miguel Hidalgo y Costilla, los corregidores de Querétaro, Miguel Domínguez y Josefa Ortiz, Ignacio Allende, Juan Aldama…

Tal propósito lo materializo a través de un estudio comparativo que pone en perspectiva, por una parte, las peculiaridades de ambos discursos: el histórico y el literario; por otra, algunos de los elementos constitutivos de uno y otro: los personajes (históricos / literarios) y los incidentes narrados.

Sobre la cuestión espacial hay mucho por señalar, de manera específica sobre la particular geografía ibargüengoitiana: ¿podemos identificar Cuévano, Muérdago, Plan de Abajo, por indicar algunos de los topónimos mencionados por el guanajuatense en su obra? ¿Por qué esos nombres? ¿Qué significado específico adquieren?

La cuestión temporal también ofrece importantes puntos de análisis: ¿existe analogía en la exposición cronológica de los sucesos con respecto a las fechas históricas? ¿Se

presentan los acontecimientos tal como ocurrieron? ¿Se alteran, se suprimen? ¿Por qué razón, qué significación particular adquieren en uno u otro caso?

Además del trabajo de comparación, este primer acercamiento a las obras de Jorge Ibargüengoitia permite adelantar que la relación, el diálogo que el autor establece entre sus propias obras —de distintos géneros— proporciona elementos para enriquecer el enfoque propuesto con un trabajo de investigación intratextual.

A la vez, el hecho de que Ibargüengoitia abordara y expusiera los mismos temas desde distintas perspectivas sugiere realizar un estudio de géneros, no para elaborar una exposición o definición histórica exhaustiva, sino para subrayar aquellos puntos en que las peculiaridades o ventajas de uno u otro ayudan a esclarecer los significados o intenciones que se pretende comunicar al lector a través de sus anécdotas, sus personajes o sus reflexiones.

De entrada, destaco la dificultad implícita en el deslinde de los géneros, pues a lo largo de la historia de la crítica literaria éste ha sido un tema examinado por un buen número de especialistas —investigadores, teóricos y creadores— y las coincidencias son pocas.

El concepto de género evoluciona a la par no sólo de las obras de ficción, sino también de otros aspectos del quehacer humano en que se incluyen la estética, la historia del arte, y más recientemente, la sociología y la psicología.

Quisiera, enseguida, acotar de manera sintética sobre la cuestión de los géneros. Tengo en mente una lectura de Tomachevski y otra de Todorov. Ambos discuten sobre la operatividad de este concepto y cuestionan sus fluctuaciones lexicológicas a lo largo de la historia de la crítica literaria. La conclusión es obvia: utilizarlo como base para el análisis o el comentario de una obra literaria conlleva un sinnúmero de dificultades insalvables.

Quiero tomar en este momento esta observación como punto de partida para explicar y justificar mi acercamiento a las obras analizadas. No sólo el concepto de género, sino el de novela, historia, humor, el de personaje, secuencia, tiempo, espacio, héroe —todos, fundamentales para el desarrollo de mi trabajo—, pasan por el mismo tamiz y presentan la misma dificultad.

Estilística, semántica, gramática del texto, tematología, hermenéutica… cuántas herramientas se tienen a mano para trabajar. Un estudiante que alcanza estos niveles académicos —el doctorado— debería, si no dominarlos, por lo menos conocerlos en su esencia para valerse de ellos al intentar acercarse a una obra literaria. Y al final, elegir el que le parezca más adecuado para su propósito.

Mi experiencia en este ámbito me ha enseñado que en tan amplio abanico de opciones todos los métodos ayudan a mostrar la propuesta literaria de un escritor, los mecanismos que pone a funcionar al narrar un suceso o evocar una emoción. Aunque por diferentes caminos, todos llegan a la misma meta. Sin embargo, algunos sólo permiten un acercamiento parcial, por lo que se requiere complementarlos con otros e incluso echar mano de asuntos tan disímbolos como la estética, la filosofía, la historia, la etnología, la sociología, la psicología…

Apenas llego a los puntos suspensivos y saltan los argumentos de Genette: el texto sólo se explica por sí mismo. Aun los formalistas disintieron de manera radical e irreconciliable con sus contemporáneos en estas cuestiones de la crítica literaria por el mismo asunto: el texto no necesita recurrir a ninguna realidad exterior para explicarse. Y Roland Barthes en *Critica y verdad*… Se trata, en síntesis, de una discusión inacabada. En efecto, el texto literario, por sí mismo, posee un innegable valor no sólo artístico, sino histórico, psicológico, sociológico. Pero por tratarse de un producto humano englo-

ba a la vez todas esas cuestiones externas que han preocupado al hombre de todos los tiempos.

Así que mi posición es ésta: pretendo analizar *Los pasos de López* como una creación artística y humana, recurriendo en primer lugar a los contenidos literarios y semánticos del texto, y en un segundo momento cotejo estos resultados con la innegable vinculación que establece con la historia.

Para el acercamiento literario recurro a ciertos conceptos de la narratología; aquéllos que, de acuerdo con el desarrollo analítico elaborado, ponen de relieve los planteamientos más significativos de la novela: la acción narrativa, el espacio, el tiempo, los personajes y el narrador. Tales conceptos se hallan diseminados a lo largo de todas las páginas de esta investigación.

De la misma forma, destaco algunos conceptos derivados del análisis de la novela, sobre todo el humor y la historia. Me ocupo de cada uno en las dos partes de mi trabajo. No me parece necesario realizar una exploración exhaustiva, histórica, de los conceptos, de sus diferentes matices y enfoques. Destaco sólo aquello que la propuesta de Ibargüengoitia hace evidente.

Pero debo confesar que la narratología sólo la tomo como pretexto para identificar los elementos más evidentes de la novela. Desde mis estudios en la licenciatura he sentido una inclinación especial y una inocultable simpatía por las propuestas de la semántica; en fecha reciente, la lingüística de texto también ha llamado mi atención, así que sin referirlas explícitamente —excepto tal vez el concepto de isotopía— ambas aparecen como telón fondo en mi estudio.

Recurro, de la misma forma, a las propuestas de ciertos autores que complementan algunos de los conceptos de los que echo mano: Claudia Cecilia Alatorre, Fernando

Wagner, Helena Beristáin, Teun A. van Dijk, Greimàs, los ya mencionados formalistas, Todorov, Genette, Barthes…

6. EL HUMOR Y LA HISTORIA

¿Cómo se define el humor, por qué un escritor lo utiliza como recurso expresivo para exponer los temas de su interés? ¿Qué valor —literario, semántico, estético— adquiere una novela, una obra de teatro si está presente o no el humor? ¿Qué clasificación se puede establecer y cómo ésta sustenta el trabajo de investigación?

Las preguntas funcionan como guía para orientar la exposición sobre el tema —el humor— y la manera como se manifiesta en las obras analizadas. En la segunda parte, compuesta por dos capítulos, presento algunos aspectos generales del humor y explico la manera como se materializan en la novela. Expongo, también, los aspectos del humor relacionados con mi estudio y vinculo el humor con la historia, en lo que quizá pueda parecer un salto retórico fuera de contexto: ¿qué tiene que ver la historia con el humor? El contraste. La historia, como ciencia, insertada en el estricto y objetivo campo de la investigación es seria, muy seria, ajena por completo a la risa o a cualquier atisbo de burla o ironía.

Y sin embargo, he aquí que el humor irrumpe en los espacios sacros, reverenciados por el discurso oficial. Ocurre entonces que los personajes históricos se cubren de un barniz especial, lo cual permite observarlos con otros ojos y desde nuevas perspectivas. Ibargüengoitia, al interesarse por figuras como las de Hidalgo o la Corregidora, las despoja de la retórica y el heroísmo impuesto por la historia y por la educación formal y la identidad nacional que trata de imponerse a través de las instituciones.

Los temas y los personajes históricos, presentados en las obras de Ibargüengoitia y utilizando como principal recurso el humor, se transforman en seres creíbles, despoja-

dos de heroísmo, capaces del engaño, la pusilanimidad, el miedo, la traición, las bajas pasiones… en fin, aquellos rasgos que la historia soslaya o en los que pone escasa o nula atención.

El resultado: el lector conoce los sucesos que definen la situación actual desde una perspectiva más humana, cercana a sus vivencias, sin la grandilocuencia o la sacralización que ha convertido a nuestros héroes nacionales en seres etéreos, lejanos de la realidad, estereotipados.

El humor no se ha empleado como instrumento socorrido por los narradores de temas históricos. La seriedad del asunto, la objetividad con que se deben exponer los sucesos no resulta una sugerente invitación para desarrollar empresas de esta índole.

¿De qué manera diferencia o particulariza el empleo del humor a una obra literaria? Si bien se percibe de manera intuitiva, ¿qué rasgos particulares lo caracterizan? ¿Cómo se identifica, además de la huella claramente definida que deja en el ánimo del lector? Desacralización de sucesos y personajes, presentados de una manera particular —el estilo del autor—, todo lo cual el investigador debe exponer y analizar, me adelanto a dar respuestas a tales interrogantes, que se ampliarán a lo largo del presente trabajo.

En particular, sobre Ibargüengoitia puedo aventurar lo siguiente: la lectura y relectura de los dieciocho tomos de su obra nunca resulta cansada, mucho menos aburrida: por el contrario, el humor —su marca personal e inconfundible en la geografía de la literatura mexicana— seduce al lector y lo mantiene siempre atento y con la sonrisa pronta. Pero no por estas razones, para muchos sin duda poco sólidas para justificar el afán de los investigadores, uno se siente interesado en profundizar en sus temas, sus personajes, sus intrigas. El humor —en su llamada “obra periodística”— reviste de actualidad sucesos ocurridos hace treinta o cuarenta años, pues la aguda mirada con que el autor presenta hechos cotidianos de la época nos muestra al mexicano con sus miserias, sus aspiracio-

nes mediocres, su pusilanimidad y egoísmo, peculiaridades aún perceptibles en el acontecer cotidiano de nuestra nación.

Insisto: una de las principales razones que me llevó a estudiar la obra de Jorge Ibargüengoitia es de índole personal. Al paso de los años, de las lecturas y relecturas la convicción del valor de su obra, más allá de juicios personales y subjetivos, se confirma una y otra vez. Jorge Ibargüengoitia es un autor fundamental de la literatura mexicana actual. Conocer, estudiar y difundir su obra permite entender un capítulo importante e imprescindible de la vida intelectual en nuestro país.

La puesta en perspectiva, la comparación de su obra con la de otros autores ayuda a comprender y a profundizar en el desarrollo de nuestra literatura, enriqueciéndose con el tipo de personajes y los temas presentes en su obra, los cuales conforman un aspecto fundamental de nuestra historia nacional. Su estilo, particular e inconfundible, permite identificar y definir los rasgos del humor, cómo se manifiesta en una obra literaria y qué valor o peculiaridad le añade.

En síntesis: divido el trabajo en dos partes, más la introducción. En primer lugar me enfoco en la cuestión de la historia. Quisiera volver a subrayar que sólo abordo aquellos aspectos vinculados de forma directa con mi estudio, así que dejo fuera un sinfín de cuestiones que, aunque algunos pudieran considerar insoslayables, guardan poca relación con los temas de interés para mi investigación.

Y para el tema del humor, valgan las mismas palabras. Creo que quienes nos involucramos en estos menesteres, entre las muchas cosas que lamentamos ocupa el primer lugar la imposibilidad de abarcar todo aquello que nos pareció valioso e interesante para nuestra investigación, y que por fuerza se debe excluir.

Nada más quisiera justificar de nuevo la elección de la metodología y del tema de estudio, y el enfoque que pretendo darle. Recurro a Marc Bloch para tal fin:

> La facultad de escoger es necesaria, pero tiene que ser extremadamente flexible, susceptible de recoger, en medio del camino, multitud de nuevos aspectos, abierta a todas las sorpresas, de modo que pueda atraer desde el comienzo todas las limaduras del documento, como un imán. Sábese que el itinerario establecido por un explorador antes de su salida no será seguido punto por punto; pero, de no tenerlo, se expondrá a errar eternamente a la ventura (Bloch, 2006: 68).

Al iniciar el doctorado me tracé un camino, que fue modificándose sobre la marcha. Ahora éste es el resultado. Para bien o para mal, debo confesar que no se trata nada más del producto de los últimos años, sino que se ha ido forjando a lo largo de mi trayectoria profesional. Esta flexibilidad que sugiere Bloch quisiera que se convirtiera en mi bandera durante el resto de mi navegación en este bravío mar de la crítica y la investigación literaria.

CAPÍTULO I

Aproximación crítica a *Los pasos de López*

Resulta por demás complicado deslindar los elementos de una obra literaria. En realidad, me parece una actividad ociosa. La comodidad, el anhelo de organización de los estudiosos y, sobre todo, la necesidad expositiva en el desglose de conceptos y elementos impone de alguna manera tal estrategia: separar las partes del todo indisoluble que representa el trabajo creativo de un escritor.

El mismo problema enfrenta el investigador al tratar de organizar el resultado de sus años de desvelo. Los temas de su interés se superponen unos a otros, se combinan y entrecruzan en un complejo entramado que se convierten en una madeja analítica difícil de desentrañar.

Ahora que presento el resultado de mi lectura de *Los pasos de López* este problema me detiene un poco. En este capítulo, por ejemplo, comienzo a referirme a los personajes, y en otros dos capítulos vuelvo al mismo tema, aunque presentados en diferente perspectiva. Es esa perspectiva lo que me obliga a separar el concepto. Así que ante la disyuntiva de unir el tema o la exposición me inclino por esta segunda posibilidad, considerándola la más adecuada al desarrollo discursivo de mi trabajo.

De la misma forma, en este momento presento un bosquejo general de los componentes de la novela, añadiéndole algunos conceptos teóricos tomados de la narratología y la semántica, y en otra parte retomo esta cuestión teórica, en torno al humor y la historia; y me inclino por insertarlos más adelante porque la revisión de dicho concepto se aplica enseguida a su manifestación en la novela, así que considero más juicioso mantenerlos en esa ubicación antes que en este punto.

Así que luego de la introducción, en la que presento de manera general algunas peculiaridades de la obra de Jorge Ibargüengoitia, expongo, en este capítulo, un bosquejo general de los elementos narrativos más evidentes de la novela, los cuales empleo

como base analítica para el desglose de los aspectos recurrentes que encontré en mi lectura.

1. Las palabras iniciales

El exordio en un discurso, la entrada en una nota periodística, la exposición inicial en un ensayo, la presentación (*incipit*) en un cuento, novela u obra de teatro: como se le quiera llamar, tanto críticos como autores coinciden en la importancia de la apertura —las palabras iniciales— en un texto que interpela a un destinatario.

El gancho, el imán, el anzuelo lanzado por el escritor para atrapar, desde las primeras líneas, a su potencial lector. Pero el propósito de este arranque va más allá de una intencionalidad meramente pragmática. Cuántas veces no se tiene la impresión de que hay algo más, mucho más en ese primer contacto con el texto. Y esta impresión se corrobora conforme se avanza en la lectura y hasta llegar al punto final.

En efecto: ese *incipit* sintetiza, en una densa red de significados, los conceptos que se abordarán, expondrán y discutirán a lo largo del texto. También el autor adelanta el juego al que invita al lector, los guiños y las trampas sobre las que debe estar prevenido.

Pero, en más de una ocasión, esa apertura hacia un sinnúmero de posibilidades semánticas se realiza en un proceso inconsciente en el que ambos, autor-lector, son envueltos y sólo descubren el fenómeno al final del proceso. ¿Ocurre así en *Los pasos de López*? Trataré de responder a tal interrogante en las siguientes páginas. Transcribo, en primer lugar, el *incipit* de la novela:

> Periñón contaba que de joven había pasado una temporada en Europa y aludía con tanta frecuencia a su viaje que sus amigos llegamos a conocer de memoria los episodios más notables, como el de la vaca que lo cornó en Pamplona, la trucha deliciosa que co-

mió a orillas del Ebro, la muchacha que conoció en Cádiz llamada Paquita, etc. El viaje había comenzado bajo buenos auspicios. Cuando estaba en el seminario de Huetámaro, Periñón, que era alumno excelente, ganó una beca para estudiar en Salamanca. Como era pobre, varios de sus compañeros y algunas personas que lo apreciaban juntaron dinero y se lo dieron para que pagara el pasaje y se mantuviera en España mientras empezaba a correr la beca. Periñón decía que en el barco conoció a unos hombres de Nueva Granada y que durante una calma chicha pasó siete días con sus noches jugando con ellos a la baraja. Al final de este tiempo había ganado una suma considerable. Comprendió que las circunstancias habían cambiado y le pareció que ir a meterse en una universidad era perder el tiempo. Ni siquiera se presentó. Durante meses estuvo viajando, visitando lugares notables y viviendo como rico. "Hasta que se me acabó el último real", decía. Después pasó hambres.

Cuando yo le preguntaba cómo le había hecho para regresar a América, nomás movía la cabeza, como quien quiere borrar un recuerdo amargo.

—Bástete saber que llegué a Veracruz con la sotana muy revolcada —agregaba.

De ahí el relato brincaba y la siguiente imagen era Periñón en Huetámaro, aguantando las reclamaciones de los que lo habían patrocinado. Querían que les devolviera el dinero que le habían dado, cosa que Periñón nunca hizo.

La sombra del viaje oscureció su carrera eclesiástica, que había comenzado tan bien. Cuando alguna oportunidad se le presentaba —un puesto de secretario en la Mitra, una cátedra, una parroquia importante— no faltaba quien se la echara a perder recordando que era jugador, que empezaba una cosa y terminaba haciendo otra, que no pagaba deudas, etc. El tiempo pasó y compañeros suyos bastante brutos llegaron a obispos o directores de seminario mientras Periñón seguía en el curato de Ajetreo, pueblo al que siempre defendió:

—Dicen que es feo los que no lo conocen. Los atardeceres son muy bonitos. Te subes al campanario y miras para un lado: ves el llano, volteas para el otro: ves la sierra. ¿Qué más quieres? En cuanto a estar apartado no me parece defecto: nunca se ha presentado el obispo a visitarme: eso es ventaja.

Defendía Ajetreo pero pasaba buena parte del tiempo de viaje, yendo de una ciudad a otra y visitando a sus amigos. De regreso al pueblo se dedicaba de lleno a las manías que lo obsesionaron en la edad madura: criar gusanos de seda, cultivar vides y la que había de volverlo famoso y costarle la vida, que fue la de hacer la revolución (Ibargüengoitia, 1986: 7-8).[5]

[5] Esta edición, publicada por Océano, la tomo como mi fuente primaria. Luego de un sinfín de peripecias, conseguí la primera edición publicada en España, con el título de *Los conspiradores*. La última versión adquirida, publicada por Joaquín Mortiz, apareció en 2006. Es obvio que cotejé todas las versiones. Por comodidad expositiva y para facilitar la lectura, en lo sucesivo me referiré a esta obra por sus iniciales: LPL.

El primer verbo, “contaba” —copretérito o pretérito imperfecto— sugiere que el tiempo de la enunciación corresponde a una fecha posterior al tiempo de la narración; aunque ello se corrobora en el transcurso del relato, es necesario matizar y realizar algunas especificaciones, que detallaré al hablar del narrador.

Para establecer la temporalidad se emplean, además del imperfecto, el pretérito y el presente. Estas marcas del tiempo gramatical corresponden al estilo del discurso: directo o indirecto, que se alterna a lo largo de la novela, de acuerdo con las necesidades narrativas o la intencionalidad del narrador, adaptadas al momento específico de la narración o a los acontecimientos del discurso narrativo.

El tiempo del discurso —ubicado en una distancia media— no es fácil de establecer; este punto lo discutiré, también, al abordar la figura del narrador.

Desde estos primeros párrafos de la novela aparecen prolepsis: se habla de la manía que habría de “costarle la vida”, “hacer la revolución”: se nos adelanta la muerte del personaje, que se detallará en el último capítulo. Hallamos también analepsis y elipsis: “de joven”, leemos al inicio, y al final: “en la edad madura” o también “de ahí el relato brincaba…”

La primera marca del narrador se reconoce en la frase “sus amigos llegamos a conocer de memoria…” El plural nos da la clave: el narrador pertenece al grupo de amigos de Periñón.

Se trata de un narrador homodiegético, que asume un punto de vista parcial, pese a que se identifican dos tiempos en la relación de los sucesos: el de la enunciación, situado aproximadamente en los inicios de la década de 1840, y el de la narración, que comienza “una mañana de junio” de 1810 y concluye el 27 de agosto de 1811. Esta información no se proporciona en este momento, pero se deduce por la relación ulterior de los hechos.

Desde el *incipit* queda claro, me parece, esta división. Se relatarán los incidentes de una revolución —el inicio de la Guerra de Independencia—, al final de la cual uno de los protagonistas muere y el otro sobrevive para elaborar la relación de los hechos.

Se presentan, de inicio, las memorias como género literario: Matías Chandón, ya un hombre maduro, evoca —tiempo de la enunciación— sucesos ocurridos cuando tenía veinticinco años —tiempo de la narración. Respecto a la enunciación, es obvio que lo sabe todo —por lo menos lo que compartirá con el lector: es un narrador omnisciente—; respecto al momento en que ocurren los sucesos —tiempo de la narración—, conoce lo mismo que el resto de los personajes: es un narrador parcial.

Una observación sobre el manejo de los indicadores: el tiempo de la enunciación debería eliminar todo matiz de sorpresa, puesto que Matías Chandón narra sucesos que ya vivió y cuyas vicisitudes y desenlaces conoce. Sin embargo, al situarse en el tiempo de la narración como un personaje más, comparte con ellos la misma ignorancia sobre lo que ocurrirá al final del relato, al siguiente mes, al siguiente día, al siguiente momento. Excepto, claro, cuando utiliza el recurso de la prolepsis, que de cualquier manera no es muy abundante y, por lo general, se inserta como una glosa entre paréntesis.

Luego de la enumeración de algunos elementos presentes en el *incipit* llama la atención que los recursos narrativos utilizados sean bastante convencionales; por contrapartida, en el discurso se observan una serie de transgresiones vinculadas con la oposición entre el discurso histórico y el discurso de la ficción.

¿Por qué un escritor situado a siglo y medio de distancia de los hechos históricos que refiere, se ocupa de ellos? Además de un interés personal, sin duda difícil de sondear, se trata de un deseo de actualizarlos, de ponerlos ante nuestros ojos —escritores, investigadores, lectores del siglo XXI—, de interrogarlos con las dudas y preocupaciones de nuestra época, de hurgar en nuestras raíces para entender quiénes somos. ¿Pero por

qué hacerlo de una manera tan convencional? Se debe observar que esta percepción sólo se da en el nivel superficial del relato, el cual Roland Barthes denomina sintaxis funcional, compuesta por una serie de secuencias encadenadas para integrar la anécdota subyacente en dicho relato.

Una observación minuciosa del *incipit* revela que bajo esa convención domina un discurso transgresor, que emplea como recurso el humor —en sus más variados matices— para actualizar sucesos pretéritos y presentarlos con un ropaje nuevo.

A los temas que aborda la historia,[6] definidos de antemano como trascendentes, aleccionadores, cargados de virtudes —de acuerdo con la versión oficial—, opone la novela narrada por Chandón una cotidianidad socarrona: ¿Alguien puede asegurar que Periñón-Hidalgo en realidad comió una trucha a orillas del Ebro? ¿Hay truchas en el Ebro? ¿Que una vaca lo cornó en Pamplona, donde la tradición de San Fermín la llena de toros? ¿Que conoció a Paquita? En este último caso queda claro que se trata de un estereotipo, de un cliché que los mexicanos nos hacemos de lo español.

Por otra parte, ¿qué circunstancias inciden en el devenir de la historia? Chandón responde: un insulso juego de cartas. ¿Por qué un gran hombre, un genio —Hidalgo-Periñón-López—, se convierte en lo que llegará a ser, en un individuo incorporado como un héroe al imaginario de una colectividad? De nuevo, la respuesta del narrador: por azar. Y las preguntas específicas de la novela: ¿Por qué Periñón renuncia a la universidad? ¿Por qué prefiere la vagancia al cultivo de su intelecto? En estas acciones irrelevantes descansan los cimientos de la historia patria.

Pero este azar, este rasgo que despoja de nobleza al personaje —y por partida doble: un cura amante de las apuestas y de las Paquitas—, cumple una función adicional:

[6] En el presente trabajo, no utilizaré el concepto de historia como sinónimo de anécdota o fábula —en el sentido aristotélico—; sólo para matizar y evitar confusiones, diré que esta palabra (historia) la empleo en su acepción de ciencia, como relato de sucesos reales ocurridos a seres de carne y hueso, dimensionados en un tiempo y en un espacio específicos.

el desprestigio que le vale su comportamiento lo orilla a recluirse en un pueblo olvidado incluso por las autoridades, Ajetreo, desde el cual, por la relajación de la vigilancia de sus superiores, podrá iniciar la revolución.

Otro punto incluido en el *incipit*, y que habrá de recuperarse a lo largo de la narración plantea la cuestión de las inevitables lagunas de la historia.[7] Aunque en este caso el narrador tiene completa libertad de llenarlas a su antojo, opta por delegar en el lector la responsabilidad de subsanarlas.

La elipsis que va del momento en que Periñón se queda "sin un real" a su regreso a América, y en el ínterin de Veracruz a Huetámaro, donde debe aguantar los reclamos de quienes "lo habían patrocinado", no aclara las circunstancias que nos llevan hasta el momento final del episodio. El protagonista "quiere borrar un recuerdo amargo" y ni siquiera el narrador conoce las motivaciones de su personaje o lo que pasaba por su cabeza en esos momentos.

Desde estas primeras líneas queda claro también el deseo de caracterizar a Periñón, o por lo menos el de subrayar algunos de sus rasgos más sobresalientes, los cuales influirán en el desarrollo de los sucesos posteriores. Se lo define como inteligente, buen estudiante, inquieto, viajero, conchudo —no regresa el dinero que le prestaron—, sociable, irresponsable, jugador, con un carácter festivo y desparpajado.

Se especifica, textualmente: "era jugador, que empezaba una cosa y terminaba haciendo otra, que no pagaba deudas, etc." Por contraste también conocemos sus rasgos: tiene "compañeros suyos bastante brutos" que ascienden en la jerarquía social o

[7] ¿Dónde se ubica la frontera de la historia? ¿Puede la literatura llenar los espacios infinitos que caracterizan *per se* los sucesos definitorios del devenir histórico de las colectividades? Aunque la respuesta a tan capciosas preguntas no se aborda en esta novela, en otra de Ibargüengoitia, *Las muertas*, parece aventurarse al respecto, pero la respuesta final se deja a la discreción del lector.

eclesiástica mientras él recibe el castigo de su inconstancia, refundido en el pueblo de Ajetreo.[8]

Nótese la insistencia del narrador por subrayar los "buenos auspicios" con que inician tanto su viaje a Europa como su carrera eclesiástica, así como las circunstancias que lo malogran. Conforme se desarrollan los capítulos se descubre un paralelismo con la aventura revolucionaria de Periñón, que al principio marcha mucho mejor incluso de como sus protagonistas lo imaginaron, pero a causa del carácter y las decisiones del líder —dejadas un poco al azar— concluye en el final desastroso documentado por la historia.

Tanto por lo que se refiere a los elementos presentes en el *incipit*, como a las alusiones que se dimensionan, amplían y profundizan en el transcurso de la novela, se percibe el coqueteo socarrón que el narrador establece entre la ficción y la historia, en un juego de vasos comunicantes en el que resulta difícil establecer la diferencia entre una y otra.

Se perciben recursos de ésta como peculiares de aquélla, y sin embargo se resiste a la transgresión: ¿por qué, si la literatura le permite fabular libremente para subsanar las lagunas de la historia, opta por asumirla como rasgos de ésta? ¿Y por qué, si puede prescindir de sus elementos —los rasgos históricos del personaje— opta por incluirlos?

No sólo en el *incipit* resultan notorios los elementos biográficos de la figura de Hidalgo volcados en el personaje Periñón, sino que éstos se reiteran una y otra vez a lo largo de *Los pasos de López*. Repito: este aparente convencionalismo no es otra cosa que un enmascaramiento para un recurso de fondo: la irreverencia, la desacralización[9] y —más importante, me parece— la humanización del héroe, que se capta por los detalles nimios sobre los que la historia pocas veces posa su mirada objetiva y acuciosa.

---

[8] E, insisto, tal eventualidad —que podría calificarse como una desgracia— le permitirá, a final de cuentas, iniciar la Independencia.

[9] En consonancia con este rasgo narrativo de Ibargüengoitia, Ignacio Trejo Fuentes, al exponer las peculiaridades de su teatro afirma: "Transgredir la ortodoxia era, como puede verse ahora, una de las propuestas más significativas del autor" (1997: 25).

De esta manera los lectores de *Los pasos de López* reconocen, desde las primeras palabras, el juego al que los invita el autor: sí, se trata de la historia, pero como a la vez se refiere a sucesos reconocibles incluso por el más lego, debe revestirlos de esa nota humana y, sobre todo, diremos los fieles y asiduos lectores del guanajuatense, de su peculiar estilo, que le añade una nota fresca y humorística a los hechos históricos.

2. Elementos narrativos

El *incipit* boceta algunos de los contenidos semánticos de la novela. Para exponer, de manera más particular, sus componentes específicos, me centro en la estructura —con énfasis en las categorías de acción narrativa, tiempo y espacio—, los personajes y el narrador.

Me ubico, primordialmente, en una perspectiva descriptiva, para presentar los elementos más evidentes que estructuran *Los pasos de López*. Esta descripción superficial permite, en los siguientes capítulos, profundizar en la propuesta narrativa, literaria y artística —y añado más: histórica— de Jorge Ibargüengoitia.

En primer lugar, en las tablas que aparecen enseguida señalo, para cada capítulo, la acción narrativa, junto con las analepsis (AL) y prolepsis (PL) que marcan saltos temporales, breves y no muy frecuentes.

Marco enseguida los espacios, divididos en dos categorías: espacios narrativos (EN, que, para obviar, dejo sin etiqueta), por ser aquéllos en los que se desarrolla una acción específica, y los espacios aludidos (EA), de los que sólo se hace una mención incidental, ya porque se requiere otorgar verosimilitud a la narración o porque interesa marcar o añadir alguna particularidad de un personaje —su lugar de nacimiento, de residencia, etc.—; estos espacios aludidos, además, algunas veces connotan un rasgo de humor, lo cual expongo en la sección correspondiente.

Por último, en las referencias temporales indico las fechas —pocas veces especificadas, las más deducidas del contexto— y el tiempo transcurrido, citando las marcas particulares que señalan el flujo de las horas, los días, las semanas, los meses.

Este esquema no sólo tiene como finalidad presentar al lector los elementos de la novela. Pretende además destacar los aspectos fundamentales que permiten hacer la comparación entre los personajes, los espacios y el tiempo de la ficción con sus equivalentes en la historia, ya que como todos sabemos, López-Periñón representa a Hidalgo, y sus "pasos" describen las peripecias de los antecedentes y el desarrollo de los albores de la Independencia de México.

ELEMENTOS NARRATOLÓGICOS		
Capítulo 1 (*Incipit*)	FECHA: No se especifica	TIEMPO TRANSCURRIDO: No se especifica
	ACCIÓN NARRATIVA: Juventud de Periñón: estudiante en Huetámaro, becario en Europa, párroco de Ajetreo	ESPACIO: EA: Europa (Pamplona, el Ebro, Cádiz, España, Nueva Granada) / América (Veracruz, Huetámaro, Ajetreo)

Capítulo 1	FECHA: 10 de junio de 1810 (el año no se especifica)	TIEMPO TRANSCURRIDO: "Una mañana de junio" / ⇨1 "Pasado mediodía" / ⇨2 "Era de noche": el viaje dura 3 días
	ACCIÓN NARRATIVA: Viaje en diligencia / AL: El licenciado Manubrio narra una conspiración ocurrida un año antes / PL: El narrador adelanta que la historia concluirá "poco más de un año después"	ESPACIO: Camino de Perote a Cañada / ⇨1 "Un pueblo" ⇨2 "La Toma de López" / "La cuesta del Tecolote"

Capítulo 2	FECHA: 11 de junio	TIEMPO TRANSCURRIDO: "Al día siguiente"
	ACCIÓN NARRATIVA: El narrador Matías Chandón llega a Cañada; se instala / AL: El incidente del cese de Diego Aquino como corregidor	ESPACIO: Casa de La Loma / EA: Ala del Ángel / Cerro del barrio de San Antonio / Casaplana / Otumba / Mezcala / Joropo / Lagunas / Huehuetoca / Chiriguato / Río Bronco

El dato que permite deducir las fechas es la mención que hace el Corregidor de "las pruebas de mañana", sobre las cuales previamente se informó que se realizarán el 12 de junio.

Capítulo 3	**FECHA**: 11 de junio	**TIEMPO TRANSCURRIDO**: Mismo día: "el sol se estaba metiendo"
	ACCIÓN NARRATIVA: Reunión de los conspiradores / PL: El narrador explica, entre paréntesis, sus dificultades para insertarse en la intimidad de los conspiradores: "Me tomó veinte años comprender el significado de esta escena" / Periñón adelanta que catará un vino para septiembre	**ESPACIO:** Casa de La Loma

La alusión de que Periñón catará un vino en septiembre, no sólo es importante para la historia —el levantamiento ocurrirá ese mes— sino por el contexto de la situación que se narra, en la que se habla de "advertencias del destino".

Capítulo 4	**FECHA**: 12 de junio	**TIEMPO TRANSCURRIDO**: "Amaneció nublado" / "A las nueve [de la mañana]" / Desde el desayuno y hasta antes de la hora de comer
	ACCIÓN NARRATIVA: Las pruebas / PL: El destino de la bala que lanzó el cañón de Pablo Berreteaga	**ESPACIO:** Casa de La Loma / Cuartel / Una loma, el llano en las cercanías de Cañada

Capítulo 5	**FECHA**: 12-13 de junio	**TIEMPO TRANSCURRIDO**: "Era otra vez el atardecer" / "Al día siguiente"
	ACCIÓN NARRATIVA: La tertulia: representación de *La precaución inútil* / PL: "Cuando pienso" se refiere al momento de la evocación: "Al recordar este acto a la luz de los treinta años pasados"	**ESPACIO:** Casa de La Loma / Casa del Reloj (propiedad de Borunda, contigua a la casa del señor Mesa)

La prolepsis que se inserta en este capítulo nos ubica en el tiempo del relato: treinta años después de los sucesos narrados, es decir, aproximadamente en 1841, muchos años después de consumada la Independencia y cuando muchos de los protagonistas "descansan en el altar de la patria", según mención del propio narrador en otro momento.

Capítulo 6	**FECHA**: ¿14-15 de junio? Transcurren 2 ó 4 semanas	**TIEMPO TRANSCURRIDO**: "Pasados dos días"; si esta referencia alude al 12, estamos en el 14; si se refiere al 13, entonces es 15
	ACCIÓN NARRATIVA: Matías se instala en Cañada; explora el pueblo; lo conocemos en su cotidianidad; encuentro (enredo) con Diego	**ESPACIO:** Espacios cotidianos de Cañada / EA: Cerro del Tecolote / Los Balcones

En este capítulo se sugiere el paso de varias semanas (2, 3, 4…) pero ya no se especifican fechas. El indicador temporal se deduce del empleo de un artículo determinado: se dice "los jueves", y no "un jueves", día de descanso de Matías, cuando la Corregidora lo acompaña a buscar alojamiento. "Cuando recuerdo", "recuerdo", "fueron días felices" son frases o palabras recurrentes; puesto que se trata de la evocación del pasado, no se precisan fechas; se enfatiza una rutina; el tono es evocativo.

Los espacios son importantes al principio, para ubicar al lector, pero después se vuelven cotidianos y resulta inútil volver a las mismas alusiones o descripciones. Estos espacios definen el ámbito vital y cotidiano del narrador al establecerse en Cañada: la corregiduría, la iglesia de San Francisco, la calle de la Hondonada, el cuartel, el chorro en un extremo del acueducto.

Capítulo 7	**FECHA**: Se omiten las indicaciones específicas de fechas	**TIEMPO TRANSCURRIDO**: "Cumplí mal ese juramento pero otros lo cumplieron peor" (48) / "Recuerdo" / "Ahora sé"
	ACCIÓN NARRATIVA: Ceremonia de iniciación de Matías / PL: En forma recurrente, se alude a sucesos pasados o futuros, en frases breves, como los planes del pronunciamiento	**ESPACIO:** Chandón bautiza su vivienda como la casa del aguacate (todos los frutos de este árbol están podridos) / Casa del Reloj / EA: Muérdago / Sierra de Güemes / Cerro del Meco

Capítulo 8	**FECHA**:	**TIEMPO TRANSCURRIDO**: "Nunca imaginé las consecuencias" / "Una tarde" / "Una noche" se repite dos veces
	ACCIÓN NARRATIVA: Chandón prepara a su tropa / AL: El relato de la vida de Bermejillo	**ESPACIO:** Se hacen descripciones minuciosas de Cañada, de tal manera que se pueden reconstruir los escenarios / Callejón del Coyote / EA: Paso de Cabras / Elche

Los simulacros militares que se describen resultarán inútiles, ya que los indios de Paso de Cabras a quienes adiestra Chandón pelearán con los realistas; es decir, que serán sus enemigos, y cuando éste debería estar atacando el fuerte se encuentra rumbo a Muérdago y Ajetreo para avisar a Ontananza, Aldaco y Periñón sobre el descubrimiento de la conjura.

Se describen algunos de los edificios de la plaza principal: se trata de una descripción más o menos minuciosa de Cañada. La mención de Elche recuerda otra alusión (cap. 2), la de Belvedere; ambas remiten a lugares donde se han encontrado o expuesto piezas artísticas de considerable valor: la dama de Elche y el Apolo de Belvedere.

Nótese el uso de artículos indeterminados, dominantes en los últimos capítulos.

Capítulo 9	**FECHA**:	**TIEMPO TRANSCURRIDO**: "La tarde de un miércoles" / "Hacía varias semanas"
	ACCIÓN NARRATIVA: Viaje de Chandón y Cecilia Parada para recoger machetes / PL: Se anuncia que "unas semanas más tarde" Periñón se molestará por este viaje	**ESPACIO:** Cañada / Muérdago / Cañada / Río Bronco / Casa del señor Mesa, ubicada en la calle de la Hondonada (contigua a la de Borunda)

En los últimos capítulos, como puede apreciarse, no se hacen alusiones específicas de fechas; cuando se habla de algún suceso se emplean artículos o adjetivos indeterminados: "un día", "varias semanas". Aunque se menciona que para el 4 de octubre tienen planeado iniciar la revolución, se trata de una fecha tentativa y de una prolepsis; como se explica enseguida, las circunstancias los obligan a modificar estos planes.

Como en otros momentos (caps. 3, 11), los personajes siguen con su vida cotidiana y haciendo planes, como si la revolución consistiera simplemente en un movimiento que se resolverá sin muchos problemas; Diego Aquino señala que bastará con tomar sin violencia algunas ciudades y firmar la declaración de la Independencia; cuando el presbítero Concha agoniza dice que la revolución no será tan sencilla como lo han platicado; Periñón pretende probar un vino que tiene añejado, quiere hacer un buen hilo de seda…

Capítulo 10	**FECHA**: La fiesta del Carmen (16 de julio)	**TIEMPO TRANSCURRIDO**: "A las nueve" (por la mañana) / "Cuando oscureció"
	ACCIÓN NARRATIVA: Celebración del santo de Carmen Aquino / Representación de *La precaución inútil* / PL ENTRE PARÉNTESIS: Hay sucesos de la historia que sólo se conocen muchos años después: "Años después" se enteran que "a los pocos días" se da la denuncia del joven Manrique	**ESPACIO:** Barrio del Carmen / Cerro del Tecolote / La Loma / Casa de la tía Mela / EA: Hacienda de la Sonaja

La fecha podemos deducirla por el santoral (en la novela no se especifica el dato): la fiesta del Carmen se celebra el 16 de julio. Las descripciones de los espacios coinciden con las descripciones previas.

Capítulo 11	**FECHA**: Finales de agosto (siguen las fechas indeterminadas)	**TIEMPO TRANSCURRIDO**: "A finales de agosto" / "Algún día haremos [un buen hilo de seda]. ¶ Nunca lo hizo" / "A la mañana siguiente"
	ACCIÓN NARRATIVA: Chandón visita Ajetreo (con el pretexto de reclutar efectivos para el ejército)	**ESPACIO:** Cañada / Muérdago / Ajetreo / Llano de los Petates

La descripción de Cuévano y de Cañada corresponden con lo que puede corroborar cualquier turista; lo valioso de tales alusiones es que enfatizan la coherencia en la creación de espacios descritos en otras obras del autor.

La expresión adverbial que expone un suceso ubicado en un tiempo indeterminado —se repite dos veces: "lo que ocurrió después"— ilustra el procedimiento narrativo usual de la novela: una narración lineal, con pocos saltos temporales —algunas prolepsis y analepsis— y, como en este caso, la insinuación de las implicaciones de las acciones descritas y su resolución o explicación en un momento cercano.

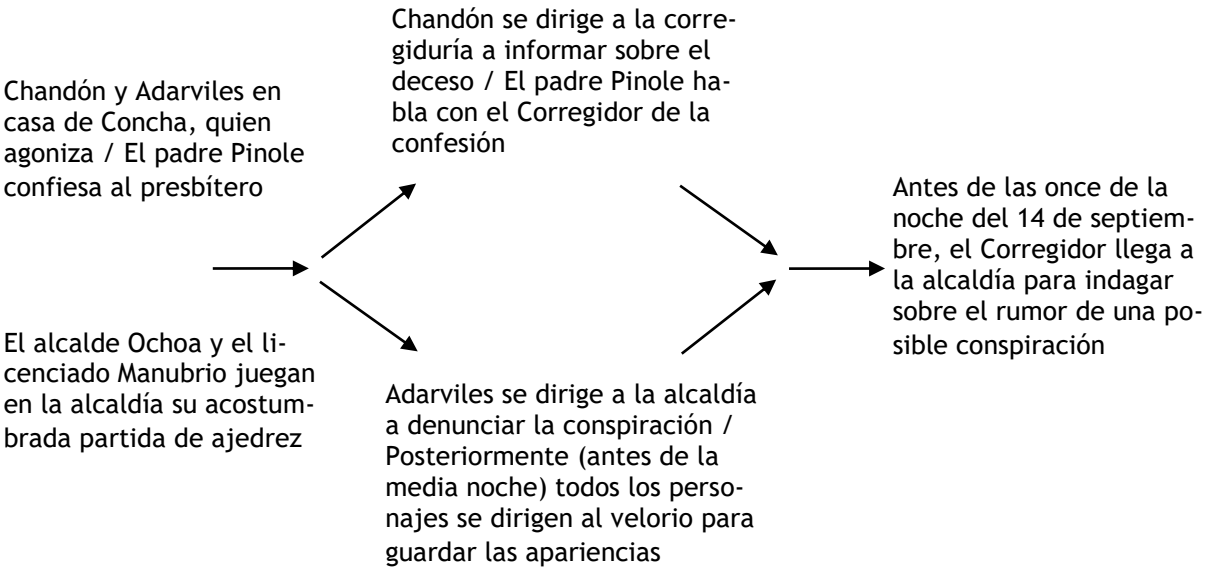
Capítulo 12	**FECHA**: Dura varios días; la acción concluye el 8 de septiembre	**TIEMPO TRANSCURRIDO**: "Lo que iba a ocurrir después"
	ACCIÓN NARRATIVA: Chandón y Periñón visitan Cuévano / PL ENTRE PARÉNTESIS: La traición de Alfaro "fue revelada veinte años después"	**ESPACIO:** Cuévano / Mina La Reseca / Hacienda Los Otates /Troje de la Requinta / EA: Pedrones

Capítulo 13	**FECHA**: 13 y 14 de septiembre	**TIEMPO TRANSCURRIDO**: "Una tarde triste"; "el día siguiente"; "al mediodía"; "han de haber sido las ocho y media [de la noche]"
	ACCIÓN NARRATIVA: Regreso a Cañada / Muerte de Juan Concha / El padre Pinole se entera de la conspiración y se lo comunica al Corregidor (ENTRE PARÉNTESIS)	**ESPACIO:** Cuartel de las Arrepentidas / Casa de Juan Concha / Alcaldía

En este capítulo todo es sombrío, el nivel de tensión muy elevado, la acción narrativa transcurre muy despacio. Destaca la imprecisión en las especificaciones temporales, en abierta oposición con el anhelo de exactitud de la historia —este dato cobra mayor relevancia si se considera que se trata de la versión de un testigo presencial—; el tiempo parece no transcurrir, o hacerlo con mucha lentitud. Conforme se acercan los momentos cruciales se dan más detalles; el tiempo transcurre de manera más lenta; se leen frases como "el rato que siguió me pareció eterno".

Entre estos capítulos se describe una acción simultánea —otro de esos escasos saltos o alteraciones en la linealidad del relato—:

ACCIONES SIMULTÁNEAS



Estas acciones simultáneas tienen en común que tanto la confesión de Concha al padre Pinole como la declaración de Adarviles al alcalde Ochoa y al licenciado Manubrio denuncian la conspiración.

Chandón está comiendo en la hostería del Perdón cuando el licenciado le informa sobre el estado de Juanito; enseguida Manubrio se dirige a la alcaldía a jugar su partida diaria de ajedrez, lo cual ya se había mencionado en otro capítulo; es decir, no es algo que el narrador se saca de la manga: obsérvese la coherencia narrativa.

En tanto que espera informes sobre la condición del presbítero, Chandón nota que Adarviles ronda por ahí, pero que poco después desaparece; estas minucias son importantes porque adelantan lo que se narrará en el siguiente capítulo.

Mientras el presbítero agoniza y se confiesa, y posteriormente el padre Pinole revela al Corregidor lo que aquél le dijo, Adarviles denuncia la conspiración ante el alcalde y el licenciado. La narración se bifurca. Se retoma la acción narrativa cuando el corregidor llega a la alcaldía a informar que ha escuchado el rumor de una conspiración (ver recuadro de "Acciones simultáneas").

En este momento adquieren relevancia ciertas palabras recurrentes que subrayan la situación que se vive: en el capítulo 13 el ambiente es sombrío, al igual que el estado anímico de los personajes, sumidos en la incertidumbre de lo que pudiera ocurrir si Juanito, tras haberse arrepentido, denunciara la conspiración. La morosidad del tiempo se corresponde con esta isotopía.

En el 14 se enfatiza el desconocimiento que los grupos de personajes tienen con respecto a las acciones de los otros, sobre todo el de los conspiradores, quienes ignoran que el alcalde y el licenciado ya fueron notificados por Adarviles sobre la conspiración.

Capítulo 14	**FECHA**: 14 de septiembre, alrededor de la media noche	**TIEMPO TRANSCURRIDO**: "Ignorábamos algo que había comenzado dos horas antes" / "Daban el cuarto para las once"
	ACCIÓN NARRATIVA: Denuncia de Adarviles / Consulta del corregidor con el alcalde y el licenciado sobre el "rumor" de una conspiración / Indagatoria en la casa del Reloj	**ESPACIO:** Alcaldía / Casa del Reloj / La covacha

Capítulo 15	**FECHA**: 14 y 15 de septiembre	**TIEMPO TRANSCURRIDO**: No hay indicadores específicos, pero sabemos que transcurre durante la noche del 14 y la madrugada del 15
	ACCIÓN NARRATIVA: Versión teatral de la detención de Diego / PL ENTRE PARÉNTESIS: *A posteriori* se conoce lo que hizo el alcalde / El destino de los recados que escribe la Corregidora, pidiendo que se levanten en armas los conjurados	**ESPACIO:** Casa del Reloj / Corregiduría

Aquí se describen dos escenas simultáneas, aunque una la conocemos a través de una prolepsis: mientras Diego y Matías están en la casa del Reloj, acompañados por el alcalde y el licenciado realizando las pesquisas, Carmen envía tres recados pidiendo a Matías, al señor Mesa y a Adarviles que ejecuten las acciones que tenían programadas para el 4 de octubre, día pactado para el cordonazo. El único que recibe el recado es Adarviles; una vez que el alcalde y el licenciado regresan a la alcaldía, éste les pide consejo sobre su proceder, que concluye con la detención del Corregidor.

Capítulo 16	**FECHA**: 15 de septiembre	**TIEMPO TRANSCURRIDO**: "Era noche de luna [...] Llegué a Muérdago clareando" / "Las horas perdidas" / "Pasadas la nueve y media" [en la noche]
	ACCIÓN NARRATIVA: Cabalgada de Cañada a Muérdago y después a Ajetreo	**ESPACIO:** Camino que va de Cañada a Muérdago (casa de Aldaco) y de aquí a Ajetreo (casa de Periñón / Cárcel)

Capítulo 17	**FECHA**: Del jueves 16 de septiembre hasta el martes 21	**TIEMPO TRANSCURRIDO**: "Antes del alba" / "La luz gris del amanecer" / "El primer día [...] el segundo [...] el tercero" / "Una mañana" / "Al medio día" / "El lunes siguiente" / "En las noches" / "Una tarde"
	ACCIÓN NARRATIVA: Formación del ejército / Preparativos / Declaración de la Independencia	**ESPACIO:** Ajetreo / Casa cural / Plaza / Hacienda de Teresonas (que se convierte en La Quemada) / Cerro del Molcajete

Del capítulo 12 y hasta el 16, en los que se narran las denuncias y el inicio del movimiento, se precisan las fechas y algunas veces incluso las horas; pero a partir del 17, como puede apreciarse, vuelve a la imprecisión en la información temporal.

Capítulo 18	**FECHA**: ¿24 de septiembre?	**TIEMPO TRANSCURRIDO**: "Al final del primer día" / "Al final del segundo [...] ya bien entrada la noche" / "Mucho rato después" / "Ahora se sabe" / "A las cuatro de la tarde" [transcurren al parecer tres días]
	ACCIÓN NARRATIVA: Marcha hacia Cuévano / Toma de la Requinta	**ESPACIO:** La sierra, de Ajetreo a Cuévano / El Ventorrillo / Cerros del Cimarrón y el Huezontle / Cuévano / La Requinta / Plazuela del Trueno

Como al hablar de Cañada, se mencionan ciertos lugares conocidos de Cuévano, que corresponden a la topografía ibargüengoitiana presente en otras obras del autor. Se habla de las fases de avance del ejército libertador: toman sucesivamente seis defensas —la primera se encuentra a la entrada de la ciudad—; no se especifica si el ejército abandona Ajetreo el mismo día que llegan los Lanceros de Abajo o uno o dos días después. El narrador se entera, por referencias de terceros, del suceso del Ventorrillo. Tal recurso será frecuente a partir de este momento. El narrador hablará de los acontecimientos siguiendo el testimonio de otros protagonistas.

Capítulo 19	**FECHA**: Al inicio, el tiempo corresponde a una fecha posterior al 24-25 de septiembre; al final es 15 de octubre	**TIEMPO TRANSCURRIDO**: "En la tarde del segundo día" / "El quince de octubre"
	ACCIÓN NARRATIVA: Aumento del número de efectivos del ejército libertador / Abolición de la esclavitud /El día del *Te Deum*	**ESPACIO:** Cuévano / Meseta de Santa Rosa / Haciendas de los Otates y la Reseca / Plaza de San Diego, en el centro de Cuévano

Capítulo 20	**FECHA**:	**TIEMPO TRANSCURRIDO**: "Al día siguiente, en la mañana" de la toma de la ciudad
	ACCIÓN NARRATIVA: Toma incruenta de Cañada / AL: "Dos días antes" los españoles abandonan la ciudad	**ESPACIO:** Río Bronco / Cañada / Plaza / Cárcel / Convento de la Santa Redengada / Casa de La Loma

De nuevo, a partir de este capítulo 20 no se hacen referencias específicas de fechas. Es curioso el manejo de las prolepsis y las analepsis: en el futuro se conocen sucesos del pasado —el aquí y el ahora no sirve para conocer el contexto o las circunstancias en que ocurren los hechos—: la traición del tambor mayor Alfaro se conoce veinte años después de ocurrida; el asesinato del señor Ansorena y sus acompañantes ocurre días antes de que pase el ejército por la sierra de Güemes, pero el suceso se conoce en fecha posterior; en otro momento se dice: "Ignorábamos algo que había comenzado dos horas antes".

Capítulo 21	**FECHA:**	**TIEMPO TRANSCURRIDO:** "En los días que siguieron": no hay referencias temporales específicas / "Después supimos" / "Esa noche" / "En la mañana" / "Ese día [...] dicen" sobre el encuentro con Redondo
	ACCIÓN NARRATIVA: Rumbo a la Ciudad de México (rodeo para no pasar por Huetámaro) / AL: Al pasar por la sierra de Güemes el Patotas mata a un grupo de españoles / ENTRE PARÉNTESIS: Encuentro entre Periñón y José Atanasio Redondo	**ESPACIO:** Sierra de Güemes / Cercanías de Huetámaro / Río San Joaquín / EA: Jalostе

Capítulo 22	**FECHA:**	**TIEMPO TRANSCURRIDO:** "Eran las tres de la tarde" / "A las cuatro y media" / "Al día siguiente" / "La noche fue larga" / "Empezaba a clarear" / "A las once" / "Estaba atardeciendo" / "Al día siguiente" / "Las tres de la tarde": hay muchas alusiones al transcurrir del tiempo; se menciona la víspera de la batalla, el día de la batalla y el siguiente
	ACCIÓN NARRATIVA: La batalla del cerro de los Tostones	**ESPACIO:** Cerro de los Tostones / Cerro del Joconoxtle / Polotla / Perote

Capítulo 23	**FECHA:** Han transcurrido semanas desde aquel 15 de octubre; meses en realidad, pero no hay alusiones directas que nos permitan cuantificar el paso del tiempo	**TIEMPO TRANSCURRIDO:** "Cada día que pasaba" / "La noche que paramos" / "Al día siguiente" / "Al medio día" / "Cuando cayó la noche" / "En la mañana" / "Pasaron tres días" (en realidad, las alusiones temporales ayudan poco, ya que no hay referencias específicas de tiempo) / "Pasamos una noche tranquila" / "Estaba clareando" / "Durante cuatro horas" / "A las cuatro" / "Las once de la mañana siguiente"
	ACCIÓN NARRATIVA: Desandan el camino, prácticamente en fuga / Se enteran de la excomunión / Batalla en el valle de Cuijas / AL: La excomunión se lanzó tres días después de que Begonia le dio la bendición al ejército	**ESPACIO:** Puebla / Veracruz / "A donde quiera que llegáramos": la imprecisión en el tiempo también corresponde al espacio / La Joyita / Tlaxiaco / Río Bagre (caminan hacia Huetámaro, es decir, van por Michoacán) / Moloya / Paso del Macho / Valle de Cuijas / Sierra de Las Palomas

Capítulo 24	**FECHA:** 27 de agosto de 1811, fusilamiento de Periñón (la referencia del año se omite)	**TIEMPO TRANSCURRIDO:** "Durante dos meses" / "A los dos o tres días teníamos que desalojar" / "Cuando amaneció" / "Nos detuvimos a descansar tres días" / "Al atardecer del tercero" / "Discutimos dos horas" / "El juicio de Periñón duró seis meses"
	ACCIÓN NARRATIVA: Detención y ejecución de los cabecillas, excepto de Chandón /	**ESPACIO:** Plan de Abajo / Mezcala / "Nos fuimos hacia el norte" / Salto de la Tux-

	PL: Dieciséis años después del fusilamiento de Periñón se descubre que en su acto de contrición firmó "López"	pana / Mexcalapa / Huantla / Las Lajas / Cruzan el desierto / Sierra de Las Agujas / Ojo Seco / Nacogdoches / Periñón, luego de ser detenido, es conducido a Horcasitas; Ontananza a Mezcala y Aldaco a Pedrones

a) *Acción narrativa*

Toda obra literaria marca el rumbo que se debe seguir para su análisis. El autor narra ciertas acciones, a las que corresponden un tiempo y un espacio específicos, así como el o los personajes que ejecutan dichas acciones o las padecen. El universo narrativo que se crea establece sus propias leyes, las cuales definen los mecanismos que un lector atento y agudo debe utilizar como guía para identificarlas y explicarlas.

Por lo que respecta a *Los pasos de López*, es claro el diálogo que el autor establece con la historia —así sea para mostrarnos su lado grotesco, ridículo e incluso irracional, pero ante todo, humano— y ello se hace patente en todos los elementos identificables.

En mi caso, al tratar de reconocer esas leyes pretendo destacar, ante todo, los elementos que de manera más nítida subrayan el vínculo historia-ficción; el énfasis en este punto de la acción narrativa, y enseguida en el espacio y en el tiempo, se encamina en el mismo sentido.

Ya destaqué, en los recuadros previos, la división de la novela, integrada por veinticuatro capítulos, identificados con un número arábigo. La extensión es más o menos uniforme, en la mayoría de los casos.[10] Aproximadamente dos terceras partes se dedican a bosquejar una larga introducción sobre el tema que pudiéramos pensar como principal: los albores de la Guerra de Independencia en México, en 1810. Hasta la terce-

[10] En la versión consultada para el análisis, cada capítulo abarca unas cinco páginas, con muy poca excepciones, como el caso del 16, que es de dos.

ra parte se habla de los incidentes y algunas de las batallas con que inició la gesta que, según la versión aceptada de nuestra historia, se considera concluida hasta 1821.

Se detecta, entonces, una acción narrativa principal que se puede identificar como los antecedentes y el inicio de la Guerra de Independencia; a su vez, ésta se puede dividir en cinco acciones, con dos momentos de transición que funcionan como vínculo entre la acción general. El esquema incluido a continuación particulariza la información general y detallada que se ofreció previamente; se atribuye un nombre a cada acción de acuerdo con el suceso más relevante. Me ocupo de la misma cuestión en el comentario sobre el tema del héroe, en el capítulo IV.

Acción I: Final del viaje.

De los capítulos 1 al 3 se describe el viaje y el arribo del narrador a Cañada, su instalación en casa de los corregidores y su introducción al grupo élite del estado, compuesto por conspiradores que, a manera de sociedad secreta, planean iniciar la independencia de España.

Transición I: Las pruebas.

El capítulo 4 sirve como transición entre la introducción del narrador y su aceptación final en el grupo —la Junta de Cañada o tertulia de la casa del Reloj—, ya que en primer lugar debe superar una serie de pruebas para obtener el puesto de jefe de artificieros del batallón de Cañada, lo cual le permitirá abandonar su residencia anterior, en Perote, para radicar definitivamente aquí. Es curioso que estas pruebas no sólo estén vinculadas con la plaza a la que aspira Chandón, sino que los integrantes de la Junta también lo ponen a prueba con el fin de descubrir si en verdad es “un criollo de corazón” y, por tanto, digno de integrarse a la conspiración.

Acción II: Ceremonia de iniciación.

La segunda acción abarca de los capítulos 5 al 8, y el tema principal que los ocupa es la aceptación definitiva del narrador en la Junta, en la que se incluye incluso una ceremonia de iniciación que recuerda los rituales de las sociedades secretas, aunque como es natural en el estilo de Ibargüengoitia, parodiándolos.

Acción III: Preparativos: acopio de armas.

Enseguida (de los capítulos 9 al 12) se exponen los preámbulos de la preparación del levantamiento, que incluye un viaje del narrador para recoger un cargamento de machetes, la descripción de la construcción de cañones y el interés por perfeccionar su funcionamiento.

Acción IV: La conspiración vendida.

Básicamente, el tema que ocupa esta acción (de los capítulos 13 al 15) es la serie de denuncias que varios de los implicados, por diferentes razones, hacen ante diversas autoridades. En la exposición de esta temática llama la atención que el humor sirva como fondo para su planteamiento, ya que si se trata de una "sociedad secreta" irónicamente por todos lados hay fuga de información.

Transición II: La cabalgada del 15 de septiembre.

El capítulo 16, de apenas dos páginas, sirve de enlace entre las anteriores cuatro acciones —que funcionan como introducción a la Guerra de Independencia— y la última, en la que se describen propiamente los incidentes de los albores de esta gesta nacional.

ACCIÓN V: LA GUERRA.

En esta última parte se habla del tema que ha despertado mayor interés entre los especialistas: lo que ocurre después del famoso Grito —en la novela, el Grito de Ajetreo—, el recorrido de Hidalgo[11] (Periñón), incluidos sus triunfos y descalabros, con el desenlace que todos conocemos: su ejecución.

En términos generales, las acciones descritas se apegan a los datos que conocemos a través de diversas fuentes históricas, pero más importante, aquello de lo que no existe información entra en el terreno de lo probable, ya que el autor es fiel a la lógica interna no sólo de las acciones, sino también del carácter de los personajes.

Estas cinco acciones aún son susceptibles de dividirse en microacciones, pero para eliminar el fárrago expositivo que ello provocaría, enseguida me ocupo sólo de una serie de aspectos que se pueden inferir a partir del desarrollo de tales acciones.

Se detecta que ciertas acciones sólo intentan ambientar o crear una atmósfera específica, que sin embargo forman parte de la lógica narrativa, del universo ficcional de la novela. Así ocurre con las alusiones al clima —la lluvia torrencial que cae la víspera de la llegada del narrador a Cañada, las nubes que éste toma como buen augurio el día de las pruebas…—, con los incidentes de la vida de algunos personajes —como lo que se describe del licenciado Manubrio o del coronel Bermejillo— o con ciertos rasgos de su carácter —la coquetería de la Corregidora, la pusilanimidad de su esposo—, etc. Otras están más vinculadas con la acción principal y se revisten de diversos matices, como expongo a continuación.

Entre las microacciones se detectan una serie de líneas temáticas que se entretejen y que conforman el entramado de la acción principal. Estas líneas temáticas se pueden etiquetar de la siguiente manera:

[11] Las referencias históricas son obvias, así que puedo realizar esta equivalencia sin el prurito de la diferencia entre la historia y la ficción, que se puntualiza y aclara constantemente a lo largo de estas páginas.

a) La representación de *La precaución inútil*, obra de teatro montada por los integrantes de la tertulia de la casa del Reloj. Esta representación es muy importante, ya que reviste un valor simbólico múltiple: forma parte de la mascarada con la que los conspiradores ocultan sus actividades reales.

Si por una parte quieren dar una apariencia de frivolidad, si pretenden hacer creer a los demás que se dedican a acciones inocuas —charlas sobre arte y literatura—, por otra a lo que se dedican en realidad es a planear la insurrección, las acciones a ejecutar para lograr la independencia de España.

El teatro, al ser la representación de una realidad, implica un desdoblamiento de ésta; tal peculiaridad adquiere un valor especial en el desarrollo de los incidentes, por el hecho de que de la obra teatral se deriva el nombre del protagonista: el personaje histórico Miguel Hidalgo se identifica con la etiqueta de Domingo Periñón, quien representa en la obra teatral a López, de donde se toma el título de la novela.

b) A lo largo de toda la novela, a las acciones principales se añaden glosas entre paréntesis, cuya finalidad consiste en complementar la información que, si bien se desvía de ésta, es importante para su desarrollo general. Incluye tanto sucesos que no atestigua directamente el narrador como hechos que ocurren en un momento diferente —analepsis y prolepsis— al de la acción narrativa correspondiente.

c) Una serie de situaciones análogas que, en ocasiones, subrayan el carácter de un personaje o funcionan como contrapunto humorístico entre diferentes perspectivas de un mismo suceso. Así, por ejemplo, en el capítulo 8 dos personajes —Adarviles y Chandón— se van de juerga, y terminan la parranda tomando una infusión de hojas de naranjo en los portales, sin cumplir su objetivo de refocilarse con las prostitutas. Más adelante, en el capítulo 10, se repite la misma escena, pero en esta ocasión quien organiza la juerga es Periñón: ahora sí los reciben las prostitutas. La contraseña que utiliza

el personaje —su "ábrete, sésamo" para ingresar al burdel— es significativa, ya que de nuevo utiliza su pseudónimo de López.

d) Referencia directa a sucesos documentados por diferentes fuentes históricas. Desde luego, como éste es uno de los puntos centrales del análisis, sólo se menciona aquí. Debo señalar, sin embargo, que tanto estos sucesos como aquellos netamente ficcionales cumplen con las exigencias de la lógica narrativa del relato, y ambos se entremezclan de manera natural para darnos una perspectiva de conjunto coherente y muy bien estructurada.

e) Menciono, por último, otras líneas temáticas que aunque no ocupan mucho espacio en la acción narrativa, resultan significativas por diferentes razones:

➢ En ciertos momentos descubrimos la estructura del microrrelato o del chiste, sobre todo en la mención de ciertos grupos de personajes —y, en particular, en la descripción de personajes incidentales—, de los que se mencionan dos o tres peculiaridades y al final se da un remate irónico sobre sus cualidades o el desenlace que tendrán en la novela. Es el caso, por ejemplo, de los reos a quienes libera Periñón al inicio del movimiento en Ajetreo: "Lo siguieron lealmente en su aventura. Todos murieron" (LPL: 108).

Esta estructura se emplea también para referir alguna acción o costumbre que se busca ridiculizar. En la fiesta del Carmen, se sirven "catorce platillos", pero al supuesto lujo y magnificencia en el agasajo a los invitados, remata el narrador: "Todos indigestos" (LPL: 69).

➢ Las pruebas del capítulo 4 requieren una mención especial, por ser no sólo humorísticas, sino incluso hilarantes. Llama la atención que un suceso al parecer tan poco relevante el narrador lo utilice para enfatizar los vicios del sistema colonial, ciertos rasgos (negativos) de los personajes y las precariedades del ejército, como la caricatura que se hace del mismo en el capítulo 8 de la novela, o las anécdotas que se cuentan del

coronel Bermejillo; qué decir de la incompetencia de los militares implicados en el levantamiento que comienza en Ajetreo.

➢ Aparecen otros temas que por sí mismos darían material para llenar un sinnúmero de páginas; algunos los incorporo en diferentes partes del presente trabajo: en aquéllas con las cuales se vinculan directa o indirectamente; otros los menciono para dejar constancia del ingente trabajo implicado en la elaboración del análisis minucioso de una obra literaria.

Es el caso, por ejemplo, del tema de la cuestión iconográfica, el cual resulta fundamental en la novela, y se vincula con otro que presenta más o menos la misma peculiaridad: una descripción efectista-teatral de las escenas. Ello ocurre durante el interrogatorio a que es sometido Chandón por parte de los integrantes de la Junta de Cañada, la víspera de las pruebas —aspecto fundamental de la ceremonia de iniciación, ya que se busca saber si Chandón es digno y una persona de confianza para ser incorporado a la conspiración—: luego de lanzarle una pregunta crucial se crea una gran expectación: "Ni el perrito chistó". Tras adelantar parte de su respuesta, así reaccionan el resto de los personajes: "Juanito paseó por el cuarto una mirada triunfal. Pareció que de pronto hacía más calor: la corregidora se abanicó, Periñón sacó un paliacate colorado y se lo pasó por la calva, Diego se levantó y fue a abrir una ventana" (LPL: 25). Este punto tiene una relevancia fundamental en el capítulo 15, escrito incluso como un guión teatral. El comentario aparece, desde luego, en el análisis de dicho capítulo.

➢ Aunque se debe considerar como naturales las alusiones sobre la milicia, interesa subrayar el sentido de las mismas. En general, se percibe que de acuerdo con la perspectiva descrita, las condiciones del ejército son malas, o más bien, pésimas. Está lleno de jefes incompetentes y malintencionados, muchos de ellos ocupando su puesto sólo por ser españoles o recomendados. Ése debería ser el caso de Pablito Berreteaga,

quien por todas las circunstancias tendría que ser el ganador de la plaza: no sólo es español, sino que es hijo del intendente de Cuévano. Sin embargo, aquí se percibe que la Corona no es ni lo omnipresente ni lo poderosa que quería hacer creer a los habitantes de sus posesiones de ultramar: un puñado de hombres —los integrantes de la Junta de Cañada— pueden modificar esas circunstancias.

Dicho entre paréntesis, este detalle no es menor, pues precisamente derivado de circunstancias al parecer poco trascendentes como la mencionada España perderá su imperio. En este punto cobran relevancia tanto la ignorancia como la incomodidad de Chandón por la manera como se felicitan los integrantes de la Junta tras su triunfo: ¿no deberían estar felices por él, porque obtuvo la plaza? El lector sabe, a diferencia del narrador, que esta actitud obedece a que este es un triunfo para ellos, pues manipularon las pruebas a su gusto para conseguir sus fines.

La tropa del ejército colonial se compone de soldados miserables e indisciplinados, que ni siquiera conocen las cuestiones militares más elementales. Parecería un ejército de caricatura. Un "grupo de desarrapados", nos informa el narrador, compone "el personal de batería" (LPL: 27). Así se describe a los miembros del batallón de Matías, indios del Paso de Cabras:[12] los acogen por las dificultades para completar los efectivos del ejército, pero ningún jefe los acepta en su compañía; fueron asignados "cuando no había oficial presente con autoridad para rechazarlos". Añade enseguida:

> Era cierto lo que decía Periñón: que nunca habían visto un cañón. Ni un cañón ni un botón ni un zapato ni un peine. Usaban uniformes iguales a lo que tenían los demás soldados pero en ellos se veían diferentes. Los chacós no les entraban en la cabeza porque el pelo les crecía en forma de tejaván, nunca vi uno que hubiera alcanzado a abrocharse la mitad de los botones del uniforme y en los pies no aguantaban huaraches. El coronel

[12] Una alusión similar aparece en *Maten al león*.

> les había asignado una parte del cuartel que siempre estaba oculto por un humo espeso, porque sus mujeres acostumbraban quemar estiércol en los braseros (LPL: 54).

Hay, por último, una serie de alusiones a nombres y conceptos castrenses, como el armamento, los movimientos del ejército ya sea en meros ejercicios o en acciones propias de batalla, la jerarquía, los títulos. Se pueden identificar, con un conocimiento general sobre el tema, muchos de ellos, pero junto con estos conceptos elementales se hace alusión a otros que corresponderían al contexto histórico: la situación del ejército a finales del siglo XVIII y principios del XIX. He aquí un ejemplo de los temas implícitos en la novela y, aunque importantes, deben soslayarse en el análisis.

b) *Espacio*

¿Existe una lógica particular en la toponimia ibargüengoitiana? ¿Por medio de un análisis literario se puede identificar y describir? Aunque la respuesta presenta sus dificultades, existe la posibilidad de aventurar ciertas peculiaridades por demás evidentes.

La primera pista aparece en las analogías entre los sucesos narrados, los espacios en que se desarrollan las acciones —ya sea simplemente porque se aluden o porque resultan relevantes para el desenvolvimiento de los hechos— y los que se corroboran a través de la historia, que deducimos sin mucha dificultad.

Hay otra pista fácil de seguir, y que el propio autor revela por la recurrencia de los nombres de ciertos lugares mencionados a lo largo de su obra de ficción, ya sea la pública o la privada. Por si fuera poco, una evidencia más contundente la proporciona en su obra periodística, ensayos literarios en los que de manera específica se refiere a tales lugares, y al hacer el comparativo con sus obras de ficción se deduce la correspondencia entre los espacios de la geografía mexicana y aquéllos en los que se desarrolla algún incidente de sus novelas, cuentos o piezas teatrales.

Pero antes de seguir con cierto detalle estas pistas —enfocadas, por supuesto, a lo relacionado con *Los pasos de López*— quisiera llamar la atención sobre las descripciones de ciertos lugares de la novela: Cañada (Querétaro) y Cuévano (la ciudad de Guanajuato).

¿Por qué el narrador se detiene en la descripción detallada de estos espacios, refiriendo pormenores de los edificios y su ubicación, las calles y ciertas características de diversa índole? Sobre Cañada la respuesta es lógica, pues las primeras dos partes de la novela (de los capítulos 1 al 15) se desarrollan en ese lugar; no se describe la ciudad con minuciosidad, sino que el narrador se detiene a referir aquellos espacios significativos para el desarrollo de las acciones; es decir, muestra el centro y su zona aledaña, incluida su vivienda —la casa del aguacate—; se destacan sobre todo las casas de Borunda y del señor Mesa, contiguas, puesto que en un cuarto secreto de una de ellas es donde se desarrollan las reuniones de la Junta, donde las autoridades encuentran el armamento y a partir de este incidente inicia el levantamiento.

De Cuévano la descripción se hace por la impresión —muy positiva— que causó en el narrador tras su estancia en casa del intendente Berreteaga. Pero una razón tan frívola no es la única para que el espacio se vuelva relevante en el desarrollo de las acciones. En este lugar ocurre el primer enfrentamiento decisivo para la causa insurgente: la famosa toma de la Requinta —la toma de la Alhóndiga—, salpicada de crueldad pero que, de alguna manera, les dio paso franco para llegar hasta las mismas puertas de la capital virreinal.[13]

Pero hay una razón adicional para esta descripción particular: desde el momento que Chandón y Periñón llegan a la ciudad descubren que, desde una perspectiva militar, se trata de una posición indefendible, por lo que su triunfo, si bien espectacular, no será significativo para el logro de sus fines, lo cual corroboran después.

[13] Esta alusión se refiere tanto al suceso histórico como al que se narra en la novela.

Estas descripciones corresponden sin duda con el conocimiento que un habitante o un visitante ocasional pudiera tener de la región. En efecto, las descripciones evocan la distribución de los edificios principales de la época en las ciudades coloniales, distribución que aun en nuestros días se conserva, al menos en parte, sobre todo en los centros históricos de las principales ciudades del país.

Ciertos espacios poseen un valor simbólico. La mención de la Toma de López en el primer capítulo es muy significativa. Podría tratarse de un sitio al que llegan los viajeros a pasar la noche; es decir, un simple espacio incidental, si no fuera porque alude al alias del protagonista, Periñón, quien lo adoptará como actor, como juerguista y como arrepentido.

Este apelativo de López da título a la novela, y equivale al papel que Periñón representa en la obra que ensayan los integrantes de la tertulia de la casa del Reloj; es el nombre que le da a la tía Mela para tener paso franco al burdel, y es con el que firma su acto de contrición.

La toma, en lugar de la venta, hace pensar en el concepto bélico que alude a la capitulación de una plaza.

Hay también dos referencias espaciales que pudieran pasar desapercibidas si la historia no nos ilustrara sobre su valor.[14] El cantón de Perote podría ser nada más el lugar donde Chandón permaneció dos años, circunstancia que sirve como pretexto a los militares para burlarse a sus costillas y hacerlo víctima de escarnio, pues al parecer ahí son asignados sólo quienes merecen un castigo o le caen mal a sus superiores. Perote, sin embargo, al que el lector podría atribuirle sólo un valor ficticio, fue el lugar en el que el nuevo virrey Venegas, recién llegado a la Nueva España, "tuvo las primeras noticias del levantamiento que en el interior del país se preparaba" (Riva Palacio, 1989: 124). De acuerdo con la información de *México a través de los siglos*, Perote es un "lugar

[14] En realidad, son numerosas las alusiones, por lo que sólo presento éstas a manera de ejemplo.

situado en la carretera que va de Jalapa a Puebla". E investigando un poco se descubre que incluso desde el siglo XVI sirvió como refugio a un grupo de indios insurrectos. Perote, además, es el lugar de donde parte Cuartana, con la división del ejército acantonado en la región (LPL: 146), para combatir, perseguir y derrotar a los insurgentes. Recuérdese que Félix María Calleja —personaje histórico equivalente a este Cuartana de la novela— fue capitán de infantería del regimiento de Puebla y comandante de la brigada de San Luis Potosí.

El otro lugar es la sierra de Güemes. El nombre resulta más familiar que el de Perote, ya que el conde de Revillagigedo, virrey de 1789 a 1794, lleva ese apellido. Pero otra pista nos la da también el libro de *México a través de los siglos*. Güemes es uno de los nueve apellidos del virrey llegado la víspera del Grito de Dolores: Francisco Javier Venegas de Saavedra Rodríguez de Arenzana Güemes Mora Pacheco Daza y Maldonado. No parece descabellado considerarlo como la fuente de la referencia de la novela, pues tal circunstancia se presta para la burla, por lo ridículo de sobrecargar los nombres y apelativos en un intento por demostrar prosapia y alcurnia, máxime que, para la época, la burguesía dominaba sobre todo los asuntos económicos, y la nobleza estaba reducida a un mero nombre vacío y a las ínfulas vanas de presumir o exhibir lo que no se poseía. Un dato más a favor de esta conclusión: en el prólogo a *Estas ruinas que ves* se hace burla del fin desgraciado que tiene el conde de la Reseca, quien se especula que murió "a consecuencia del célebre cañonazo que disparó Narciso Mendoza, el niño artillero"; según otra versión, murió de un tiro que recibió "cuando se paseaba frente a las líneas insurgentes con un bicornio emplumado, precedido de un tambor batiente y de un heraldo que decía su nombre y títulos" (Ibargüengoitia, 1992c: 12-13). Sólo un oligofrénico, o alguien cegado por el orgullo de creerse superior, se ufanaría de su alcurnia frente a sus enemigos.

Cañada pudiera derivarse de una alusión a un pueblo indígena de Querétaro, referida en la biografía de Miguel Domínguez incluida en el *Diccionario de insurgentes*. Miquel y Vergés asegura que a su llegada, el corregidor "se granjeó la amistad y consideración de las personas distinguidas y el afecto de los indios" y que más adelante, tras ser encarcelado el 16 de septiembre, "los indios del pueblo de La Cañada [amenazaron con] sublevarse si no se ponía en libertad a Domínguez" (Miquel y Vergés, 1980: 175).

Otro espacio simbólico es la casa de La Loma, que le revelará al narrador —y el lector compartirá este descubrimiento junto con él— la precariedad de la vida económica de los corregidores. Desde el inicio, cuando se instala en este lugar lo deslumbra el lujo de la casa. Posteriormente, cuando las circunstancias lo obligan a habitar la corregiduría, se da cuenta de la diferencia entre una y otra: "El contraste con la casa de La Loma era notable. Encontré una mesa con pata coja, una silla desvencijada, el asiento del sofá empezaba a despanzurrarse. En el ropero vi las pantuflas de Diego, muy usadas, y una bata que olía a heliotropo. La cama era enorme y las fundas tenían holanes. Al levantar las cobijas vi una de las sábanas, que estaban limpísimas, tenía un remiendo" (LPL: 39).

El Corregidor, la máxima autoridad de Cañada, ¿viviendo en esas condiciones? Pero aún falta más por conocer: Aldaco le revela a Chandón que ni la casa de La Loma ni la corregiduría pertenecen a los Aquino: la primera es del marqués de la Hedionda, "que se las presta durante el verano" y la corregiduría la ocupa quien tiene el puesto. Se subrayan las precarias condiciones de vida de los corregidores.

Otro dato que abunda en lo anterior es la manera como la Corregidora le consigue alojamiento a Chandón. Se ofrece a acompañarlo todos los jueves —su día de descanso, cuando no tiene la obligación de acudir al cuartel— para encontrarle "una casa donde pueda vivir una persona decente". Al final Chandón descubre que la única opción

será rentar los cuartos “del patio de atrás” de la corregiduría. Es decir, que haciéndole un favor los corregidores obtienen un beneficio, el pago de la renta de un edificio que no les pertenece y que no implica para ellos ninguna erogación.

Pero este espacio, que Chandón bautiza como la casa del aguacate, cobra mayor relevancia por este detalle. Destaca lo siguiente: en el centro del patio hay un aguacate, los cuartos del primer piso son oscuros, “y por ellos corrían hilos de hormigas que al ser aplastadas despedían un olor peculiar, ligeramente nauseabundo” (LPL: 42).

Mientras la Corregidora le muestra los cuartos, él recoge un aguacate y descubre que está podrido. Ésa es la peculiaridad de los frutos: “Todos los aguacates que había dado aquel árbol habían estado podridos”. Durante la primera visita que recibe en su nuevo hogar, Periñón utiliza el aguacate podrido para ejemplificar la conspiración:

> La junta es como un aguacate: tiene cáscara, carne y hueso. La cáscara son los soldados de tu batería, los feligreses de mi parroquia, los doscientos hombres que dicen que tienen Borunda y Mesa. La carne son los que van a la casa del Reloj. Unos días ensayan una comedia, otros traman una revolución, pero siempre creen que dirigen la música. Saben que hay cáscara pero no que hay hueso. El hueso es lo que conociste aquella noche: Ontananza y Aldaco, Diego y Carmelita, Juanito y un servidor (LPL: 52).

Los espacios se pueden clasificar en tres categorías: relevantes, incidentales o sólo aludidos. Incluso estos últimos resultan por demás significativos, ya que permiten establecer, por una parte, las peculiaridades de la topografía ibargüengoitiana, y por otra, la relación que estos espacios ficticios guardan con los espacios considerados por la historia como relevantes porque en ellos ocurrió algún suceso histórico, aunque simplemente se diga de ellos “Hidalgo pasó por ahí”.

Ahora presento las pistas proporcionadas por Ibargüengoitia.

Sólo por mencionarlo, señalo la distinción entre lugares públicos y privados, entre espacios abiertos y cerrados. Aunque en otras obras esta catalogación pudiera servir para separar las acciones externas, del dominio público, de las que definirían la intimidad de los personajes, aquí no cumplen esa función. Sobre todo porque esos supuestos espacios privados todo el mundo los conoce, y ello resulta más significativo porque las reuniones dizque secretas no lo son, porque toda precaución es inútil —como proclama el título de la obra teatral— puesto que la Junta está llena de chismosos y delatores, y llegado el momento, las denuncias se multiplicarán.

Respecto de los espacios reales, como Europa, España, Pamplona, Ebro, Cádiz, Elche, América, Veracruz, San Juan de Ulúa, siempre representan espacios aludidos; es decir, nunca se define en ellos una acción narrativa trascendente. Cumplen una mera función informativa, de referir algún suceso pasado (analepsis) que sólo corresponde a una anécdota relativa a algún personaje, como el viaje de estudios de Periñón, mencionado al inicio de la novela.

Con los espacios ocurre algo similar que con las alusiones temporales: en ciertos momentos sólo se dan generalizaciones, no se proporcionan detalles suficientes para conocer el lugar en el que transcurre la acción narrativa: los insurgentes huyen y sólo pasan por ciertos lugares o duran en ellos apenas lo necesario para poder escapar del ejército realista.

También, como en el caso del tiempo, la exposición de detalles particulares depende de la acción narrativa: es específica en los momentos cruciales; cuando sólo se busca presentar el flujo de esa acción se dice, por ejemplo: “a donde quiera que llegáramos” o “íbamos de un lado a otro”; se trata nada más de generalizaciones.

La lectura tanto de su obra pública como de la privada permite establecer la relación entre los espacios físicos de la geografía mexicana, sobre todo del Bajío, del cen-

tro y del occidente de México, en particular de la provincia. *Estas ruinas que ves, Dos crímenes, Los relámpagos de agosto, Las muertas* y, por supuesto, *Los pasos de López*, comparten la misma topografía.

Con fundamento en la información proporcionada por la historia y la prensa, procuraré elaborar una analogía entre los espacios ficticios y los geográficos de México. Por lo que se refiere a la novela, quedaría de la siguiente manera:

ESPACIO IBARGÜENGOITIANO	GEOGRAFÍA MEXICANA
Huétamaro	Valladolid (Morelia)
Ajetreo	Dolores (Hidalgo)
Cañada	Querétaro (municipio)
Muérdago	San Miguel (de Allende)
Troje de la Requinta	Alhóndiga de Granaditas
Pedrones	León
Jaloste	Carácuaro
Cerro de los Tostones	Monte de las Cruces
Valle de Cuijas	Aculco / Puente de Calderón
Salto de la Tuxpana	Lagos de Moreno
Mezcala	Jalisco

¿Por qué este juego, esta necesidad de dotar de una nueva identidad a los espacios conocidos? Podría apoyarme en un argumento esgrimido por el propio Ibargüengoitia: porque le da la gana, como responde a uno de los primeros lectores de la novela, alumno de Antonio Alatorre. En particular dice: "No admito la observación que hizo alguien: que prescindir del Pípila sea un defecto de la novela. Ésta trata la toma de Cuévano y de la Troje de la Requinta, no la toma de Guanajuato y de Granaditas. Son dos batallas diferentes, y la que yo inventé la escribo como me da la gana" (Ibargüengoitia, 1990: 88).

Y aunque esta afirmación es irrefutable, detrás de ella hay otras consideraciones a tomar en cuenta y que dan un sustento más objetivo a las razones de por qué la adopción de estos nombres que a primera vista pudiera parecer caprichosa.

En primer lugar, el autor crea su propio universo ficcional, con sus propias reglas, y apegándose a las mismas crea y desarrolla las acciones, los tiempos y los espacios narrativos, los personajes… A lo largo del presente trabajo insistiré en la coherencia narrativa de la obra del guanajuatense, y no nada más de *Los pasos de López*, sino en general de toda su obra.

Aquí se da un proceso muy complejo, de índole filosófica, sobre el cual no ahondaré; simplemente lo señalo como explicación del por qué el autor apela a esta nomenclatura tan personal. El sujeto, en contacto con su entorno, no establece una relación pasiva con éste; a través de los sentidos percibe las peculiaridades que lo definen y, de alguna manera, "traduce" esa percepción a sus gustos, sus conocimientos y sus prejuicios, creando la realidad que le es propia y que le permite relacionarse con ese entorno, incluidos por supuesto el resto de los individuos que lo rodean.

Hay entonces un doble proceso que va del exterior (los objetos) al interior (el sujeto), y que luego se traduce en la reacción que ese sujeto manifiesta ante los otros y su entorno; si se trata de un escritor, su manera de expresar el resultado de esas experiencias lo concretará a través de sus creaciones.

Todo ello tiene una manifestación particular en lo que se reconoce como parte del estilo de Jorge Ibargüengoitia. Porque hay más todavía sobre estas peculiaridades toponímicas.

Lo más significativo, sin duda, el humor. El autor parece llamar la atención sobre el hecho de que los nombres de muchos lugares, por sí mismos, son humorísticos. Ello es especialmente notorio en estados o en regiones donde la influencia de las lenguas americanas es más fuerte, como en Michoacán o en el sureste.

Angamacutiro, Chilchota, Churumuco, Nocupétaro, Puruándiro, Tzintzunzan son algunos de los municipios de Michoacán; Asunción Cuyotepeji, Guevea de Humboldt, La

Pe, Magdalena Yodocono de Porfirio Díaz, San Andrés Dinicuitli, San Pedro Huamelula, Santa María Quiegolani, Yutanduchi de Guerrero, los correspondientes de Oaxaca, el que cuenta con el mayor número de municipios en México.

Sin duda, en las lenguas indígenas correspondientes los nombres tendrán un significado profundo, simbólico, trascendente; pero nosotros, ignorantes de tales semánticas y filologías, no podemos menos que percibir lo extravagante de la fonética. Y parece que de ahí toma Ibargüengoitia algunos de sus nombres: Chiriguato, el cerro del Molcajete, El Ventorrillo, los Otates, Jaloste, Joconoxtle, Polotla, Tlaxiaco, Nacogdoches…

¿Cómo averiguar si existe correspondencia con el nombre de algún municipio real? Son miles los que conforman los estados de la República, y si a eso añadimos ciertos nombres incidentales, de poblados o rancherías que surgen por alguna circunstancia y al paso de las décadas desaparecen, o cambian de ubicación o de nombre. La única certeza, pues, es la de los nombres ya señalados.

Presento otros nombres: Joropo, independientemente de si fue o no la intención del autor, hace pensar en el acrónimo de uno de los expresidentes de México: José López Portillo, el Jolopo. El Cerro del Meco, la casa de la Tía Mela aluden a un rasgo notable en otras obras del autor, y que él mismo reconoce: el carácter sexual de sus historias.

Otros espacios tienen valor humorístico por su relación con la acción narrativa correspondiente: la casa de la Tía Mela, que es un burdel. ¿Qué pensamos de una prostituta que se llama Mela?

Ajetreo, que equivale al pueblo de Dolores, es significativo porque en ese lugar inició el movimiento de independencia; es decir, el ajetreo, la acción, los hechos que desencadenaron el suceso histórico comentado.

Hay otros lugares que subrayan un hecho que, por lo demás, es frecuente en la historia de México. La hacienda de las Teresonas, en las cercanías de Ajetreo, es el primer sitio al que el ejército insurgente acude a realizar una "partida forrajera". De vuelta a Ajetreo con el botín, Chandón se da cuenta de que alguien le prendió fuego a la hacienda. "La humareda que se levantó duró tres días con sus noches y se hizo tan famosa que actualmente la hacienda ya no se llama Teresonas sino La Quemada" (LPL: 111).

La plaza del Trueno es otro lugar significativo por los incidentes que en ella ocurren. Los insurgentes ya tomaron la ciudad de Cuévano, pero aún deben vencer la resistencia de quienes se encuentran atrincherados en la troje de la Requinta. La inexperiencia de los cabecillas —en sus "ardores de insurrectos nuevos"— los hace ordenar el asalto a la troje: "Nos recibieron con un fuego tan nutrido, que a veinte varas de la puerta tuvimos que retirarnos. Dejamos un reguero de hombres tirados" (LPL: 120).

Exasperado por tanta "matazón", luego de intentar un tercer ataque, Periñón ordena traer "el Niño". A la gente le da tanto gusto no tener que repetir la carga que "se peleaban" por empujar el cañón. El narrador enfatiza una y otra vez el engorro que representa su desplazamiento, por lo descomunal de su tamaño y por su peso. Lo colocan entonces en la plazuela del Trueno, que ya se llamaba así "por haber un árbol de esa clase en el centro". Una vez listo, Chandón le cede a Periñón el honor de estrenarlo: "Nunca olvidaré su expresión. Metió la mecha con gusto, como un niño que acaba de aprender a usar un juguete". El efecto del trueno es mayor del que ellos esperaban: "El traquinazo casi nos dejó sordos: hizo que se cimbraran las ventanas y se fue retumbando por los callejones hasta llegar a los cerros. Los ecos duraron un rato". A ellos, continúa el narrador, les "levantó los ánimos, a los que estaban en los cerros, los llenó de admiración, a los españoles de la Requinta, los aterró" (LPL: 121).

c) *Tiempo*

El tiempo se puede analizar en diferentes dimensiones. Por su complejidad, me limitaré a comentar nada más lo relevante para el presente estudio. Lo más natural, en primer lugar, sería establecer un comparativo entre el tiempo de la novela y el tiempo de la historia.[15] De acuerdo con la información derivada de los cuadros incluidos en este apartado, en los que se desglosan los elementos de cada capítulo, existe una correspondencia implícita entre uno y otro.

La mayor parte de las veces el narrador omite la información temporal, pero por el contexto, los deícticos y la información que proporcionan los historiadores se deducen ciertas fechas particulares, al menos las más relevantes. Nunca se nos ubica en un año específico, pero sabemos que la acción narrativa arranca "una mañana de junio" y concluye "poco más de un año después"; esto es, va del 10 de junio de 1810 al 27 de agosto de 1811.

El tiempo de enunciación corresponde al año de 1840 ó 1841. Se trata de las memorias de un testigo presencial, de uno de los protagonistas de los acontecimientos. El narrador en cierto momento informa que han transcurrido treinta años desde los sucesos narrados.

A esta acción narrativa principal se le añaden analepsis y prolepsis que explican o complementan la información proporcionada por el narrador, además de una serie de glosas insertadas entre paréntesis que narran ya sea un hecho que se descubre en fecha posterior —incluso veinte años después— o que ocurre mientras el narrador se halla en otro lugar y a través de terceros se entera del incidente.

Por estos desvíos narrativos conocemos parte de la vida de un personaje, o alguna acción que afecta el desarrollo de los acontecimientos —el más relevante, quizá, la

[15] Recuérdese que el concepto de historia no lo empleo como subgénero de la narrativa, sino como un discurso con pretensiones de ciencia.

delación del tambor mayor Alfaro, por sus implicaciones como detonante del inicio del levantamiento— o simplemente se amplía la información sobre la acción narrativa.

Muchas veces estos añadidos a la acción narrativa principal son una concesión a los hechos históricos conocidos lo mismo por los especialistas que por los simples curiosos sobre la Guerra de Independencia. Así se enfatiza el diálogo de estos hechos ficticios con los históricos, como el encuentro Domingo Periñón-José Atanasio Redondo; es decir, Miguel Hidalgo-José María Morelos.

Hay ciertos momentos en que las referencias temporales se vuelven escasas; en otros, en cambio, se informa incluso de la hora del día o de la noche en que transcurre una acción particular. En el primer caso la narración se sumerge en un transcurrir lento, cotidiano, en el que el paso de los días, de las semanas o de los meses no tiene mayor relevancia que la de la ejecución de los pequeños actos que definen la existencia de los personajes: a qué hora se levantan, cuándo se dirigen al trabajo o a cumplir sus obligaciones, el momento de la comida o la cena, de la partida de ajedrez, del diálogo intrascendente con los amigos… En el segundo, la minuciosidad en la descripción cronológica de los sucesos adquiere gran relevancia porque nos encontramos en la víspera de hechos de tal trascendencia que literalmente marcarán el rumbo de la historia. En este punto el tiempo se transforma en la proyección de la subjetividad de los personajes: avanza a cuentagotas porque deben tomar decisiones cruciales, de vida o muerte, que los afectarán no sólo a ellos de manera particular, sino a sus amigos y a sus enemigos e incluso a la patria.

El uso de los tiempos verbales depende del tipo de discurso. Me limitaré a unos pocos ejemplos sobre su empleo, el cual dependen precisamente de ese tipo de discurso: para la acción narrativa central, por ejemplo, domina el pasado o pretérito como verbo principal, y el copretérito como auxiliar:

> Antes de sentarse a la mesa los padres rezaron y yo hice como que pensaba en Dios, el licenciado Manubrio, en cambio, se sentó, se amarró en el pescuezo una servilleta que tenía una mancha de mole, y dijo (LPL: 11).

> La banda tocó la diana, los fusileros presentaron armas, el coronel echó un discurso, luego rompimos filas y yo fui al despacho del mayor Trujano para que me inscribiera en la nómina. Cuando atravesaba el patio para salir del cuartel vi al cabo que había cargado mi pieza y le hice seña de que se acercara (*ib.*, 32).

El presente se utiliza en los diálogos, aunque de acuerdo con lo que exprese el personaje puede incluir un verbo en futuro o en otro tiempo, aunque con pocas variaciones: "Ya verá cómo damos con algo que sea digno de un caballero y que usted pueda pagar con su sueldo" (LPL: 33), le dice Carmen Aquino a Chandón en el momento de comprometerse a ayudarlo a encontrar alojamiento. Y cuando los corregidores van a pedirle que vaya por los machetes: "Te invito a cenar esta noche", le dice la Corregidora, y enseguida: "Cecilia Parada irá mañana en un coche a recoger los machetes en Muérdago. ¿No quieres acompañarla?" (LPL: 60).

En el caso de las analepsis, por el contrario, el verbo principal es el copretérito, y el auxiliar el pretérito. Ello se percibe desde el *incipit*: "Periñón contaba que de joven había pasado una temporada en Europa y aludía con tanta frecuencia a su viaje que sus amigos llegamos a conocer de memoria los episodios más notables, como el de la vaca que lo cornó en Pamplona, la trucha deliciosa que comió a orillas del Ebro, la muchacha que conoció en Cádiz llamada Paquita, etc." (LPL: 7)

Como complemento, aparecen adverbios o deícticos referentes a los distintos momentos de la narración: el tiempo de los acontecimientos, las analepsis o las prolepsis. Como los hechos narrados ocurrieron treinta años antes del tiempo de la enunciación, los saltos del pasado al presente, y del pasado —la historia de 1810— al futuro se marcan con las palabras "entonces", "ahora", "recuerdo"…

En el capítulo 13 destacan sobre todo los adverbios que subrayan el estado de ánimo de los personajes, que se percibe incluso en el entorno. Se narra el arribo de Chandón a Cañada, "una tarde triste", luego de cumplir un encargo de su superior, el coronel Bermejillo. Al cabo de un rato se encuentra a los corregidores, y menciona que Carmen Aquino "parecía triste y estaba preocupada" y que Diego "estaba demudado" y después se traba. Las circunstancias hacen a Chandón pasar una mala noche. Al siguiente día, cuando se encuentra con Adarviles primero está "muy serio" y después lo deja "comiendo sopa con aire sombrío" y más adelante lo ve "con el ceño fruncido". Esta circunstancia no sólo corresponde al suceso narrado, la agonía y la muerte de Juan Concha, amigo e integrante de la Junta, sino al temor de que, puesto que se arrepintió de haber estado implicado en la misma, se corre el riesgo de que denuncie a los conspiradores. Por tanto, los ratos "bastante lúgubres" dominan la atmósfera.

d) *Personajes*

Aunque la narratología define al héroe como el protagonista principal de una narración, en este trabajo dejo de lado tal concepto porque se confundiría con lo que la historia reconoce como los héroes patrios, tema que abordo en otro momento. Aquí analizo sólo a los personajes, y en particular me refiero a una clase particular, aquellos que cumplen una función secundaria o que simplemente son mencionados. Me ocupo de ellos porque su descripción corresponde a un esquema narrativo particular, el del microrrelato y del chiste. Tanto en el capítulo II como en el VI abordo el tema del personaje desde diferentes aspectos: en el primero explico la manera como se configuran en *La conspiración vendida* y en el segundo hablo de los "personajes secundarios".

Presento enseguida la descripción física de algunos personajes. Anoto al final una serie de comentarios: "Apareció Periñón montado en su caballo blanco. Iba al pasito, por

el bordo, entre la huizachera. […] Siguió adelante, muy tranquilo, silbando una canción —después supe que él mismo las componía. No llevaba sombrero y tenía la calva requemada por el sol, se sabía que era padre por el alzacuello, pero en vez de sotana llevaba pantalones y botas con espuelas. Cabalgaba dejando colgar el brazo izquierdo en cuya mano llevaba siempre una vara que usaba para espantar perros" (LPL: 8).

El presbítero Juan Concha "ya llevaba en la cara las huellas de la enfermedad que habría de ponerlo en la tumba: delgadez extrema, ojos llorosos y piel transparente. Desde hacía tiempo le daban soponcios en momentos inoportunos. […] Era un viejo simpático, diminuto, bien proporcionado" (9).

El padre Pinole "era prieto, grande, con una boca que fruncía para hacer parecer más chica. […] En Cañada tenía fama de indiscreto y […] no se confesaban con él más que los que eran casi santos" (10).

El licenciado Manubrio "llegó a la Nueva España ya viejo y pasó diez años en Veracruz, él decía que trabajando en la Aduana, pero no es cierto. Sabía como nadie lo que pasaba en San Juan de Ulúa. Ha de haber formado parte del Tribunal Negro y luego inventó el trabajo en la Aduana para evitarse inquinas. Después muchos dijeron que había sido agente secreto y que había ido a Cañada en esa función, enviado por la Audiencia de México. No lo creo: más me parece verdad lo que él decía: le habían dado fiebres tercianas y había tenido que dejar el empleo y la costa para radicarse en un clima benigno" (10).

Diego Aquino "era alto y delgado, llevaba una gorguera blanquísima y un traje perfectamente cortado. Hasta mucho tiempo después comprendí que a su rostro, de buenas facciones, le faltaba vida" (13); "tenía un pescuezo largo y blanquísimo que a mí siempre me pareció un poco indecente" (40).

Carmen Aquino: “Estaba sonrosada, tenía la boca carnosa, su mirada refulgía, el pelo era como azabache, iba vestida de azul […] sonreía mostrando sus dientes magníficos, me miraba a los ojos” (13); “era una mujer muy bella […] aquellos ojos verdes abiertos como platos, la boca entreabierta, las cejas arqueadas, se puso roja” (19); “la corregidora cantaba —tenía una voz potentísima—, se había puesto un vestido […] que dejaba al descubierto el pescuezo, los brazos y hasta parte del pecho, había cambiado de peinado y llevaba unos aretes muy largos” (viste a la moda de Francia, apostilla el narrador, 21).

Ontananza era “un militar de patillas alborotadas” (21); Aldaco, “un señor colorado [que] estaba vestido de rico”; tiene “cuatro hijas gordas pero simpáticas” (73).

Adarviles, “un hombre de ojos verdes y cejas tupidas, que iba de un lado a otro, muy afanado, taconeando” (27); “no me simpatizaba. Yo creo que en las mañanas se alborotaba las cejas con un cepillito y que usaba tacones huecos adrede, para hacer más ruido. Tenía una voz sonora como una trompeta. Sin embargo, cuando supe que era compañero en la Junta y que había votado por mí el día de la prueba pensé que alguna virtud tendría” (57).

Alfaro “era gordo, chaparro, amoratado y bigotón” (77). Su descripción corresponde con la de Adarviles: sus virtudes dependen de la simpatía que despiertan en el narrador; él los acepta porque los demás lo hacen, sin embargo nunca le inspiran confianza. Ambos, en la novela, resultan unos traidores, y en las referencias históricas también.

“El mayor Trujano era un hombre muy largo, muy flaco y muy tranquilo, pero tenía una barriguita” (27-28). “El coronel Bermejillo tenía una pierna tiesa y la cara llena de cicatrices. Era muy chaparrito y para contrarrestar su estatura, hablaba con un vozarrón” (28).

“Emiliano Borunda, un señor sin pescuezo que era dueño de la casa, don Benjamín Acevedo, el médico de Cañada, el señor Mesa, que entonces tenía negocio de cueros y es ahora héroe nacional, y el joven Manrique, de triste memoria, que trabajaba en los correos” (36).

El obispo Begonia “era moreno, de papada, labios gruesos y ojos claros” (38).

La mujer de Cirilo Anzorena: “una mujer cadavérica” (69); el alcalde Ochoa, “un señor al que le salían pelos por las orejas” (70); el intendente Pablo Berreteaga “era un hombre alto, delgado, de brazos muy largos” (83).

Matías Chandón tiene 25 años, es de Chiriguato, artillero y oficial de dragones. Nótese que de él no se nos da ninguna descripción física, pero por otra parte se nos proporcionan ciertos datos que ignoramos del resto, como su edad y su lugar de origen.

Las descripciones físicas, como puede apreciarse, son muy esquemáticas y breves, muchas veces caricaturizados. Llama la atención que el narrador se detiene en detalles que pueden parecer grotescos o ridículos, en todo caso, aspectos que la iconografía oculta. El retrato como género pictórico falsea la fisonomía del retratado, sobre todo porque como éste paga para perpetuar su imagen, el artista le hace el favor.

Aunque un primer vistazo da la impresión de que sólo se hacen descripciones externas, superficiales, una observación más acuciosa revela algunas peculiaridades interesantes. Por ejemplo, muestran la simpatía o antipatía que despiertan en el narrador el resto de los personajes. Curioso que se detenga con cierta minuciosidad en la descripción de la Corregidora y que, por contraparte, no nos diga casi nada de Cecilia Parada, quien se convertirá en su esposa. La razón: nos habla de las circunstancias —y emociones— del momento, lo que abarca el tiempo de la narración, de junio de 1810 a agosto de 1811. En ese tiempo la Corregidora le causó una viva impresión, y apenas si reparó en la existencia de Cecilia.

Queda claro que no siente ninguna simpatía por Adarviles, por el tambor mayor Alfaro ni por el obispo Begonia. Las papadas, la barriguita, los pelos que salen de las orejas no son datos en los que la historia se detenga a filosofar, y sin embargo son rasgos presentes en nuestra realidad. Es pues la percepción del sujeto y lo que ésta influye en nuestros gustos y fobias; es, simplemente, la vitalidad de la existencia, con sus emociones, buenas o malas, y siempre inevitables.

Uno se pregunta también: ¿un sacerdote dedicándose a actividades frívolas y mundanas como componer canciones? ¿O un cura convertido en el chismoso mayor del pueblo? No rinde buenas cuentas una institución que se considera respetable, digna y conspicua.

Periñón sería algo así como un cura renegado. A lo largo de toda la novela el narrador insiste en el poco interés que muestra por su oficio, y el escaso celo por su parroquia: siempre está viajando, lejos de ella. Cuando el "torbellino" los arrastra a la guerra el personaje no tiene ningún empacho en confesar una y otra vez que ya ha "perdido bastante tiempo en la iglesia" (125).

Los curas, pues, no pertenecen a un gremio que destaque por su competencia. Lo mismo pasa con otras profesiones. Tenemos al doctor Acevedo, a quien nadie desea consultar aunque se trate de su último recurso. Cuando en una de las múltiples ocasiones en que el presbítero Concha sufre uno de los soponcios, al verlo mal le sugieren que le pida a Acevedo un remedio. Concha se niega "porque sería igual que pedirle una medicina a un burro" (68).

En este contexto no es una casualidad que los abogados (licenciados), quienes de acuerdo con la historia tomaron parte activa en el movimiento, estén ausentes en las reuniones de la casa del Reloj; es decir, entre los conspiradores estos profesionistas son una nulidad. El único licenciado que aparece resulta más astuto que ellos —o por lo me-

nos más listo que el Corregidor— y es quien funge, digamos, como abogado del Diablo, ya que se encarga de enjuiciar y condenar al protagonista, que él cree es Periñón pero en realidad se trata de López. Si quisiera definirlo en términos maniqueos, diría que se trata del malo, del villano. En particular, en uno de sus ensayos Ibargüengoitia se refiere a los abogados en los siguientes términos:

> Mis amigos abogados no saben nada de leyes y cada vez que les pregunto alguna cosa me dicen:
>
> —Déjame consultar el reglamento correspondiente. Mañana te doy la respuesta.
>
> Y allí muere la cosa. Ni yo tengo esperanzas de que ellos averigüen nada; ni ellos vuelven a acordarse del asunto (Ibargüengoitia, 2005b: 183).

Se muestra también la arrogancia, el deseo por llamar la atención de ciertos personajes. Hay mucho más que estas simples descripciones físicas, externas; de ello me ocupo en otra sección.

e) *Narrador*

El narrador, Matías Chandón, es tanto autodiegético como homodiegético, en la medida en que narra, por una parte, incidentes de su vida, y por otra, las peripecias tanto del protagonista del relato, Domingo Periñón, como del grupo que lo acompaña en sus pasos para conseguir la independencia; en el grupo se incluye el propio narrador como personaje.

En el primer caso —el del narrador autodiegético— se da una situación peculiar. Por medio de una narración en primera persona, la acción narrativa se enfoca en el año en que Chandón pasa en Cañada, desde su llegada de Perote hasta el inicio del levantamiento, en septiembre de 1810, y las incidencias de la campaña, que concluye cuando se separa de sus compañeros, la víspera de la detención en Ojo Seco.

Aunque es el propio narrador quien ocupa el centro del relato, queda claro desde el inicio que el papel protagónico corresponde a Periñón. No sólo está presente desde el título, sino que la primera palabra de la novela es precisamente ésa, Periñón, y el primer incidente que se relata se refiere a él. Sin embargo —sobre este punto abundo más adelante—, al considerar el concepto del héroe es curioso que éste se corresponde más con las acciones del narrador (Chandón) que con las del protagonista (Periñón) e incluso hay un momento en que parece que ambos se complementan en el desempeño de esta función (la de héroe).

En la autodiégesis Chandón omite datos sobre su persona que, por contraparte, refiere de otros personajes. Pero de igual forma, hay aspectos que sí conocemos de él pero que no se consideran en los otros, principalmente en lo referente a su percepción y a sus emociones. Nos habla también un poco de su intimidad, revelándonos por ejemplo que Cecilia Parada será su esposa.

Sobre la homodiégesis, el narrador asume un papel secundario con respecto al protagonista, Periñón, y en el mismo rango ubica al resto de los conjurados, pues de manera frecuente insiste en un "nosotros" que se somete a la voluntad del cura de Ajetreo: "sus amigos llegamos a conocer" (LPL: 7).

Cuando, luego de declarar la independencia, Periñón asigna nuevos grados militares a sus compañeros les pregunta si están conformes con sus disposiciones: "Estuvimos de acuerdo", y añade: "No se habló de qué grado debería tener Periñón, pero a partir de ese momento actuó como si fuera el único jefe" (115). "Tanta autoridad tenía que nos ganaba la discusión" (132), señala en otro momento. La preeminencia de Periñón sobre el grupo también se manifiesta de manera individual: "tanta autoridad tenía Periñón sobre mí" (112), confiesa Chandón, y más adelante, cuando vuelve a asignarle a Diego el cargo de corregidor éste lo acepta "sin titubear" (131).

Detectamos marcas del narrador-personaje (Matías Chandón) desde las primeras líneas. En el párrafo inicial, por medio de la primera persona del plural: "sus amigos *llegamos*…"; en el segundo se singulariza: "cuando *yo* le preguntaba…" (7) y poco más allá de la mitad de este primer capítulo, se identifica, al hablar de los ocupantes del carruaje que se dirige de Perote a Cañada: "El cuarto viajero era yo. Me llamo *Matías Chandón*…" (10)

En este punto vale la pena incorporar una pequeña diferencia entre una primera versión de la novela, un capítulo publicado por Ángel Rama como adelanto de *Los pasos de López*, y la versión definitiva de la primera edición, ya que se dan cambios significativos en el papel del narrador en la relación de los acontecimientos así como en las estrategias narrativas.

Y ya que hago referencia a las modificaciones entre una primera versión y la definitiva, hay que señalar el cambio en el título de la versión publicada en España, *Los conspiradores*, y la que apareció en México, que desplaza el valor de los protagonistas —el grupo que inició el movimiento— a un solo individuo, Hidalgo-Periñón. Pero no sólo eso, sino que este título definitivo subraya también el carácter doble del personaje, que se escuda detrás del nombre de quien representa un papel en una obra teatral, y al final el protagonista, el actor —Periñón, que resulta a la vez el doble del personaje histórico—, asumirá el papel que representa.

Retomo los comentarios del capítulo inicial. La primera diferencia aparece desde el inicio. En la versión de Ángel Rama[16] leemos "los que lo tratábamos" y en la definitiva escribió: "sus amigos llegamos a conocer". La relación Chandón-Periñón sufre un cambio significativo: de simplemente "tratarse" se transforman en "amigos" lo cual implica no sólo una mayor cercanía afectiva, sino incluso una mayor intimidad. Para lo que desea

[16] Para abreviar, a partir de este momento designaré con las siglas VAR a esta versión de Ángel Rama, y con las de VD la versión definitiva que utilizo como fuente, la publicada por Océano.

destacarse del personaje —su lado humano, emocional, vital— se requiere el segundo tipo de cercanía.

El siguiente cambio significativo también subraya el papel del narrador, cambia de un "nosotros" a un explícito "yo". Luego de contar las peripecias de su malhadado viaje de estudios a Europa señala "cuando le preguntábamos", que en la versión final se convierte en "cuando yo le preguntaba". El narrador asume su papel.

La cercanía del relato también se marca enseguida, al cambiar de un estilo indirecto en la relación de este mismo suceso al estilo directo, en la que el propio protagonista narra sus desgracias. En VAR: "Se decía que alguien lo había visto en Veracruz 'con la sotana muy revolcada' ", y en VD: "Bástete saber que llegué a Veracruz con la sotana muy revolcada —agregaba [Periñón]".

El párrafo siguiente se cambió de manera drástica; se exponen las consecuencias de esta acción censurada por sus antiguos conocidos. En VAR el narrador convierte al protagonista en ateo y masón; en VD simplemente lo recluye en el pueblo de Ajetreo, sin epítetos.[17] Sin embargo, esta idea del ateísmo y la masonería se rastrea de cualquier manera en la novela en dos aspectos: en la ceremonia de iniciación para aceptar a Chandón como miembro de la Junta —ceremonia que Periñón considera ridícula—, y en el sistemático rechazo del cura por todo lo que huela a iglesia o religión a partir del levantamiento.

Se inserta enseguida, en VAR, una nota entre paréntesis —que incluso inicia con esta palabra, "nota"— que, como ya señalé, se convierte en un recurso para glosar, ampliar o aclarar cierta información de la acción narrativa principal.

El hecho de que en los siguientes párrafos no haya cambios indica que muchos de los rasgos característicos de Periñón en la novela ya estaban presentes desde entonces:

[17] En este cambio se nos muestran las concesiones hechas a la historia: qué se subraya y qué no se considera relevante para insertarse en la versión que Ibargüengoitia presenta de la Independencia.

se le describe en el tono iconográfico ya expuesto, lo vemos caminar "por el bordo, entre la huizachera", y los campesinos lo miran "con atención y respeto".

Pero no sólo estos rasgos del protagonista se rastrean desde la primera versión (VAR), sino también muchos de los elementos y de los recursos narrativos presentes en la novela (VD), aunque corregidos y expuestos de tal manera que se percibe una mayor coherencia narrativa y se puede establecer una mayor cercanía con los personajes y los acontecimientos.

A continuación, cuando el presbítero Concha se dirige a Periñón no sólo le habla de usted, sino que además le añade el título de "don"; en la nueva versión estas señales de respeto se eliminan, y ello se explica porque la relación que se establecerá entre ambos será cordial, de amigos. Nótese de nuevo que, como en el caso del narrador, al final se optó por describir la relación de un grupo de amigos antes que de conjurados.

Enseguida, cuando los dos curas hablan de la situación de Periñón, Concha destaca dos defectos de Ajetreo que, en la versión final, el narrador pone en boca del propio protagonista, unas líneas arriba. Aunque hay aquí algunas supresiones —al parecer simples correcciones— y cambios —"cuando le preguntaban cómo estaba decía que" (VAR) por "siempre que alguien le preguntaba cómo se sentía contestaba" (VD), "no se sentía seguro" por "no se sentía bien"— llama la atención otro cambio en la relación de los personajes: en VAR de plano se dice que el presbítero Concha "detesta" a Pinole, y en VD simplemente se dice que "no lo quería". Esa palabra, "detestar", es muy ibargüengoitiana: la encontramos una y otra vez tanto en sus obras de ficción como en sus textos periodísticos.

La descripción de Pinole coincide en esencia en ambas versiones, pero tiene cambios notables. En VAR: "El padre Pinole era indio, grande, prieto, con una boca que llevaba fruncida para hacerla parecer más chica. En Cañada tenía fama de indiscreto.

Decían que no había peligro de que se le quedara un pecado adentro porque los que le entraban por las orejas le salían por la boca". En VD leemos: "El padre Pinole era prieto, grande, con una boca que fruncía para hacer parecer más chica. Después supe que en Cañada tenía fama de indiscreto y que no se confesaban con él más que los que eran casi santos".

Nótese en primer lugar la supresión de la palabra "indio"; lo de la boca fruncida es parte de las correcciones que se hicieron en la versión final; y uno como lector se pregunta si no hubiera quedado mejor lo que se dice de su indiscreción.

Al final de este párrafo aparece un deíctico fundamental, que nos habla sin duda del proceso de la novela: "más tarde" se transforma en la versión final en "poco más de un año después"; es decir, ahora el narrador sabe o nos revela el tiempo de la narración: de una mañana de junio —esta referencia aparece desde VAR— hasta agosto del siguiente año.

La actitud del narrador respecto del licenciado Manubrio es muy peculiar. En VD toma una mayor distancia, como si en lugar de verlo como un enemigo lo considerara simplemente como un funcionario que cumplió con sus obligaciones; en VAR la presencia del "yo", de sus emociones y sus convicciones está muy marcada; en la otra, el tono es impersonal. Se le califica como "obstinado" y que pide "vino en las tabernas". Leemos en VAR: "cosa que no creo", "esto me hace sospechar", "me parece más verosímil"; en VD se elimina la alusión a su obstinación y su afición al vino, y transforma las citas incluidas por los impersonales "no es cierto", "ha de haber formado parte", "después muchos dijeron"; el "yo", como se ve, desaparece.

Otra marca que transforma la cercanía del relato aparece en un simple artículo: "la" por "nuestra". El narrador refiere la circunstancia de que será el licenciado quien al final juzgue a Periñón, y que precisamente ese día llega a Cañada a tomar posesión de

una escribanía que le ofrecieron “a buen precio”. “Quiso la mala suerte” asienta en VAR, y en VD: “Quiso nuestra mala suerte”.

Al hablar de sí mismo omite su nombre, pero conserva todos sus rasgos y sus atributos. El resto sigue más o menos igual: llegan a la Toma de López, juegan paco chico y el licenciado les gana veinte reales. Esta palabra fue corregida en VD, ya que cuando Periñón narra su viaje a Europa señala que regresó a América “sin un peso” que se transforma en “sin un real”. Este detalle subraya el interés por crear un relato verosímil, el esfuerzo del narrador por ser fiel a las circunstancias de la época. Se busca, me parece, mostrar un equilibrio entre la ausencia de anacronismos y la presencia de elementos contextuales, para que el lector actual se sienta vinculado con los personajes y con los incidentes —para que los traslade a su situación vital del momento—, sin verlos como sucesos extraídos del baúl de los recuerdos.

Pero aunque se transforman algunas de las relaciones de los personajes, otras se conservan, como la alegría malsana del presbítero al enterarse de que el licenciado metió la bota en el lodo; está enfadado con él por el dinero perdido. Pero en VAR lo expresa de la siguiente manera: “El gachupín ya metió la bota hasta el culo en el lodo, me alegro”, y en VD: “El licenciado ya metió la bota en el lodo. Me alegro”.

El resto coincide, excepto por algún signo de puntuación, o dos párrafos que se transforman en uno. Si previamente no se mencionó el nombre completo del narrador, en esta última parte el licenciado Manubrio se dirige a él como “don Matías”; sólo se omite entonces el apellido. De cualquier manera, éste ya se encontraba en la mente de Ibargüengoitia, puesto que el de Periñón ya existe, y como le aclara a Antonio Alatorre (Ibargüengoitia, 1990), ambos están inspirados en marcas de champaña.

Termino la comparación entre ambas versiones. Ahora regreso al papel del narrador en la versión final. Se percibe que éste se vale, sobre todo, del estilo indirecto, in-

sertando, además, como la mayoría de las novelas, los diálogos de los personajes en estilo directo. Hay un capítulo, incluso (el 15), en el cual el narrador recurre al guión teatral para describir las acciones, y su participación se limita a insertar las acotaciones referentes a las emociones o a la forma de proceder de los personajes, o a sus reacciones.

Pero el narrador no ejerce el monopolio de la voz narrativa. Al ofrecer una mirada subjetiva —el narrador sabe tanto como el resto de los personajes sobre los acontecimientos— requiere, en más de una ocasión, referir diferentes sucesos desde la visión de otro personaje. Así ocurre cuando en el primer capítulo el licenciado Manubrio detalla una conspiración ocurrida en Huetámaro en 1809 y el juicio que se siguió contra los implicados. En otro momento Carmen Aquino cuenta las penurias sufridas tras el cese de su marido como corregidor de Cañada.

De la misma forma, aunque la mayor parte de las veces el narrador cuenta aquello de lo que fue testigo, en otros momentos reconoce que los sucesos los conoció porque alguien se los contó después o porque los escuchó en boca de otros personajes.

Un punto que se debe subrayar es la manera como está focalizada la narración —desde la perspectiva, muy subjetiva, del narrador—, porque ello establece la cercanía con los sucesos y los personajes, enfatizando el aspecto emocional y vital del relato. Esta perspectiva se evidencia con nitidez desde las primeras páginas, en las que a través de la mirada de Matías nos introducimos en la intimidad de los corregidores. Conocemos su vida doméstica, los pequeños detalles de su cotidianidad, los vemos comer, discutir, sonreír, contrariarse, prepararse para recibir la visita de sus amigos; descubrimos sus defectos, sus manías, su ingenuidad, su coquetería… En fin, todo aquello que por lo general nos veda la historia, aquello sobre lo cual echa un velo discreto para no empañar el aura heroica que debe definir a sus protagonistas.

Hay una cuestión bastante sutil sobre la que los métodos de análisis difícilmente pueden arrojar luz. Percibo que el narrador parece subrayar una situación vital para el devenir de la existencia de los hombres y de la historia. Tal situación podría plantearse con la siguiente pregunta: ¿Nuestro destino está en nuestras manos o dependemos de la decisión o del capricho de una fuerza superior e invisible? Más que la pregunta en sí el narrador parece enfocarse en la respuesta que, me parece, se plantea desde las primeras páginas: el destino de Periñón se deriva de sus decisiones, más que de las circunstancias. No del hecho de que en el barco en el que viaja a Europa lo acompañen unos hombres de Nueva Granada, a quienes les gana, en la baraja, "una suma considerable"; más bien, del hecho de que una vez con ese dinero en sus manos considera que "meterse en una universidad era perder el tiempo" (LPL: 7).

Desde el momento en que Periñón sube al barco rumbo a España, becado y con la intención de estudiar, se enfrenta a circunstancias que lo obligan a tomar decisiones. ¿Qué ocurre con su resolución final? El lector y los personajes podrían detenerse a juzgar sobre el valor de las mismas: ¿buenas, malas? Pero el narrador no lo hace, no juzga. Sin embargo, sí queda claro que de acuerdo con estas decisiones se dan ciertas consecuencias específicas. En el caso de Periñón, al sentirse afortunado por ganar una gran cantidad de dinero jugando a la baraja, considera que estudiar sería perder el tiempo, por lo que su decisión de "vivir como rico" afecta su futuro. Pero esto a su vez crea otras realidades, con implicaciones diferentes, lo que a la larga establece el encadenamiento de las circunstancias actuales, que conducen al punto final que, de esta manera, ya no puede ser alterado. Se toma la decisión, y una vez puestos en marcha los engranajes de la realidad ésta resulta irreversible.

Otro dato que vale la pena incluir es la ambigüedad que se da en la configuración del narrador. En algún momento se tiene la impresión de que se trata del *alter ego* de

Periñón. Por su función de narrador, le corresponde un papel protagónico, y el hecho de focalizar el relato desde su visión le confiere un valor preponderante. Constantemente, además, vemos a Periñón pidiendo a Chandón su parecer o su opinión sobre ciertas cuestiones, o haciéndole confidencias que no revela a ningún otro personaje. Pero hay un detalle más importante que hace pensar en la complementariedad de ambos: los dos integran la función del héroe, de acuerdo con un esquema que presento más adelante, en el capítulo IV, en el apartado "Hidalgo y los héroes".

Y uno más, nada desdeñable sobre todo porque da cuenta de las peculiaridades del estilo ibargüengoitiano: sus apellidos están emparentados. Ambos están inspirados en marcas de champaña, según confesión propia en su réplica a Antonio Alatorre.

Este comentario conduce a una pregunta casi obligada: ¿podemos pensar en un estilo ibargüengoitiano? Se pueden rastrear una serie de recursos que aparecen en casi todas sus obras. Explícitamente hace hincapié en que sólo le interesa ocuparse de lo que está relacionado con los sucesos narrados: "De los oficiales que había sólo hablaré de tres" (27); y más adelante, al hacer la enumeración de los asistentes a la tertulia de la casa del Reloj acota, explicando por qué elimina la referencia a cierta clase de personajes: "los demás no entraron en la historia patria y no tienen por qué aparecer en ésta" (36); en otro momento, luego de regresar del viaje por los machetes, Borunda "contó la leyenda de por qué los antiguos propietarios habían construido un cuarto secreto", apostilla el narrador: "No interesa" (64).

Otro detalle importante, igualmente recurrente tanto en su obra de ficción como en la periodística, es que sus personajes manifiestan rechazo o incluso rencor por otros, aunque la mayoría de las veces se lo guardan para sí mismos o sólo se lo confiesan a los amigos, pero nunca al afectado.

“El presbítero Concha nunca le perdonó” (11) al licenciado Manubrio haberle ganado veinte reales al paco chico. “Ontananza, con la mala voluntad que tenía entonces hacia mí” (22), explica el narrador sobre su primer contacto con sus nuevos amigos. “Adarviles […] me dijo algo que nunca le perdoné” (28), menciona sobre un incidente durante las pruebas. Y cuando refiere el gusto que le da la molestia de la Corregidora cuando los sorprende huyendo de su casa, para irse de parranda, añade: “Nunca le perdoné la escena con Ontananza” (72).

Estas alusiones, más que referir el rencor mutuo que existe entre los personajes, enfatiza la intensidad de las pasiones que guían sus actos, y crean en ocasiones vínculos de complicidad (aceptación) o repudio que, muchas veces, son para siempre. También durante las pruebas, el narrador recuerda que en el examen escrito Diego Aquino le dio un papel con las respuestas. “Todavía [treinta años después] se lo agradezco” (29). Este vínculo emocional, pasional, en las relaciones interpersonales, se menciona —de manera reiterada— tanto en su obra de ficción como en sus textos periodísticos. En “Aventuras de la dramaturgia subvencionada”, rememora un encuentro con un antiguo compañero, al acudir a las oficinas del Departamento de Bellas Artes a solicitar “dos o tres mil pesos *como anticipo sobre regalías futuras*”, subraya el propio autor. Encontrarse con su excondiscípulo no representa ninguna ventaja pues “nos detestábamos desde la preparatoria” (Ibargüengoitia, 1990: 56).

SEGUNDA PARTE

Ficción e historia

CAPÍTULO II

El inicio de la Guerra: primera versión

1. Fuentes documentales de Ibargüengoitia

En alguna parte de su obra periodística Ibargüengoitia declara la imagen inicial que le inspiró *Los relámpagos de agosto*. Se remonta a su infancia, en cierta mañana en que acudió, junto con su abuelo, general retirado, a unos baños de vapor. Rodeado por los antiguos compañeros de armas del anciano, el niño Jorge observa asombrado la piel arrugada, los músculos flácidos, el deterioro físico de quienes, en otra época, fueran los "hombres fuertes" del México revolucionario.

Parece natural que, en sus novelas, no le inspiren gran respeto las figuras monolíticas, broncíneas, trepadas en los altares inalcanzables de la patria. En un ensayo publicado en *Autopsias rápidas* ("Memorias de novelas", 72-78) detalla parte de las fuentes documentales de su obra pública, más allá de la simple evocación de una imagen que destruye la idea preconcebida que uno se hace de los próceres.

Informa que *Los relámpagos de agosto,* más que una novela histórica, es "libresca". Detalla las decenas de libros que se vio obligado a leer, memorias de generales revolucionarios —sin oficio de escritores— que pretendían que los demás "entendieran" su participación en el movimiento y que buscaban justificarse. Describe unas pocas anécdotas interesantes, "perdidas en varios miles de páginas soporíficas". Nada más alejado de su estilo de narrar. Incluye además una autocrítica: explica que terminó la novela de manera precipitada, lo cual "se nota en la novela", a la que le faltaron secuencias que le hubiera gustado incluir.

Al igual que *Maten al león*, la anécdota deriva "en mayor o menor grado del mismo incidente histórico, que es la muerte de Obregón". Para esta segunda novela transforma algunos de estos incidentes históricos "para que nadie diga que estamos faltando al respeto a los héroes y ofendiendo a los católicos". Sobre esta misma base escribe la obra de teatro *El atentado*, y algunos de los sucesos —históricos— que dejó fuera de la

obra los incluye en la novela: una bomba que se pretendió lanzar contra el vehículo de Obregón cuando se dirigía a los toros, y "la trama maravillosa de enterrarle al Presidente electo un fistol envenenado durante el baile con que se conmemoraba el aniversario de la batalla de Celaya". El protagonista guarda similitudes con su modelo, es decir, con Obregón, aunque su afición a los toros se transforma por la inclinación hacia las peleas de gallos.

La otra novela perteneciente a su obra pública de la que habla es *Las muertas*, fundamentada en una "investigación desordenada" que el autor hizo sobre el sonado caso de Las Poquianchis, "uno de los más memorables en la historia criminal de México": las dueñas de un burdel que mantuvieron recluidas a una veintena de prostitutas, de las cuales murieron una media docena.

Las dificultades para escribir la obra —estos hechos "me producen repulsión", confiesa— lo llevaron a elaborar *Estas ruinas que ves*. Así lo explica:

> Al tratar de evocar una ciudad conocida y real, construí en mi mente —y también en el libro— otra que es imaginaria, parecida y autosuficiente. Al poblar esta ciudad inexistente la llené de personajes imaginarios, excepto dos, secundarios —los Pórtico— que son caricatura muy esquemática de un matrimonio que fue amigo mío en otra época, y de un tercero —Sebastián Montaña— que está —tengo que decir la palabra— "inspirado" en un hombre de quien oí hablar mucho, a quien vi media docena de veces y con quien crucé no más de doce palabras (Ibargüengoitia, 1990: 76).

Esta cita resulta fundamental, pues sin hablar de *Los pasos de López*, el lector de Ibargüengoitia deduce sin mucha dificultad el mismo procedimiento en la novela sobre la Independencia. Ello resulta aún más transparente al reconocer los lugares identificables en su obra: Cañada, Muérdago, Pedrones, Cuévano, Mezcala… Y lo mismo podemos decir de los nombres: Adarviles, Aldaco, Periñón, Ontananza, los Aquino…

Unas líneas más adelante hace otra aclaración, para *Las muertas*, que igualmente se aplicaría a *Los pasos de López*, por lo menos en lo referente a los hechos: "Algunos de los acontecimientos que aquí se relatan son reales, todos los personajes son imaginarios". Resulta interesante su juicio sobre la exposición de los sucesos:

> Sobre las mentiras que la prensa dijo y las verdades que olvidó decir se podría escribir otro libro más escandaloso que el que se escribió. El expediente legal del juicio tiene más de mil hojas, tamaño oficio, escritas por las dos caras a renglón seguido. Algunas de las declarantes tienen hasta cuatro nombres de pila —A, alias B o C, también conocida como D—, otras se presentan con tres pares de apellidos; en cambio, nadie pudo recordar el nombre de una de las muertas (*op. cit.*, 77).

¿Cuánto se parecen estas "mentiras" referidas y estas "verdades" olvidadas a la relación de la historia? Compárese la versión de Lucas Alamán, contradicha una y otra vez por la exposición de los liberales en *México a través de los siglos*. Pedro García, quien participó directamente en el movimiento con Hidalgo, también escribe una historia muy diferente, y la exaltación con que refiere las acciones de los insurgentes nos hace dudar de su imparcialidad, y uno se pregunta: ¿cuántas cosas calla, cuántas mentiras inventa? Y lo mismo se puede afirmar de una buena parte de las versiones conocidas, porque la lectura de las diferentes historias nos hace encontrar lagunas, omisiones, contradicciones y una falta de acuerdo que muchas veces impide establecer la veracidad incluso de un nombre.

Ibargüengoitia concluye esta "Memoria de novelas" refiriendo varios incidentes incluidos en las actas o registrados por la prensa sensacionalista de la época. Sobre uno de los personajes señala que tanto su muerte como su nombre "están en las declaraciones", pero aclara: "La vida de Blanca, su carácter y los dientes de oro, son ficción". Este

proceso permite rastrear la transformación de un suceso o un personaje histórico y la manera como el guanajuatense lo inserta en sus obras de ficción.

2. ANTECEDENTES: *LA CONSPIRACIÓN VENDIDA*

El tema de *Los pasos de López* —el inicio de la Guerra de Independencia—, así como los diversos aspectos que lo componen, se puede rastrear a lo largo de gran parte de la obra de Jorge Ibargüengoitia. Su antecedente más remoto aparece en un ensayo publicado en la revista *Vuelta*, "Dos aventuras de la dramaturgia subvencionada".[18] En este artículo se detalla la génesis de *La conspiración vendida*, que fecha entre "octubre o noviembre de 1959", por encargo de Salvador Novo, entonces jefe del Departamento de Teatro de Bellas Artes, y se concluyó "el diez de diciembre" de ese año. Ganó el premio "Ciudad de México" convocado por el Departamento del Distrito Federal.

La fecha justifica el encargo: falta un año para la celebración del 150 aniversario de la Independencia y el 50 de la Revolución. De ahí que se trate de "dramaturgia subvencionada" —hecha por encargo, con la correspondiente retribución económica—; en el ensayo también se exponen ciertos rasgos de los personajes —en particular de los corregidores, de Hidalgo y del capitán Arias— y, además, el autor reconoce algunos defectos en su construcción.

Aunque la obra nunca fue estrenada, el tema, sin embargo, le pareció relevante a Ibargüengoitia, de tal manera que quince años después de ese primer acercamiento decidió rescatarla, junto con otros textos suyos —en 1974, publicados al año siguiente—, en un volumen que tituló *Sálvese quien pueda*.[19]

---

[18] Posteriormente se incluyó en el volumen *Autopsias rápidas*, publicado por la misma editorial, pp. 55-61.

[19] Existen, por tanto, dos versiones de la obra, la de 1959, recogida en *Teatro III* de las obras completas publicadas por Joaquín Mortiz, y la de *Sálvese quien pueda*, proyectada en 1974. Para abreviar, en lo sucesivo se citarán, respectivamente, como TIII y SQP. Los números que van enseguida corresponden a la página de referencia.

Los editores aclaran que respetan la decisión del autor al integrar este volumen, y añaden una "nota preliminar" del propio Ibargüengoitia: "Este libro, cuyo título evoca un desastre náutico, es una labor de rescate: de una niñez de los treinta, de una obra de teatro que no fue representada, y de un conjunto de artículos —que aparecieron originalmente en *Excélsior*— que, en mi opinión, merecen ser presentados nuevamente, en la perspectiva de un libro" (SQP: 7).

En mi caso, lector asiduo de la obra del guanajuatense e interesado en estudiarla, no puedo menos que congratularme por este interés de rescatar sus propios textos. Tengo la posibilidad de conocer, de primera mano, por lo menos dos versiones diferentes de una misma pieza, de rastrear los cambios que sufren y, por último, descubrir la manera como se recogen en *Los pasos de López*.

A continuación, comparo ambas versiones, con el fin de establecer cómo la anécdota, la construcción de los personajes y el enfoque del tema, anuncian los elementos que integrarán la novela.

3. Sobre el género (pieza)

Sobre la edición incluida en TIII, diré en primer lugar que se transparentan las concesiones que el autor hizo al género para cumplir con todos los requerimientos del teatro subvencionado. Y, sin duda, influyó el hecho de que la obra la encargó Salvador Novo, también dramaturgo, quien por tanto revisaría con detenimiento todo lo relacionado con las cuestiones técnicas. Este detalle es fundamental, pues de aquí se derivan una serie de características formales que, en la segunda versión, lejos ya del lastre de la subvención, serán eliminadas.

Reza el epígrafe inmediato al título que se trata de una "pieza en tres actos". A su vez, cada acto está dividido en cuadros, identificados con un número romano.[20] La obra se apega a las exigencias técnicas de la pieza, pero antes de abordar este punto, haré las siguientes observaciones:

La diferencia entre una y otra versión permite establecer esta clasificación, pues parte de lo que se suprime ayuda a identificar el género de la obra; los apartes, los acontecimientos fuera de escena, las elipsis, característicos de la pieza, no aparecen en la versión de SQP.

Como género teatral (pieza) la obra no se presta al humor, y por su brevedad, que enfatiza ante todo la intensidad de las emociones y del conflicto, hay también poco espacio para este recurso: abarca los días previos al levantamiento. Hay, además, una diferencia notable entre la obra de teatro y la novela: la sobriedad de *La conspiración vendida* y la libertad en el tono de *Los pasos de López*. ¿Qué marca la diferencia? El humor, al cual, por su importancia y complejidad, dedico un apartado especial.

El teatro no proporciona la ventaja de la novela para enlazar las escenas, para introducirse en la mente de los personajes… aquí no se dan tantos detalles como en la novela sobre el carácter de los personajes; el teatro, también, tiene la desventaja de que depende —si pensamos en una eventual representación—, para la caracterización de los personajes, de la propuesta del director y de la capacidad histriónica de los actores.

Veamos ahora lo que se dice sobre la pieza. De acuerdo con Claudia Cecilia Alatorre, "cada uno de los personajes de la pieza representará a las distintas fuerzas sociales que entrarán en colisión" (Alatorre, 1986: 52). Es obvio que esas clases representadas en LCV son los españoles y los criollos. El primer cuadro del primer acto, presente en la versión de TIII enfatiza los rasgos de esas "fuerzas sociales", pero en la versión de SQP no sólo se suprime la posible "colisión" sino que incluso se elimina dicho cuadro. Ense-

[20] Véase, en el punto 5 de este capítulo, el "Cuadro comparativo de las secuencias".

guida se expone que la pieza representa "la calma chicha que precede a la tempestad, muestra la lenta agonía de un sistema que no termina de morir, pero que ya muestra las fuerzas que van a sustituir a la clase que ha perdido la razón histórica de su existencia" (*id.*). El espectador sabe lo que ocurre después del Grito, momento en que baja el telón de la obra.

De acuerdo con esta autora, la acción de la pieza es mínima, ya que se enfoca en un "conflicto cotidiano" y enfatiza sobre todo "la acción interna de los personajes". Nótese que tales peculiaridades de la pieza van muy bien con la versión ibargüengoitiana sobre el suceso histórico de su interés.

Sin duda pasó por la cabeza del guanajuatense la interrogante sobre cómo volver atractivos una serie de acontecimientos del dominio público, y una de sus soluciones consistió en poner el énfasis no en la grandilocuencia del discurso histórico oficial, ni en la espectacularidad de los hechos o el intenso heroísmo de los personajes; optó por presentar a sus personajes —Hidalgo, Allende, el Corregidor, el intendente Riaño…— como seres de carne y hueso, enfrentados a conflictos cotidianos: "La vida no está compuesta más que de muy ocasionales 'grandes momentos'; en lo cotidiano, el hombre come, bebe, dice tonterías, es banal y egoísta", añade Alatorre. Es indudable que todas estas peculiaridades de la pieza las tuvo en mente Ibargüengoitia al elaborar LCV, pero una concepción más global, más intensa, con mayores repercusiones artísticas la proyectó después, y se concretó en LPL, ya que por su brevedad, en la pieza no pudo explayarse en estos rasgos, bastante acusados en la novela.

Incluyo otras citas sobre las peculiaridades de la pieza, ya que si bien no aparecen de manera nítida en la obra teatral sí representan un rasgo fundamental de la novela. Expone Alatorre en su *Análisis del drama*: "La pieza […] propone una visión macroscópica del individuo […] para resaltar lo anodino de un destino individual ligado indisolu-

blemente a las circunstancias de clase", y más adelante: "Los personajes […] representan los diferentes matices que se dan en una misma clase social y, por supuesto, el tipo de relaciones que guarda una clase con otra" (*op. cit.*, 58). Tales características se adaptan bastante bien al suceso histórico relatado, y despojándolo de la perspectiva *científica* o, más bien, de la visión oficial que siempre busca rescatar los *grandes* sucesos, los hechos más acusadamente *heroicos*, se presenta a un grupo de individuos cuya vida transcurre con sus preocupaciones inmediatas, cotidianas, con las emociones y sentimientos que fundamentan las amistades, los odios, los amores clandestinos y, en fin, todo aquello que apenas en fecha reciente ha interesado a la historia: la microhistoria.

Insiste la autora en el mínimo movimiento dramático en la pieza: "casi no ocurren grandes acontecimientos [porque] el suceso importante no lo sería tanto sin la apacible monotonía de lo cotidiano como contraste" (*op. cit.*, 61). "Lo interesante está [leemos más adelante] en que se están dando varias acciones simultáneamente, cada una de ellas aumenta la amplitud de nuestra visión de conjunto", y enseguida: "Cada espectador sabe bien que, aun en las más grandes tormentas personales, se sigue trabajando, comiendo y durmiendo, que nadie es héroe" (*op. cit.*, 63).

La simultaneidad, aunque no se especifica, se verifica en LCV en el momento de las diferentes denuncias. Esta manera de narrar, de presentar los acontecimientos, en cambio, es bastante acusada —expuesta explícitamente— en la novela. Hacia la mitad del texto —de los capítulos 13 al 15—, que es donde se incluyen las acciones de la obra de teatro, son frecuentes las alusiones a este tipo de circunstancias.

Y, en efecto, aunque los conspiradores saben todo lo que desencadenarán sus actos, su vida continúa; es decir, siguen "trabajando, comiendo y durmiendo" y nadie sueña con la gloria de la inmortalidad en el panteón de la historia mexicana. Todo eso será un invento posterior del discurso oficial que conformará la identidad nacional.

Insisto: Ibargüengoitia nunca renunció por completo al teatro, y quién hubiera imaginado que las características de la pieza serían aprovechadas —por la manera como se adaptan a su perspectiva y a su visión de la historia— en esta novela sobre el inicio de la Guerra de Independencia.

4. Los personajes y el género

La conspiración vendida permite establecer la relación, de manera por demás obvia y transparente, entre los personajes históricos y los de ficción, ya que las alusiones a los mismos corresponden a los nombres históricos: Epigmenio González, Hidalgo, Allende, etc. También se convierte en un auxiliar invaluable para esclarecer la peculiar toponimia ibargüengoitiana, pues de la misma forma se mencionan los lugares históricos por sus nombres: Querétaro, Celaya, San Miguel…

Esta pieza teatral emplea, de manera recurrente, la elipsis como estrategia retórica,[21] presente en los cuadros III y V del primer acto, y en el II y el V del tercero, correspondiente al final de la obra; la conclusión queda en suspenso no sólo por una cuestión temática —se relatan los días previos al inicio de la Guerra de Independencia— sino también porque, por referir un tema histórico, lo que sigue es del dominio público. Esta cuestión resulta de interés, pues se trata sin duda de un asunto que, desde el punto de vista estilístico, debió rondar la cabeza del guanajuatense: ¿cómo volver interesante un tema de todos conocido? ¿Cómo atrapar a un lector que desde la infancia y en diferentes ámbitos ha escuchado sobre la Independencia y sobre Hidalgo? Aunque en otros momentos respondo a tales cuestiones, adelanto en este momento lo siguiente: el interés radica en la humanización de los personajes y, sobre todo, en el uso del humor. El primer elemento ya está presente en la pieza teatral; el segundo aparecerá hasta la novela.

[21] Apreciable también en otras obras de Ibargüengoitia, como el título "La mujer que no", de un cuento incluido en *La ley de Herodes*.

Además de los nombres y su equivalente en LPL —Querétaro-Cañada, Guanajuato-Cuévano, Dolores-Ajetreo—, uno se pregunta, por ejemplo, si la Plaza de San Francisco fue el lugar donde estuvo ubicada la casa —la casa del Reloj— de Epigmenio González-Emiliano Borunda. Uno se pregunta, también —dato que se puede corroborar con una investigación *in situ*—, si la casa del Corregidor fue un palacio, como se menciona en la obra (TIII: 256), o una casa modesta, como se describe en la novela (LPL: 39). En todo caso, el hecho de transformar un palacio en una vivienda de medio pelo obedece a la caracterización que se hace del Corregidor en la novela, apegada a las exigencias de la narración, más que al rigor histórico.

Desde la versión de 1959 Ibargüengoitia subraya el desdén de sus personajes hacia la religión, incluso por parte de los miembros del clero. En la versión recogida en TIII se enfatizan rasgos propios más bien de la farsa. Es el caso del canónigo Iturriaga, quien durante su agonía no oculta su hastío por los rezos de las monjas. El cambio de un pronombre de una a otra versión resulta por demás significativo: "No *se* moleste con oraciones" (TIII: 244) se transforma en "no *me* moleste con oraciones" (SQP: 92), palabras con las que ataja el inicio del ritual de la confesión del padre Gil, rompiendo toda cortesía y, sobre todo, enfatizando su desdén hacia el consuelo de la religión en los momentos previos a su muerte.

Al final de su confesión —no de sus pecados, sino de su participación en la conjura— lanza una "carcajada sepulcral: sorda, larga y terrible" (TIII: 245). Aunque este tono fársico se elimina de la versión de SQP, esta actitud hacia la religión se conserva en LPL, sobre todo en la caracterización del licenciado Manubrio, quien tiene desplantes de ateo: en su primera aparición, durante una cena, mientras el resto agradece a Dios por los alimentos, él simplemente se amarra "en el pescuezo una servilleta" (LPL: 11) y pide

enseguida que les lleven vino. Durante la fiesta de Carmen Aquino, llega a la hora de la la comida, aunque no fue invitado, pero no asiste a la misa.

Periñón, tras el levantamiento, externa en más de una ocasión su desinterés por las cuestiones religiosas. "Ya he perdido bastante tiempo en la iglesia" (LPL: 125), replica luego de la toma de Cuévano, durante la celebración del *Te Deum*. Al enterarse de la excomunión, más que enojarse o lamentarlo, "Periñón parecía divertido" (LPL: 146).

En la versión de TIII, de las relaciones entre los personajes se presenta, en primer lugar, el trato entre españoles y mexicanos, representados respectivamente por el señor Quintana, jefe de correos, y un amanuense sin nombre que lo identifique. Los españoles magnifican los defectos de los mexicanos, a quienes consideran inferiores; en particular, Quintana se tapa la nariz porque supuestamente al amanuense le huelen los pies. También se subraya —en el primer cuadro de la primera escena— la actitud servil del amanuense. Si bien se puede concluir que no tiene otra opción que comportarse de esa manera, pues se trata de su jefe y de su trabajo, y por lo tanto de su medio de subsistencia, queda claro cierto sentimiento de inferioridad por parte del mexicano.

Más adelante, en la obra, se presenta una escena análoga protagonizada por dos mexicanos, Epigmenio González y Benito, su empleado. Hay variaciones entre la versión de TIII con respecto a la de SQP. Aunque son más bien de estilo, llama la atención que en la primera Benito se dirija a Epigmenio la mayor parte de las veces llamándolo "patrón"; y en la segunda, pese a que esa relación es de respeto, no parece de empleado-patrón, y aunque también le dice "patrón", se refiere a él además como "don" y "señor". En esta relación, a diferencia de la anterior, se percibe una mayor cordialidad y un trato más de iguales.

Si bien la caracterización de los personajes de la pieza insinúa la de la novela, existen diferencias, sobre todo respecto del padre Gil-Pinole. Su personalidad apenas es-

tá bosquejada en la obra teatral, y representaría la de un clérigo ordinario; en LPL, en cambio, está muy bien definida y se corresponde con la estructura de los sucesos narrados; pese a tratarse de un simple boceto —esquematización que puede hacerse extensiva al resto de los personajes—, éste permite definir sus características. Así, por ejemplo, en el cuadro primero del primer acto, la denuncia de Mariano Galván obedece a su carácter egoísta: con el fin de obtener un puesto de tercianista en la fábrica de cigarros —¿se trata de una canonjía?— no le importa la muerte de sus amigos. Esta denuncia, en LPL, está motivada por un desaire de la Corregidora, que olvida invitar a Galván-Manrique a su fiesta.

La configuración de los personajes en la pieza y en la novela es muy similar. Las personalidades más notables son las de Arias, un traidor, hipócrita, fanfarrón, arrogante y acomodaticio; el escribano Domínguez, que resulta el más astuto de todos —es el que fragua el plan para descubrir la implicación del Corregidor en la conjura—; y el Corregidor, tonto y egoísta. Estos rasgos se acentúan en la novela.

Como nota adicional quisiera subrayar que el teatro tiene la desventaja, con respecto a la novela, de que para que el espectador capte los rasgos del personaje depende, en primer lugar, de la perspectiva escénica del director; y en segundo, de la capacidad histriónica del actor, e incluso tratándose de un profesional con la habilidad de captar y saber transmitir la esencia del personaje que representa, se deben considerar diversos factores que influyen en el montaje concreto.

La pieza teatral facilita el establecimiento de la equivalencia entre los nombres de los personajes históricos y lo que sabemos de su vida y de las acciones que ejecutan los personajes de ficción.

El cuadro incluido en la página 102 (equivalencia personajes históricos-personajes de ficción) se basa en el *Diccionario de insurgentes* de José María Miquel i Vergés. Nóte-

se que el paso de los nombres históricos a los ficticios no es muy rebuscado. En ocasiones se conserva el apellido: Quintana, Ochoa; o sólo se modifica una sílaba: Aldama-Aldaco.[22] Tanto los personajes históricos como los ficticios desempeñan el mismo oficio: Galván-Manrique, empleado de correos; Quintana, jefe de Correos de Querétaro-Cañada; capitán Arias-Adarviles; los corregidores, el alcalde, los curas…

Los hechos de la vida de los sujetos históricos, conocidos a través de su biografía, se corresponden también con las acciones que el autor-narrador[23] asigna a sus personajes: Galván-Manrique denuncia la conspiración a su jefe, el encargado de la oficina de correos, Quintana; las juntas de la conspiración se realizan en casa de Epigmenio González-Emiliano Borunda; el canónigo Iturriaga-Concha, antes de morir, denuncia la conspiración; el capitán Arias-Adarviles resulta un traidor; el alcalde Ochoa y el escribano Domínguez-Manubrio apresan a los corregidores; Josefa Ortiz de Domínguez-Carmen Aquino alerta a los conspiradores sobre la delación…

De nuevo, subrayo sólo lo evidente. Me interesa, sobre todo, poner de relieve los rasgos definitorios de los personajes en la obra de teatro.

Los personajes caracterizados con mayor nitidez son el capitán Arias y el Corregidor. Algunos otros aparecen fugazmente en una secuencia y otros ni siquiera dicen una palabra. Tal es el caso de Benito, un empleado de Epigmenio González y que se dedica a fabricar cartuchos en el primer cuadro;[24] Aldama, quien llega con Allende e Hidalgo en el cuadro II, sólo es un figurante; de la misma forma, aparecen mozos y soldados que sólo cumplen la función de complementar la lógica y la secuenciación de las escenas.

---

[22] Los nombres de algunos personajes de ficción se derivan de los históricos, aunque con funciones diferentes: el virrey Iturribarri sin duda es un derivado de Iturrigaray; y quizá tenga que ver algo el apellido Iturribarría, nombre del canónigo que certificó una de las declaraciones de Hidalgo; Quintana es el nombre del padre de una de las mujeres con quien Hidalgo tuvo dos hijos…

[23] Aunque parezca obvio, anoto el hecho de que en la obra de teatro no existe el narrador. En la novela esta función la realiza Matías Chandón, un personaje que no tiene equivalente histórico.

[24] Estas observaciones corresponden a la versión de SQP.

Equivalencia entre personajes: historia-ficción		
PERSONAJES HISTÓRICOS	PERSONAJES DE FICCIÓN	
	La conspiración vendida	*Los pasos de López*
José Mariano Galván	Mariano Galván, un empleado de correos	El joven Manrique
Joaquín Quintana	Quintana, administrador de correos	Indalecio Quintana
Epigmenio González	Epigmenio González, un comerciante	Emiliano Borunda / Señor Mesa
Joaquín Arias	Arias, capitán del Regimiento de Celaya	El capitán Adarviles
Ignacio José de Jesús Pedro Regalado de Allende Unzaga	Allende, un capitán del ejército	Luis Ontananza
Miguel Gregorio Antonio Ignacio Hidalgo y Costilla Gallaga	Hidalgo, un cura de pueblo	Domingo Periñón
Juan de Aldama y González	Aldama, un capitán del ejército	José Aldaco
El corregidor Miguel Domínguez	Domínguez, corregidor de Querétaro	Diego Aquino
La corregidora Josefa Ortiz de Domínguez	Doña Josefa, esposa del corregidor	Carmen Aquino
Manuel Iturriaga	Iturriaga, un canónigo penitenciario	Juan Concha (presbítero Concha)
José Rafael Gil de León o Rafael Gil León	El padre Gil	El padre Pinole
José de Iturrigaray	(No aparece en la obra)	Virrey Iturribarri
Félix María Calleja del Rey	(No aparece en la obra)	Cuartana
Manuel Abad y Queipo	(No aparece en la obra)	Obispo Begonia
Juan de Ochoa	Ochoa, alcalde de Querétaro	Alcalde Ochoa
Juan Fernando Domínguez	Domínguez, un escribano	El licenciado Manubrio
Juan Antonio de Riaño, intendente de Guanajuato	Riaño, intendente de Guanajuato	Pablo Berreteaga, intendente de Cuévano
Gilberto Riaño, hijo del intendente; prepara la defensa de Guanajuato	(No aparece en la obra)	Pablito Berreteaga, hijo del intendente, prepara la defensa de Cuévano
Mayor Diego Berzábal	Barzábal, un mayor del ejército	Sin equivalente; esta escena se suprime en la novela
?	Cervantes, un teniente	Sin equivalente; esta escena se suprime en la novela
Ignacio Garrido, tambor mayor del regimiento provincial de Guanajuato	Garrido, tambor mayor del Batallón de Guanajuato	Alfaro, tambor mayor del batallón de Cuévano
?	El sargento que dirige el grupo de soldados que hacen las pesquisas en casa de Epigmenio González ni siquiera se le asigna nombre	Este papel le corresponde a Chandón, pero por supuesto no lo podemos comparar con el sargento de LCV pues su papel resulta secundario

Así se refiere Ibargüengoitia a los personajes de LCV:

> Son veinte personajes, de los cuales el más simpático y más listo es el escribano Domínguez, que descubre la conspiración y logra aprehender a los Corregidores —que aparecen como un matrimonio muy torpe— y el más interesante, el capitán Arias, del batallón de Celaya, un hombre que merece él solo una obra: un mexicano, oficial del ejército, que formó parte de la conspiración de Querétaro, la delató cuando le pareció que estaba a punto de ser descubierta, se pasó del lado de los insurgentes cuando Hidalgo tomó Celaya, del lado de los españoles después de la batalla de Aculco y militó con ellos hasta su muerte, unos meses después, en las Norias de Baján, a consecuencia de un tiro de pistola que, según parece, iba destinado a Allende y le dio en la frente (Ibargüengoitia, 1990: 57-58).[25]

De Hidalgo dice lo siguiente: "Habla poco pero es visionario. Dice, por ejemplo, que los que inician una revolución nunca ven el final y sugiere que va a morir fusilado" (*op. cit.*, 59). El autor reconoce que tal peculiaridad es un defecto, pues hacen pensar en lo que denomina el teatro subvencionado: "huelen a cuarto viejo, muy visto y mal ventilado" (*op. cit.*, 56).

En efecto, los rasgos que atribuye a sus personajes se corresponden tanto con sus diálogos como con sus acciones. Arias se define como un hombre fanfarrón, arrogante, bocón. Se subrayan estas características al discutirse uno de los temas sobre los que alardeó —lo cual, además, lo define como cobarde y pusilánime—: se planea el inicio del levantamiento; Allende y Aldama tomarán San Miguel y Dolores, y Arias, Querétaro; éste se queja de que estará en posición desventajosa en comparación con los otros dos; Epigmenio González hace notar la contradicción: "Hace un momento, capitán, me dijo que en media hora se apoderaría usted de la ciudad" (SQP: 86). También se le presenta

[25] Ibargüengoitia se equivoca en esta parte. Existe un Arias que cambia de bando según las circunstancias y sus conveniencias, pero quien traiciona a los insurgentes en Acatita de Baján es Francisco Ignacio Elizondo; la muerte de Arias, sin embargo, ocurre tal como la refiere Ibargüengoitia, de acuerdo con la versión de *México a través de los siglos*.

como un cobarde cuando el canónigo Iturriaga, moribundo, denuncia la conspiración; solicita al confesor, el padre Gil, dos testigos, y uno de ellos es el capitán Arias; cuando éste escucha la confesión "sale despavorido de la habitación" (*op. cit.*, 93). Pero el rasgo más destacado, sin duda —en consonancia con los que se le atribuyen previamente—, es el que le corresponde como traidor. Y otros que supondríamos ligados a éste, también se detectan, como el egoísmo y la hipocresía. El siguiente ejemplo resulta elocuente:

> OCHOA: Piense usted en la paz pública, capitán.
> ARIAS: Primero he de pensar en la de mi pellejo (*op. cit.*, 122).

Este diálogo, además, pone de relieve aspectos que, aunque parecen obvios, deben comentarse: Ochoa cumple su papel de autoridad, al preocuparse por la "paz pública", y apelar a ella para exhortar al capitán a cooperar. El egoísmo de Arias se subraya por partida doble: primero, denuncia a sus amigos de conspiración cuando se ve en peligro, y después no quiere ayudar a la autoridad por temor a perder su "pellejo".

Esta peculiaridad —el egoísmo— define a varios de los personajes. El primer delator que se menciona, Mariano Galván, luego de la denuncia obtiene "un empleo de tercianista en la fábrica de cigarros" (*op. cit.*, 79); el interés personal, como puede apreciarse, es uno de los motores de las acciones de los personajes.

Veamos ahora el caso del Corregidor. Además de egoísta, resulta timorato y torpe, como lo define el propio autor en *Autopsias rápidas*, citado anteriormente. Sobre todo en el cuadro V aparece como un personaje pusilánime y poco avispado. Su propia esposa lo reconoce. Le reprocha la forma como se condujo ante el escribano Domínguez, cuando éste lo fuerza a iniciar una investigación ante la denuncia de la conspiración. Le dice sobre la manera en que conduce el problema: "Estás llevándolo con mucha torpeza" (*op. cit.*, 108).

Una y otra vez se insiste en el egoísmo del Corregidor. Cuando descubre que todo está perdido sólo se preocupa por salvarse, y no tiene ningún escrúpulo en perder al resto de los implicados en la conspiración. También en este cuadro V su esposa le recrimina su comportamiento ante el riesgo de que se descubra la conspiración:

> CORREGIDORA: […] Si las circunstancias te obligan a una investigación, hay riesgos de comprometer a muchos de nuestros amigos…
> CORREGIDOR: ¡El principal comprometido en este momento soy yo!
> CORREGIDORA: Y por salvarte… los pierdes.
> CORREGIDOR: ¿Y qué otra cosa puedo hacer?
> CORREGIDORA: ¡Ponlos sobre aviso!
> CORREGIDOR: ¡No puedo comunicarme con ellos! ¡Estoy en peligro! ¡Tengo que desvanecer las sospechas que hay sobre mí!
> CORREGIDORA: ¡Por protegerte, los arruinas! ¡Domínguez es más astuto que tú! (*op. cit.*, 103-104).

Domínguez, a quien Ibargüengoitia califica como "simpático" y "listo" (en AR), básicamente posee como atributo la astucia. En la mayoría de las secuencias demuestra la suficiente sangre fría para ejecutar la acción más adecuada a las circunstancias específicas a que se enfrenta. Es él, junto con el alcalde Ochoa —aunque el mérito mayor es suyo—, quien detiene al Corregidor y precipita los acontecimientos; él presiona para llevar a cabo la investigación que concluye con la aprehensión de Epigmenio González y el descubrimiento del arsenal y el cofre con los documentos, y quien idea el plan para hacer caer al Corregidor, con la complicidad del capitán Arias.

La Corregidora, por su parte, resulta un personaje peculiar, ya que rebasa el estereotipo femenino. En la cita previa ya la vimos recriminándole a su marido su egoísmo, el cual causará la ruina de sus amigos.

En otro momento, cuando el Corregidor regresa triunfante luego de las pesquisas en casa de Epigmenio González, doña Josefa le confiesa que lo "desobedeció" y que

alertó y aconsejó a Allende y al capitán Arias levantarse en armas. Como es natural, su esposo la acusa de haber "cometido un desacato a la autoridad marital" (*op. cit.*, 119).

Sin embargo, en LCV apenas se insinúa la relación conyugal de los corregidores, la cual se desarrollará de una manera más extensa en LPL, y se convertirá en unos de sus temas fundamentales. La personalidad de la Corregidora, en la novela, adquirirá también un papel más independiente con respecto a su marido y presentará un temperamento más enérgico.

Como ella, Hidalgo es un personaje que interviene poco —incluso menos que la Corregidora. Pero podemos trazar algunos de sus rasgos: aparece como un hombre sensato, visionario, que conoce o se imagina los riesgos a los cuales se enfrentará: cuando el capitán Arias lo interroga en el sentido de si la "turba" podrá enfrentarse a un ejército disciplinado contesta: "Está por verse. Lo más probable es que no" (*op. cit.*, 87). También reconoce que las posibilidades de fracasar son mayores que las de ganar y que, de seguro, terminarán en la cárcel o en el paredón. Concluye: "A nadie le es dado escoger su momento. Pocos de los que han iniciado conspiraciones han disfrutado del provecho de éstas. Por supuesto que es preferible ser el último rebelde que el primero, pero a nosotros no nos queda más que ser los iniciadores" (*op. cit.*, 88).

La figura de Hidalgo se corresponde, como vemos, con lo que Ibargüengoitia refiere de él, y que le da su aire de pertenecer al "teatro subvencionado"; es decir, acorde con la versión oficialista que le exige el hecho de presentar su obra ante una instancia oficial y gubernamental.

Vuelvo al tema del Corregidor como un ser egoísta (TIII: 263). Sobre él recae la responsabilidad de los sucesos futuros: se descubrió la conspiración, ¿qué hacer? Él opta por salvarse, aunque ello signifique condenar a muerte a sus amigos, como su propia es-

posa se lo reprocha. Su egoísmo, entonces, le impide resolver la situación de manera adecuada.

Otra circunstancia que sugiere las mismas interrogantes: el escribano Domínguez es más astuto que el Corregidor, pero representa una autoridad inferior (TIII: 275); sin embargo, el Corregidor no sabe valerse de tal superioridad. Al final no sólo la conspiración es descubierta, sino que él es detenido.

Este tema se plantea de manera más explícita en la novela (LPL: 98, 100). Matías Chandón, el narrador, reconoce que durante el inicio de las pesquisas en la casa del Reloj pierden su mejor oportunidad de salvar la conspiración, e incluso no duda en matar a los españoles para alejar cualquier peligro; la pusilanimidad del Corregidor impide que la balanza se incline a su favor y la ejecución de tales acciones.

El transcurrir de estos sucesos, la manera como se desarrollan y se encadenan —lo cual anula cualquier otra dirección posible en los mismos— lleva al lector a pensar en conceptos como "destino", "sino", "suerte". ¿En qué medida nuestras decisiones influyen en éste? ¿Tenemos la capacidad de tentar a la fortuna? La respuesta de Ibargüengoitia es afirmativa, pero matiza poniendo el énfasis en la capacidad y en el carácter del individuo, o personajes en este caso: el escribano Domínguez es más astuto que el Corregidor, por lo tanto aquél tendrá mayor capacidad para manipular los acontecimientos; si el carácter del Corregidor no se rigiera por el egoísmo, o si mostrara un temperamento más arrojado, las circunstancias habrían sido diferentes.

5. Cambios y supresiones de la versión teatral

Cuadro comparativo de las secuencias de *La conspiración vendida*

		Teatro III (TIII)		*Sálvese quien pueda (SQP)*
Acto I	Cuadro I	Denuncia de Mariano Galván	I.	Se incluye como acotación
	Cuadro II	Injusticias contra los criollos; causas del levantamiento		Suprimido
	Cuadro III	Acuerdos para el levantamiento; dudas de Arias	II.	Se suprimen diálogos (los últimos de Arias, el Corregidor y Allende, p. ej.)
	Cuadro IV	Denuncia de Iturriaga	III.	*Id.*
	Cuadro V	Denuncia de Arias	IV.	*Id.*
	Cuadro VI	Denuncia de Garrido		Suprimido
Acto II	Cuadro I	a) Consulta del padre Gil al Corregidor b) Discusión de los corregidores c) Consulta del Corregidor al escribano Domínguez	V.	*Id.* (los tres incisos)
	Cuadro II	Inician pesquisas en casa de Epigmenio González	VI.	Tanto éste como el siguiente cuadro se integran en uno
	Cuadro III	Se descubre el arsenal		
Acto III	Cuadro I	El Corregidor se entera de que su esposa alertó a los insurgentes	VII.	*Id.*
	Cuadro II	Entrevista Arias-Domínguez-Ochoa	VIII.	*Id.*
	Cuadro III	Detención del Corregidor	IX.	*Id.*
	Cuadro IV	Allende se entera de la orden de aprehensión en su contra		Se menciona la anécdota en la "Nota final"
	Cuadro V	Hidalgo sube al púlpito a dar el Grito		Suprimido. Como "Nota final" se menciona el desenlace de la conspiración y de los conspiradores

Como ya se estableció, la versión incluida en TIII hace todas las concesiones al género: está dividida en tres actos, los cuales se componen de seis, tres y cinco cuadros respectivamente. Además de lo mencionado sobre la pieza, se observa el apego al esquema de la estructura narrativa: la presentación, algo extensa, se detiene en la serie de delacio-

nes que precipitan los acontecimientos, y desde los cuadros iniciales se enfatiza la importancia del título. El desarrollo expone la manera como estas denuncias obligan, por una parte, a los conspiradores a adelantar sus planes, y por otra, a los españoles a procurar destruir la conjura. El clímax se confunde con el final, por la naturaleza de la obra, centrada en los momentos previos al famoso Grito; el desenlace reitera la recurrencia del autor a la figura de la elipsis, pues el espectador (mexicano) conoce todo lo que desencadena este acto aparentemente sencillo de Hidalgo.

Por su parte, la versión de SQP no pertenece ya al "teatro subvencionado" ni estará expuesto a la mirada inquisitorial de otro dramaturgo, jefe de Bellas Artes, Salvador Novo, lo cual la convierte en una versión más libre. Sin el corsé del género, la obra resulta más fluida: se suprime la indicación de que se trata de una pieza y se elimina la rígida estructura de los actos; sólo está dividida en nueve partes, identificadas con números romanos —no se indica que se trate de "cuadros". La sucesión de las acciones no es tan pausada, pues al no haber cambio de actos se eliminan las recomendaciones sobre el manejo del telón.

Quedan fuera en total cinco cuadros, y en los nueve conservados se omiten diálogos, algunos un poco extensos, otros más se someten a un proceso de corrección, eliminándose algo de retórica, comentarios fuera de lugar y apelativos irrelevantes.

Para aclarar un poco los títulos asignados a cada cuadro de la versión de TIII, doy enseguida una breve explicación de cada uno, enfocándome en la versión de SQP, más acorde con lo que Ibargüengoitia pretendió desarrollar, eliminando la retórica y el historicismo obligado de lo que él llamó la "dramaturgia subvencionada": recuérdese que la primera versión la escribió por encargo de funcionarios gubernamentales, para celebrar los 150 años de la Independencia. La abreviatura *Id*. que incluyo en el recuadro sólo re-

fiere la analogía temática, porque la mayoría de las veces hay cambios o supresiones, aunque a veces se trata de simples correcciones.

La primera parte (I) incluye una breve introducción de carácter histórico, en la cual un narrador omnisciente, ajeno por completo al desarrollo de la pieza teatral, describe la denuncia de Mariano Galván, empleado de correos, hecha a su superior, sobre la conspiración que se gesta en casa del Corregidor de Querétaro. El jefe de correos, a su vez, envía una carta a México, donde informa de la conspiración, pero nada sucede.

En el cuadro II comienza propiamente la acción dramática.[26] La escena transcurre en el sótano de la casa de Epigmenio González, donde se fabrican cartuchos. En el diálogo que éste sostiene con el capitán Arias, conocemos las dificultades que enfrentan para conseguir armas, así como el carácter petulante y fanfarrón del capitán.

Entran en escena Hidalgo, Allende, Aldama y el Corregidor, los "principales" conspiradores. El tema de la conversación, obvio, gira en torno al levantamiento. Arias opone una serie de objeciones a los puntos del plan que se presenta —lo cual contradice sus bravatas previas—, y se dejan entrever las posibilidades de fracaso; pese a ello, y de alguna manera presionado por los demás, Arias acepta unirse al movimiento.

El cuadro III se sitúa en el lecho de muerte del canónigo Iturriaga quien, *in articulo mortis*, denuncia la conspiración ante el padre Gil, teniendo como testigos al capitán Arias y a un "señor desconocido".

En el cuadro IV prosiguen las delaciones. Arias, sabiéndose perdido, denuncia la conspiración —y, claro, se denuncia a sí mismo— ante el alcalde Ochoa y el escribano Domínguez.

El cuadro V se desarrolla en casa de los corregidores. El padre Gil informa a Miguel Domínguez sobre la denuncia del canónigo; el Corregidor se compromete a realizar

[26] En la versión de SQP no se menciona que cada parte corresponda a un cuadro, sólo se indica con un número romano. Respeto la nomenclatura por comodidad.

la investigación correspondiente. Al quedar solos, doña Josefa sugiere a su marido adelantar los planes y prevenir a los demás sobre la denuncia, opción que éste rechaza.

Ahora tenemos en escena al escribano Domínguez, quien presiona al Corregidor para que inicie una investigación. La Corregidora insiste en alertar al resto de los conspiradores, pero como Miguel cree que el problema puede resolverse de manera distinta, encierra a su esposa para evitar que cometa alguna imprudencia.

En el cuadro VI ya se iniciaron las investigaciones, las cuales dirigen el escribano y el Corregidor. En primer lugar, se realiza una pesquisa en casa de Epigmenio González. Durante el desarrollo de estas acciones, el escribano lleva las riendas de la investigación, y el Corregidor no reacciona adecuadamente. Al final de las pesquisas se descubre, en el sótano, un falso muro oculto tras unas guarniciones de caballería, donde se almacena el arsenal para el levantamiento, así como un cofre con una serie de documentos comprometedores. Sin embargo, parece que los conjurados ganan esta partida, ya que el Corregidor se queda con los papeles.

Miguel Domínguez, en el cuadro VII, llega radiante a su casa, con el cofre. El gusto le dura poco, pues su mujer le notifica que alertó a Allende y a Arias y que, además, les pidió levantarse en armas por la mañana.

El siguiente cuadro (el VIII) nos presenta una disputa entre el alcalde Ochoa y el capitán Arias, pues aquél y el escribano le piden al capitán entregar una carta donde se prueba la culpabilidad del Corregidor. Domínguez, conciliador, les propone un plan para descubrir la conspiración, el cual se ejecutará en el siguiente cuadro.

El plan del escribano Domínguez (cuadro IX) consiste en una farsa: Arias acude a casa de los corregidores para aclarar sus dudas: doña Josefa le pidió levantarse en armas: ¿en verdad debe hacerlo? En medio de esta discusión —que subraya el carácter egoísta y pusilánime del capitán y del Corregidor— entran en escena Ochoa y Domínguez,

detienen a Arias y encuentran en su poder la carta comprometedora; la obra concluye con la detención del Corregidor.

Por último, se incluye una "nota final" que, al igual que la introducción, no consiste en un texto dialogado, sino en una exposición histórica que funciona como epílogo de la obra. Refiere el destino de los implicados y la existencia de otra denuncia contra la conspiración, sin resultados positivos.

Regreso ahora al tema de los cambios y las supresiones. Para entenderlos mejor y profundizar más en su valor semántico, transcribo las respuestas de Hidalgo a las objeciones y dudas de Arias. Destaco en VERSALES las supresiones:

Teatro III	*Sálvese quien pueda*
Ni lo serán nunca, capitán. Tenga usted en cuenta que una vez iniciado el pronunciamiento, la situación cambiará radicalmente. Hasta ahora nos hemos limitado a una serie de discusiones razonadas, pero disparado el primer tiro, tendremos que habérnosla con una turba NUMEROSÍSIMA que tiene UNA necesidad ANIMAL de rebelión. Nuestra labor, ENTONCES, consistirá tan sólo en encauzar esa fuerza tremenda hacia el logro de nuestros ideales DE INDEPENDENCIA. Pero las armas, en resumidas cuentas, nunca serán suficientes. (238)	Ni lo serán nunca, capitán. Tenga usted en cuenta que una vez iniciado el pronunciamiento, la situación cambiará radicalmente. Hasta ahora nos hemos limitado a una serie de discusiones razonadas, pero disparado el primer tiro, tendremos que habérnosla con una turba que tiene necesidad de rebelión. Nuestra labor, consistirá tan sólo en encauzar esa fuerza tremenda hacia el logro de nuestros ideales. Pero las armas, en resumidas cuentas, nunca serán suficientes. (87)
A nadie le es dado escoger su momento, CAPITÁN. Recuerde que ninguno de los que han iniciado las conspiraciones DE QUE SABE LA HISTORIA ha disfrutado del provecho de éstas. Por supuesto que es preferible ser el último rebelde que el primero, pero a nosotros no nos queda más que ser los iniciadores, O BIEN VASALLOS FIDELÍSIMOS DEL REY DE ESPAÑA. (239)	A nadie le es dado escoger su momento. Pocos de los que han iniciado conspiraciones ha disfrutado del provecho de éstas. Por supuesto que es preferible ser el último rebelde que el primero, pero a nosotros no nos queda más que ser los iniciadores. (88)

Se aprecia que básicamente se suprimen los calificativos: el personaje toma distancia de su discurso y prefiere delegar en el lector la responsabilidad de definir a esa "turba".

Si bien se podría pensar que se trata sólo de supresiones de estilo —para corregir el diálogo o eliminar palabras superfluas—, tales supresiones en sí mismas son muy significativas; la última de la primera cita ("de independencia") busca atenuar el defecto que el autor encontró en la construcción del personaje: que es visionario y que desde el principio tiene un panorama claro de lo que pretende y de lo que ocurrirá.

En la segunda cita se suprimen los formalismos (el apelativo de "capitán"), lo cual también ocurre en otros momentos de la obra, como cuando durante las presentaciones (TIII, acto I, cuadro II) Hidalgo impide que le besen la mano.

Se suprime la alusión a la historia, por la misma razón indicada sobre el defecto en la construcción del personaje; sobre la mención al rey (suprimida), parece que se pretende dar una versión de la historia correspondiente a aquélla que es del dominio público; al hablar de la independencia, al mexicano promedio le sorprendería saber que Hidalgo expresó, durante el famoso Grito, "viva Fernando VII".

Otras supresiones importantes serían las siguientes: la risa del canónigo, ya mencionada; todo lo de la partida de ajedrez de Ochoa y Domínguez (TIII: 246-247). Se eliminan muchas de las formalidades: el alcalde Ochoa le dice "amigo mío" al capitán Arias (TIII: 249), lo que no aparece en SQP.

Los títulos se suprimen, lo mismo que los besamanos: está ausente la expresión "señor Corregidor" (SQP: 111), que abunda en TIII; se elimina la descripción del Corregidor besándole la mano al padre Gil. Se omiten las menciones espaciales, como el hecho de que la casa de Epigmenio está en la plaza de San Francisco (TIII: 257); el discurso del Corregidor (TIII: 264-265, SQP: 104-105).

Las supresiones en las acotaciones pretenden darle mayor libertad al actor, al no insistir tanto en las reacciones o el comportamiento específico de los personajes. Vale la pena mencionar estas modificaciones en las escenas en que aparecen los corregidores: "La Corregidora no contesta, atemorizada ante la enormidad de su acto" (TIII: 281); esta acotación no aparece en la versión de SQP; enseguida leemos: "La Corregidora se deja caer en un asiento, muy desolada" (*id.*); la versión de SQP sólo señala "La Corregidora se deja caer en un asiento, desolada" (120).

En síntesis, las diferencias y los cambios realizados vuelven los diálogos más coloquiales; en la versión de SQP se suprimen, como ya se dijo, las frases de cortesía, los epítetos, los títulos del personaje (corregidor…);[27] se eliminan palabras que sólo enfatizan las frases, muletillas, deícticos, conjunciones, pronombres (TIII: 280: "Y yo te desobedecí…" inicia un diálogo de la Corregidora; en SQP sólo se lee "te desobedecí…"); se suprimen asimismo frases o palabras que se antojan un poco retóricas: "heroico", "Allende […] es casi mi hermano. Juntos venceremos, o moriremos juntos" (TIII: 288; tanto la frase, acotación para explicar la actitud de Arias, como el parlamento, son eliminados en SQP).

Entre la versión teatral y la novela encontramos además un vínculo de género, ya que se incluye una parte de aquélla en los capítulos 13-15, poco después de que el narrador describe los antecedentes del estallido de la Guerra de Independencia, y en los momentos previos al inicio de los avatares del conflicto.

En este caso ocurre lo mismo que con las novelas *Maten al león* y *Los relámpagos de agosto*, las cuales tienen su origen en el trabajo documental que realizó su autor para escribir *El atentado*, obra teatral que desarrolla el tema del asesinato del presidente Álvaro Obregón.

[27] En TIII este título aparece en mayúsculas; en SQP, en minúsculas.

Un aspecto que facilita el trabajo de investigación es que la relación de las obras literarias que abordan el tema del inicio de la Guerra de Independencia es más directa que el de las que se refieren al de la Revolución. En LPL incluso se respetó el discurso propio de las obras teatrales. La inserción de los diálogos de los personajes sigue dicho esquema.

Véase la siguiente escena, en que se representa la farsa que montan tres personajes —Ochoa y Manubrio (el escribano Domínguez), autoridades de Cañada (Querétaro), y el capitán Adarviles (Arias), traidor de la conspiración— para descubrir a dos de los implicados, Diego y Carmen Aquino, los corregidores:

> MANUBRIO (*apuntando*): El que está detrás de la cortina que salga de allí.
>
> (*Aparece Adarviles con las manos en alto. Ochoa va a la ventana y la abre.*)
>
> OCHOA (*hacia afuera*): Alguaciles, a mí.
>
> *Diego pretende no comprender cómo pudo el capitán Adarviles llegar a estar escondido detrás de la cortina de su sala. Carmen está desesperada. Entran dos alguaciles* (LPL: 105).

Al igual que los diálogos, se incluyen acotaciones, como vemos, y el final del capítulo se apega al mismo esquema: "Cae lento el telón".

La escena análoga se incluye al final de SQP (127-132). Se presenta el mismo enredo de Arias acudiendo a la corregiduría —de acuerdo con el alcalde Ochoa y el escribano Domínguez— para mostrar su desconcierto por las órdenes contradictorias recibidas. El terror del Corregidor por el peligro de ser descubierto en su casa, lo que en efecto ocurre; Arias escondiéndose tras las cortinas, dejando ver sus botas; el registro por parte del alcalde y el descubrimiento de las cartas comprometedoras, que culminan con la detención del Corregidor.

No ignoro que los supuestos “personajes históricos” de LCV no son más que seres de ficción creados por Ibargüengoitia para referir un suceso documentado de nuestra historia patria, pero mi propósito al etiquetarlos de esa manera (“personajes históricos”) pretende subrayar el hecho de que en el primer acercamiento que el autor hizo del inicio de la Guerra de Independencia recurrió a los nombres de los protagonistas de tales acontecimientos durante el siglo XIX, y en la novela empleó nombres ficticios. ¿Por qué? ¿Cuáles son las implicaciones —en caso de que existan— de tal hecho? Tales cuestiones las abordo en los siguientes capítulos.

CAPÍTULO III

El discurso transgresor de la historia

1. Notas sobre historia y literatura

La primera cuestión que visualizo, al comenzar el desarrollo de este capítulo, es la controversia. Al instante saltan a mi mente una serie interminable de discusiones para un asunto cuya solución aún tardará en llegar, si acaso llega. ¿Existe relación entre la historia y la literatura? ¿En qué consiste? ¿Qué similitudes comparten y qué divergencias las separan? Con la mirada puesta en los aspectos vinculados directamente con el enfoque que guía mi trabajo, realizaré algunos comentarios sobre la historia y su relación con la literatura, y concluiré con el tema particular de la Independencia.

Como ya adelanté en la introducción, mi propuesta aspira a enfatizar el lado humano, vital, de la existencia, y a utilizar una de las herramientas disponibles para acercarnos a ella: la literatura. Me hago eco de la siguiente afirmación de Todorov:

> En el ámbito de las ciencias humanas, es imposible abstraer completamente al sujeto que uno mismo es; […] el conocimiento en el mundo de las humanidades, ya sea en sociología, en antropología o en historia, incluso si queremos volverlo lo más imparcial que se pueda, ese conocimiento siempre está orientado y determinado hasta cierto punto por la identidad de aquel que reflexiona y que intenta conocer. Y me pareció necesario […] oponerme a esa tendencia tan fuerte en nuestros días […] a tratar a las ciencias humanas como si fueran ciencias naturales y a pretender la completa eliminación del sujeto, de aquel que reflexiona, y su manera de escribir y traducir esto, lo más que se pueda, a una terminología abstracta, impersonal, si es posible con muchos números (Todorov, 2006: 34).

Mi enfoque de la historia es similar: el sujeto que estudia no puede abstraerse del objeto analizado: lo humano siempre estará presente. La historia me interesa en cuanto crónica de sucesos cuyo protagonista es el individuo, el ser humano. Al respecto, Bloch subraya que "el espectáculo de las actividades humanas, que forman [el] objeto particular [de la historia], está hecho, más que otro cualquiera, para seducir la imaginación de los hombres" (Bloch, 2006: 13). Entiendo también que ésta debe esforzarse —si lo consi-

gue o no es otra cuestión— por eliminar la subjetividad y la parcialidad, y a partir de las fuentes disponibles realizar la reconstrucción del suceso de su interés.

La literatura hace este planteamiento desde otra perspectiva, de acuerdo con Begoña Pulido Herráez: la historia, con pretensión científica, señala, se esfuerza "por enfocar sus objetivos en el pasado y tomar distancia del presente". La novela histórica, en cambio, "siempre será una interpretación del pasado en función del presente; restaura puentes entre el ayer y el hoy a través de acercamientos alegóricos o simbólicos […] o simplemente mediante la intervención del narrador que no duda en trazar ese puente" (Pulido Herráez, 2006: 17).

Para abordar la cuestión de la historia como ciencia, recurro a Enrique Moradiellos, quien destaca que la frontera (de la ciencia) es la realidad, el mundo físico. Establece que las "verdades" científicas se constituyen a partir del cotejo entre sus postulados y dicha realidad y el consenso de los especialistas.

La ciencia, continúa Moradiellos, representa una manera de darle sentido a la realidad, de delimitarla, de atribuirle a cada efecto una causa reconocible y verificable. Discute enseguida el concepto de verdad, y aunque señala que "en sentido gnoseológico absoluto" algunos de estos principios —de causa-efecto— serían indemostrables, "tampoco son ilusorios, ficticios y arbitrarios, porque son principios de operatividad pragmática de las ciencias sin los cuales todo el edificio de la civilización y cultura humana se derrumbaría" (Moradiellos, 1998: 5). Presenta enseguida algunos ejemplos de la geometría y la física clásica, de los "principios axiomáticos" sobre los que descansan sus postulados, sus conceptos y, en general, todo su aparato teórico. Explica:

> Y construyendo sobre esos principios axiomáticos, esas ciencias y otras similares posibilitan el control humano sobre el mundo fenoménico que nos rodea. Al hacerlo, cumplen su inexcusable función en las sociedades civilizadas: enseñan que poseer la verdad de la conexión entre las cosas significa poder de control sobre los fenómenos, en tan-

> to que no poseer tal verdad implica actuar a ciegas, en el vacío o por mero tanteo. Por eso mismo, las ciencias son conquistas irrenunciables de la civilización humana y gozan del respeto y atención que se les concede en nuestros tiempos y sociedades (*ib.*).

Esta afirmación puede servir como punto de partida para derivar los primeros puntos de contacto entre la historia y la literatura: la obra literaria —sea mito, leyenda, novela, poema…— también crea "principios axiomáticos", aunque de otra índole —y no sería muy propio llamarlos de esa manera. La literatura también establece su propia verdad, y a partir de ella fundamenta lo que el sujeto considera es el "control" que puede ejercer sobre las "cosas", sobre la "realidad".

Obsérvese que, sobre todo los mitos, cumplieron esa función en la Antigüedad e incluso la civilización de nuestros días sigue sustentando la confianza que le da ese control y el conocimiento del mundo en entidades abstractas. Desde luego, el fundamento de tales perspectivas y la finalidad y el propósito de las mismas son las que establecen la diferencia. También hay que señalar que los mitos no siempre tuvieron esa categoría, y de la misma forma, lo que para ciertos grupos o culturas representa el fundamento de su realidad para otro no son más que supersticiones.

Todorov busca mediar entre ambos extremos, subrayando sobre todo el carácter humano del historiador, quien se encuentra inmerso en un contexto específico que condiciona su universo de valores e ideas preconcebidas. Al hablar del proceso seguido para la elaboración de su libro *La conquista de América* explica:

> Yo hacía entonces un trabajo de historiador, en principio, pero sin limitarme (como los historiadores contemporáneos tratan de hacerlo a menudo) a la pura reconstrucción de los hechos como sucedieron ante la mirada de sus contemporáneos, sino preguntándome sobre las lecciones políticas y morales que dichas historias contienen para nosotros. Esto se hacía más fácil para mí en la medida en que estaba convencido de que los historiadores siempre se hacen ese tipo de preguntas, pero no siempre se atreven a decirlo. Prefieren, con frecuencia, presentarse a sí mismos como sabios puros que no tienen una

> opinión sobre nada y que únicamente restituyen la verdad. Pero yo estoy convencido de que ellos tienen siempre un marco de valores y un marco constituido por sus propias identidades profundas que orientan tanto sus investigaciones como los resultados de esas investigaciones (Todorov, *op. cit.*, 36).

Considérese ahora la esencia de la historia, aquello que pretende referir con bases científicas: los sucesos en que interviene el hombre. Aunque tales sucesos, en sí mismos, son irreversibles, únicos e irrepetibles, más que visualizarlos desde una perspectiva de inmovilidad, estática, se insertan en un proceso si consideramos que se actualizan de acuerdo con las inquietudes y los cuestionamientos del presente.

En efecto, el pasado se explica desde la perspectiva del presente. Este "presente" corresponde a cada época: la Antigüedad Clásica, la Edad Media, el Renacimiento, la Ilustración, el siglo XIX, el siglo XXI. Luis González señala que "cada hoy, cada sociedad, tiene preguntas para los antepasados" (González, 1995: 75). Castoriadis refiere un concepto similar al explicar que cada época proyecta su imaginario sobre esos sucesos pasados. Bloch por su parte asegura que "cada vez que nuestras estrictas sociedades, que se hallan en perpetua crisis de crecimiento, se ponen a dudar de sí mismas, se las ve preguntarse si han tenido razón al interrogar a su pasado o si lo han interrogado bien" (Bloch, *op. cit.*, 11). Lo que pretendo subrayar con estas observaciones es que la objetividad difícilmente puede insertarse en esta perspectiva de cientificidad.

Voy más lejos con la exposición de este argumento: la manera de interrogar al pasado, pero sobre todo, la respuesta que se da a tales cuestionamientos muchas veces sirve como pretexto para convertir la historia en un instrumento de legitimación de visiones del mundo particulares. A Bloch no se le escapa que los investigadores son "seres capaces, por su propia naturaleza, de fines conscientemente perseguidos" (*ib.*, 139), y Moradiellos, al censurar cierta clase de historia que pervierte sus fines, asegura que éstas persiguen "como único fin y horizonte la legitimación de un derecho político, la glo-

rificación de un grupo nacional o la propaganda de una ideología particular" (*op. cit.*, 17).

La historia se amolda para la construcción de nacionalismos y de identidades culturales específicas. Esta perspectiva queda patente sobre todo en la historia oficial, difundida principalmente a través de la educación institucionalizada y los medios de comunicación afines a esta visión manipuladora.

Paco Ignacio Taibo II, al hablar de la figura histórica de Pancho Villa, habla de los "combates" de los historiadores serios "contra los molinos de viento de la historia de bronce" y, por contraparte, la documentación de los investigadores complacientes que se nutren en "los archivos del poder que ofrecen una perspectiva deformada". Y subraya los defectos de esta versión oficialista. Estos argumentos, pese a referirse a la Revolución, se adaptan a la perfección al estudio de la Independencia:

> La versión que el estado mexicano quería imponer, basada en un primitivo esquema de legitimación del priismo como heredero de la lucha armada revolucionaria, borrando contradicciones, eliminando historias molestas, poniendo en el centro la silla presidencial y la institucionalización de la revolución a partir de la Constitución de 1917, había estado sujeta a búsqueda y captura por una lectura contaminada [...] versiones justificadoras del presente, sin intentos de censura edulcorada y sin vocaciones revisionistas que *a priori* lo único que pretendían era reivindicar a los "malos", tan injustamente tratados por la historia de bronce (Taibo, 2006: 175).

En esta historia se decide qué sucesos y qué personajes son los protagonistas en el devenir de la patria y en el forjamiento y la consolidación de la grandeza de la nación. Los héroes —y sus virtudes, sólo sus virtudes— corresponden a esa perspectiva y en los libros de texto y en los documentos oficiales sólo tienen cabida tales hechos heroicos y esos personajes intachables. "Esta versión de la Historia como instrumento de legitimación ha sido la más extendida durante la época contemporánea y aun en la actuali-

dad, en consonancia con el proceso de laicización general experimentado en las sociedades industriales", afirma Moradiellos (*op. cit.*, 14).

Uno de los recursos para conseguir ese fin es la creación de estereotipos, héroes patrios o personajes adaptables a una imagen o a ciertas características que subrayan los rasgos que se pretende imponer a los ciudadanos como los ideales prototípicos de los modelos a seguir e imitar.

De aquí se deriva otro defecto: ¿cómo se crean los estereotipos? A partir de la simple adjetivación. A manera de ejemplo asomémonos a la caracterización de dos protagonistas de la Guerra de Independencia: Ignacio Allende e Ignacio Aldama. Del primero se dice que era "apuesto, vigoroso y con fama de valentón, excelente caballista, aficionado a los toros, al juego y a las mujeres"; del segundo, que era de "carácter reposado" y "timorato" (Ayala Anguiano, 2005: 643). Moradiellos advierte sobre el uso de estereotipos, y asegura que el historiador "debe intervenir en la memoria colectiva para prevenir la utilización política, consciente o no, de imágenes o de representaciones estereotipadas" (*op. cit.*, 17).

El problema es que tal adjetivación no se corresponde con los sucesos posteriores, con las acciones de los personajes —como que no se trata de una obra literaria; el historiador no tiene la obligación de vincular, narrativamente, las cualidades con las acciones ejecutadas. Aldama es aficionado al juego y a las mujeres, pero nunca lo vemos en una escena en la que participe en alguna partida de cartas o algo por el estilo, y nunca se nos informa que tal afición tenga alguna consecuencia —funesta o ridícula o de otra índole— en los sucesos referidos.

Ignoro si en algún momento los historiadores se consideraron con la capacidad de aprehender y describir *todos* los sucesos ocurridos en alguna época determinada. Digo esto porque en varios autores consultados encontré la afirmación de que la historia de

hoy reconoce su incapacidad de ser abarcadora, totalizadora. Es inevitable, me parece, que la relación de la historia se haga incluyendo insalvables lagunas, que dejan partes de los hechos en la oscuridad, o que nos impiden cruzar ciertas fronteras para conocer a fondo las emociones o los pensamientos de los protagonistas.

Encuentro algunos inconvenientes en la relación específica de los hechos: las historias se recrean a partir de enfoques parciales, y el interés de los especialistas se centra en ciertos fenómenos relevantes —¿qué criterio se sigue para considerarlos de esa manera?—, como guerras, la cuestión política o económica, la vida palaciega… o se enfoca en personajes particulares: monarcas o gobernantes, nobles, militares, hombres ilustres… y una de las tendencias más recientes: se busca una explicación a partir de cuestiones objetivas como los números, fundamentándose la relación histórica en las estadísticas.

Sobre los textos históricos concretos, la lectura de algunos de ellos —hablo en especial de los relativos a la Guerra de Independencia y a la figura de Hidalgo y el resto de los protagonistas— depara muchas sorpresas: con mayor frecuencia de la que pudiera creerse, la relación de un mismo suceso, contado por historiadores pertenecientes a ideologías opuestas, hace pensar que se trata de hechos diferentes. Además, no se requiere que el historiador emita juicios para conocer su posición con respecto a los sucesos: las omisiones, lo que se soslaya, aquello que se justifica y el énfasis que se pone en ciertas circunstancias demuestra su perspectiva, su ideología. Taibo asegura que "casi nadie quiere contar la historia, todos están ansiosos por interpretarla a partir de las hipótesis que han decidido previamente" (*op. cit.*, 443), y más adelante: "los lugares comunes sustituyen la investigación de los hechos" (511).

Digo, pues, que aunque el aspecto vital —humano— en el desarrollo de la historia es fundamental, la mayoría de las veces los historiadores lo soslayan, por el prurito de la

objetividad y la cientificidad. Por contraparte, la literatura pone el énfasis en esa cuestión vital.

La historia y la literatura presentan dimensiones contrapuestas, sobre todo en lo relativo a la fundamentación de los sucesos narrados y sus protagonistas:

HISTORIA (CIENCIA)	LITERATURA (COTIDIANIDAD)
Trascendencia	Irrelevancia
Hecho documentado	Rumor
Afirmación	Suposición
Exterior	Intimidad
Suceso dirigido, con una finalidad	Casualidad
Conocimiento pleno de los sucesos	Ignorancia de ciertos acontecimientos
Detalles trascendentes	Detalles insignificantes
Sucesos acabados, coherentes	Contradicciones de los hechos
Héroes sin mancha	Hombres con defectos, contradictorios
Personajes nobles: reyes, guerreros…	Personajes comunes, ordinarios
Sucesos estáticos	Sucesos dinámicos, en construcción

Un investigador, al presentar esta perspectiva señala que la literatura constituye una "herramienta privilegiada" para conocer los aspectos de la cotidianidad de épocas pasadas: "el gusto, los olores, la higiene, la sensibilidad, etcétera" (López Cuadras, en Zúñiga, 1998: 23). La historia también ensaya esta manera de acercarse al fenómeno humano, pero apenas en época reciente, y la reconstrucción de tales fenómenos resulta complicada, sobre todo porque muchos de ellos no dejan huellas materiales.

La historia es objetiva y científica, y la literatura subjetiva y ficcional, de ahí que la literatura no tenga reparos en considerar los sucesos cotidianos de acuerdo con el enfoque expuesto en la tabla anterior. Habría que subrayar y aclarar un sinfín de matices, como el hecho de que la supuesta "casualidad", la "insignificancia" de los detalles, la "construcción" (dinamismo) de los sucesos no es más que una apariencia con la que juega el autor para dar verosimilitud al relato.

El lector común siempre coteja su lectura con los hechos cotidianos de su realidad inmediata, y el proceso que lo lleva a organizarlos y analizarlos —lo que pretende hacer la historia a partir de su enfoque científico— se efectúa en otro momento, si acaso lo hace. Además, lo de los personajes "comunes" y los hechos "irrelevantes" no correspondería con ciertos géneros, como la tragedia, por ejemplo, pero en la actualidad me parece que no tenemos autores trágicos. Aun esa forma de presentar a los personajes y los hechos es una estrategia para estimular la empatía del lector.

Las nuevas corrientes de la historia reconocen diferentes enfoques: en los sucesos por los que se interesa (los "trascendentes", "relevantes", por los cotidianos), en los protagonistas (los "nobles": héroes, reyes, guerreros, los pertenecientes a las clases dominantes, por la gente común); también reconoce la imposibilidad de abarcar la totalidad de incidentes de un periodo específico. Moradiellos lo explica de la siguiente manera:

> La "macrohistoria" privilegiada por las tendencias sociológicas y economistas ha devenido en "microhistoria" para los historiadores-antropólogos retrospectivos; el estudio de estructuras y procesos globales y mensurables ha dejado paso a una perspectiva centrada en el actor individual y en el estudio de sus acciones y concepciones simbólicas; la búsqueda analítica de causas del cambio histórico en contextos sociales y políticos materiales y supraindividuales ha cedido el terreno a la narración de la vida cotidiana y la experiencia privada de los protagonistas históricos (*op. cit.*, 54).

La historia y la literatura comparten la misma herramienta para narrar los sucesos: la lengua. Mientras que algunos autores recomiendan considerarlas desde una misma perspectiva, otros, de manera tajante, sugieren separar uno y otro discurso. Herón Pérez es de este parecer. Recomienda considerar "un marco único en el que las distintas verdades tengan su propia validez sin subordinaciones ilegítimas de una hacia otra" (Pérez, en Zúñiga, 1998: 36). No puedo resistir la tentación de incluir una extensa cita de

Marc Bloch en la que refiere la importancia de la lengua como instrumento para desarrollar el discurso histórico:

> No hay menos belleza en una exacta ecuación que en una frase precisa. Pero cada ciencia tiene su propio lenguaje estético. Los hechos humanos son esencialmente fenómenos muy delicados y muchos de ellos escapan a la medida matemática. Para traducirlos bien y, por lo tanto, para comprenderlos bien (¿acaso es posible comprender perfectamente lo que no se sabe decir?) se necesita gran finura de lenguaje, un color adecuado en el tono verbal. Allí donde es inapropiado calcular se impone sugerir. Entre la expresión de las realidades del mundo físico y la expresión de las realidades del espíritu humano, el contraste es, en suma, el mismo que entre la tarea del obrero que trabaja con una fresadora y la tarea del violero: los dos trabajan al milímetro, pero el primero usa instrumentos mecánicos de precisión y el violero se guía, sobre todo, por la sensibilidad del oído y de los dedos. No sería conveniente que uno y otro trataran de imitarse respectivamente. ¿Habrá quién niegue que hay un tacto de las palabras como hay un tacto de la mano? (Bloch, *op. cit.*, 30-31).

Begoña Pulido es del parecer de que, puesto que se trata del lenguaje escrito, se pueden analizar desde una misma perspectiva. ¿Qué camino tomar? Quisiera insistir en un punto que ya comenté previamente: cuando Moradiellos habla de la ciencia como la herramienta para aprehender el mundo y organizarlo, señalé que los mitos también en algún momento han cumplido esa función; también hablé de que su origen y su finalidad son divergentes; me parece que aquí cabría establecer el justo medio para compaginar ambos discurso, pero manteniendo el carácter específico de cada uno —y lo que se dice del mito, me parece, lo podemos decir también de la literatura en general.

Dulce Zúñiga alude a esta cuestión partiendo de la siguiente interrogante: "¿Dónde están, pues, las fronteras entre la historia y la literatura cuando ambas toman sus fuentes de los actos humanos?" Responde: "Los límites están cada vez más difuminados; la obra del escritor es resultado de un trabajo conjunto, de interdisciplinariedad, de

ampliación de los horizontes, para que la literatura cobre sentido y asuma el papel que le corresponde: construir y hacer perdurar la memoria del Hombre" (Zúñiga, 1998: 20).

Un buen número de especialistas no ocultan su repudio por las novelas históricas. Algunos de los defectos que les atribuyen es que muchos escritores les dedican sus afanes por cuestiones de mercadotecnia: se dispone de un número considerable de lectores ávidos por estas temáticas, y ya conocemos los inconvenientes de este tipo de literatura, escrita por encargo y para satisfacer al gran público: superficiales, escritas al vapor, efectistas, mal construidas en cuanto a la trama y a la creación de personajes. El énfasis se pone, más que en el suceso histórico, en el chisme, en el carácter anecdótico de los incidentes. La queja se extiende a la falta de seriedad, de rigor, objetividad y desapego científico, su escaso o nulo rigor documental y su imaginación desbordante.

Begoña Pulido señala al respecto: "Las novelas de tema histórico parece que siguen siendo del gusto del público y a menudo son éxitos comerciales. En esta categoría entrarían obras centradas en las intimidades de las figuras históricas, obras generalmente basadas en 'el chisme' " (*op. cit.*, 17).

Pero también existe otra clase de novela histórica que rebasa el ámbito comercial y posee innegables valores literarios; aun a éstas se oponen no pocos investigadores. A sus posibles objeciones sólo basta presentar un argumento: los historiadores juzgan desde su trinchera, y la literatura no se puede calificar valiéndose de tales criterios. Obsérvese, por otra parte, que las mismas obras históricas pueden padecer estos males que los propios historiadores censuran. El propio Moradiellos lo reconoce: "No cabe duda de que hay prácticas historiográficas que incumplen esas funciones críticas y pedagógicas en virtud de su banalidad temática, su especialización atomizadora, su mera intención propagandística o su renuncia a establecer conexiones explicativas y causales entre aspectos de la realidad histórica" (*op. cit.*, 16).

La literatura, pues, libre de esas camisas de fuerza que representan la objetividad y el rigor científico, permite a los escritores crear personajes más humanos. Y todavía más: cuando Taibo comenta un cuento de tema revolucionario de Rafael F. Muñoz, concluye: "aunque no funciona como información histórica por sus inexactitudes, lo hace bellamente como atmósfera" (*op. cit.*, 271).

Cierro este apartado refiriéndome a una serie de consideraciones que Luis González expone sobre el tema particular de la Independencia. Reconoce que "a los historiadores de casa se les sugiere que trabajen de por vida en una de las tres épocas canónicas de la historia de México: la prehispánica, la colonial o la independiente. Ésta se ve con especial ternura" (González, 1995: 71).

Habla después sobre las "vagas" recomendaciones que algunos profesores hacen a los historiadores noveles: "No te pongas a sacudir el polvo a los santones de la patria, pues les puedes tumbar algo de su oropel y sufrir persecución". Continúa hablando en tono irónico: "Son muy bien pagados los temas relativos a las revoluciones mexicanas, juarista e insurgente", y concluye: "Asegúrate publicidad y buen salario escogiendo un asunto propio de la celebración centenaria en puerta" (*op. cit.*, 74).

Esta perspectiva cobra mayor relevancia para los comentarios sobre *Los pasos de López*, sobre todo porque la presenta un especialista, así que las objeciones que el propio Ibargüengoitia subraya de la historia oficial se corroboran con los argumentos de Luis González.

Una última observación sobre los inconvenientes de abordar el tema de la Independencia. Luego de subrayar que prácticamente todo está dicho sobre este movimiento y sobre Hidalgo, y que el investigador debe dedicar "dos vidas" para la elaboración de su trabajo —una para investigar los hechos y otra para el personaje— al final descubre que todos se remiten a cuatro fuentes: Bustamante, Zavala, Mora y Alamán. González con-

cluye: “los asuntos muy concurridos y relacionados con las celebraciones patrias suelen inspirar muchas obras de las cuales la mayoría recoge verborrea sin sentido, y las de buena factura repiten a las clásicas sobre el tema, salvo pocas excepciones” (*op. cit.*, 77).

Entonces, si todo se limita a emplear pura “verborrea sin sentido” o a repetir lo que han dicho “los clásicos”, ¿qué opción queda? Me parece que el de la ficción. Y aun ésta con reservas. Me viene a la mente el inicio de *El zorro enjaulado* de Mario Moya Palencia, y la reciente *Hidalgo entre la virtud y el vicio* de Eugenio Aguirre. Ambas aprovechan el efectismo y a la vez el sensacionalismo que representan las cabezas de los insurgentes colgadas en jaulas de las esquinas de la Alhóndiga de Granaditas. Parece lo más obvio para acercarse a este tema y para “atrapar” al potencial lector. Pero la obviedad pocas veces es sinónimo de calidad.

Ibargüengoitia no ignora este recurso, y sólo lo emplea en un ensayo, “El grito, irreconocible”, incluido en *Instrucciones para vivir en México,* para subrayar lo aburrido de la enseñanza de la historia. Y sin embargo en ningún momento se menciona en la novela. No es necesario. Sus virtudes van más allá de la simple apelación a un recurso burdo, propio más bien de narradores poco imaginativos.

2. Dos propuestas particulares

Continúo mi discusión sobre la historia y la literatura a partir de una serie de interrogantes, a las que no pretendo dar respuesta sino sólo tomar como rumbo para dirigir mis reflexiones. Me detengo en dos propuestas particulares, la de un historiador, Marc Bloch, y la de un narrador, Guillermo Fadanelli, porque ambos me permiten profundizar en los puntos planteados hasta ahora.

De manera general, me pregunto: ¿de qué manera el discurso histórico y el literario plantean un mismo suceso? ¿Cómo configuran a los sujetos que protagonizan los acontecimientos? ¿Qué aspectos subrayan, cuáles minimizan u omiten? ¿En qué términos específicos construyen a unos y otros?

Las cuestiones particulares serían las siguientes: ¿Qué ocurrió durante los poco más de diez meses que duró la campaña de Hidalgo y que se reconocen como los primeros pasos de la Guerra de Independencia de México? ¿Quién fue Hidalgo, qué pasó por su cabeza en esos aciagos y turbulentos días? ¿Qué acciones, qué motivaciones lo llevaron a protagonizar los hechos que la historia registra, a reaccionar como lo hizo, a concluir su odisea en las circunstancias que todos conocemos?

Marc Bloch, en su *Introducción a la historia*, en la parte inicial de su libro, plantea que "los lectores de Alejandro Dumas no son, quizás, sino historiadores en potencia, a los que sólo les falta la educación necesaria para darse un placer más puro, y, a mi juicio, más agudo: el del color verdadero" (Bloch, 2006: 12-13). Los historiadores aplaudirán y se adherirán sin condiciones a tal afirmación, pero esos lectores a los que alude Bloch —y, me parece, los escritores también— no podrán sino sentirse insultados al resaltar su "falta de educación" y lo "impuro" de su placer.

Respecto al "color verdadero" habría muchas objeciones de diversa índole, pero para no complicar la discusión recurro a las reflexiones de Mario Vargas Llosa, quien de forma brillante subraya la verdad de las mentiras contadas por la literatura, insistiendo en un punto del que ya me he ocupado: la verdad de la literatura es diferente a la verdad de la ciencia y, en particular, de la historia.

De cualquier manera, esta concepción no hace sino evidenciar las discrepancias que definen ambos discursos, entre la intención que persiguen y su finalidad. Una perspectiva menos apasionada, menos inclinada hacia uno u otro extremo permitiría asegu-

rar que existe complementariedad mutua, que la confrontación entre ambos nos ayudaría a obtener conclusiones más complejas y matizar con mayor profundidad el suceso relatado.

Llama la atención que el propio Bloch defienda, en otra parte de su obra, la necesidad de encontrar el lado divertido de la historia. Destaca que cuenta con "sus propios placeres estéticos" y previene: "cuidémonos de quitar a nuestra ciencia su parte de poesía" (*ib.*).

Por su parte, en un ensayo reciente, Fadanelli abordó esta misma cuestión en los siguientes términos: "Como los escritores no están ceñidos a una estructura jurídica o a un conjunto de normas rígidas que los limiten a la hora de observar o contar el mundo que los rodea, pueden obtener de la contradicción, el desorden y la mirada propia un conocimiento que es narrado desde el arte, no desde una ciencia o un método preciso" (Fadanelli, 2009: 51).

La historia, claro, enfoca también esa contradicción y ese desorden, pero por su pretensión de ciencia aspira a exhibir y explicar esas contradicciones y a poner orden en el caos; es su naturaleza, qué remedio. Y los lectores, también, buscan el consuelo de un destino o una finalidad para sus actos. Continúa Fadanelli:

> La literatura al estar formada de palabras es en sí misma un saber de las cosas que no debería hacerse a un lado, ni tampoco sustituirse por un puñado de conocimientos parciales, especializados y analíticos que habrán de llevarnos de nuevo a la edad de las cavernas. Tengo la impresión de que sin esa noción del todo a la que aspira el desorden subjetivo de cada obra literaria será aún menos sencillo unir o dar sentido a las partes que forman el saber de los hombres (*ib.*).

¿La narración documentada, el conocimiento de los hechos históricos puede regresarnos a la edad de las cavernas? Previendo posibles objeciones, el propio autor aclara: su conclusión es parcial y extremista, y por tanto sujeta a polémica.

Al presentar el contrapunto que exhiben la perspectiva de Bloch (historiador) y la de Fadanelli (narrador) —exponentes de los dos extremos de mi tema de estudio—, trato de subrayar los matices entre los cuales fluye la discusión. Precisamente, insisto, pongo el énfasis en ambos extremos porque muestran con nitidez el espacio en el que discurre el diálogo entre ambos discursos: el histórico (científico) y el literario (artístico) como formas diferentes y complementarias de aproximarse a la realidad, palabra polémica por sí misma.

3. Cada quien su historia

De acuerdo con la perspectiva de Luis González, requiero una vida para explorar la información sobre Miguel Hidalgo —y otra para los datos sobre su movimiento y sus consecuencias—; como no dispongo de tantas vidas, tomo lo que tengo a la mano y que me puede funcionar para exponer mis argumentos y proseguir.

Con todo este bagaje, me parece, no hay dificultad para trazar la ruta de nuestro prócer. Dentro de las diferencias, omisiones y contradicciones existe un consenso que permite elaborar una radiografía de los incidentes más relevantes, y con los cuales se reconstruyen sin muchas objeciones los primeros meses del camino hacia la Independencia; lo mismo se puede afirmar de la vida de Hidalgo, aunque sobre el personaje resulta más notorio el contraste en los puntos de vista.

Pero fuera de este mapa general de incidentes y de caracteres encontramos escasas coincidencias. La primera razón de historias tan dispares obedece a la manera como influye la personalidad y la formación de quien relata los sucesos. Aunque su pretensión

de objetividad diga lo contrario, el inconsciente lo traiciona. Castoriadis emplea el concepto de imaginario para referirse a este fenómeno. Asegura: "Lo antiguo entra en lo nuevo con la significación que lo nuevo le da y no podría entrar en lo nuevo de otra manera" (Castoriadis, 2005: 73). Es decir, el imaginario de los liberales del siglo XIX, de los positivistas, de los especialistas del siglo XXI contamina la visión de los albores del XIX; se trata de la reinterpretación de esa época con los ojos del historiador actual. En los textos consultados, una y otra vez brotan —como pez que salta en aguas tranquilas— *lapsus* que revelan las intenciones ocultas de sus odios, afectos y emociones personales.

Así, cuando se pretende rescatar el pensamiento de Hidalgo y referirlo al contexto de la Enciclopedia y de la Revolución francesa —arena dispuesta para el debate— y se pretende fundamentar en ellos su preocupación por los problemas sociales y los sufrimientos de los humildes y los desheredados, lo que en realidad se hace es proyectar conceptos definitorios de la retórica paternalista e hipócrita de los políticos del México priista. El PAN ya eliminó esos temas de su discurso.

Ibargüengoitia también proyecta su perspectiva sobre la historia de 1810, pero no se escuda en la objetividad o en la cientificidad; el juego de desdoblamiento de su personaje enfatiza la defensa que en cierta ocasión hizo de su historia: "Yo la escribo como me da la gana" (Ibargüengoitia, 1990: 88). En *Los pasos de López* el protagonista no es Hidalgo. El lector pensaría: "Se trata de Domingo Periñón" pero estaría equivocado: el protagonista es López.

Se debe tomar en cuenta, para entender la relación de hechos, la intención de la historia y, sobre todo, de los historiadores: ¿se quiere minuciosa, esquemática, se hace el énfasis en los sucesos o en los personajes? Lo mismo podemos encontrar una batalla narrada con una leve pincelada que descrita con una minuciosidad de cuadro por cuadro. Me llama la atención el hecho de que la mayoría se enfoca en los incidentes de septiem-

bre de 1810 a julio de 1811, y los antecedentes los despachan en dos párrafos. En *Los pasos de López* ocurre lo contrario: dos terceras partes del relato se ocupan de esos antecedentes y esos meses aciagos se llevan el resto de la historia. La estrategia es obvia: el énfasis está puesto en los protagonistas, en sus motivaciones, anhelos, virtudes y debilidades, porque el desarrollo de los acontecimientos sería inexplicable sin la comprensión profunda del ser humano que los ejecuta.

De acuerdo con la fuente que se consulte, entonces, las batallas están presentadas con mayor o menor extensión, y se subrayan unos u otros rasgos, enfatizando —o minimizando— la intensidad del suceso. Algunas obras históricas sólo dan pinceladas, hechos escuetos del inicio de la guerra que apenas sugieren el dramatismo de la lucha. ¿Por qué esta exposición tan esquemática en la relación histórica? Por su carga emotiva, rasgo reñido con la perspectiva científica.

Notoria también la cuestión de mercadotecnia: todos nos quieren vender su versión. El sujeto del discurso es el dueño de la verdad, y lo que cuentan el resto no son más que invenciones nacidas del prejuicio, la mala intención y la incapacidad de interrogar adecuadamente a sus fuentes. La moneda corriente entre ellos es la desacreditación mutua, y una y otra vez encontramos la frase "se dice…" para añadir en seguida "pero lo que en verdad ocurrió…"

Aunque debo matizar: hay de historiadores a historiadores. Ibargüengoitia hace blanco de su crítica, de su aguda ironía, a los "pintores chambistas [complemento de los historiadores del régimen] de la Escuela Mexicana", reprueba los "dogmas de la SEP" y, sobre todo, subraya la torpeza narrativa, la incapacidad para convertir la historia en un suceso interesante: "Con el culto a los héroes, lo único que se ha logrado es volverlos aburridísimos. Tanto se les ha depurado y se han suprimido con tanto cuidado sus torpe-

zas, sus titubeos y sus debilidades que lo único que les queda es el pañuelo amarrado en la cabeza, la calva, o alguna frase célebre" (Ibargüengoitia, 1992a: 40).

En más de un autor se percibe un tono especulativo, dubitativo, más allá de las lagunas naturales que los documentos o los testimonios son incapaces de subsanar. El inicio de la Guerra de Independencia y la figura de Hidalgo, por su trascendencia para nuestra historia, seducen a muchos improvisados, novatos o aficionados que se apuntan a abordar el tema, o que lo hacen porque les pagan por ello.

El resultado: estos historiadores al vapor incurren en imperdonables errores no sólo de exposición, sino también de método, y son incapaces de conciliar las contradicciones, o de realizar una investigación a fondo para descubrir qué se esconde detrás de ellas. Por otra parte, los especialistas, muchas veces orillados por la necesidad —doscientos son muchos años para contar la misma historia—, atomizan los hechos o los rasgos de los personajes, lo que vuelve su versión parcial y no permite al común de los mortales hacerse una idea clara del tema de investigación.

Se da el caso extremo —por no decir ridículo— de que muchas veces, al leer estas versiones, parece que los autores juegan al teléfono descompuesto: se escucha una versión y el segundo oído la acomoda según su capacidad o su entendimiento le permiten; un tercero, basado en esta relación, la reinventa con el mismo criterio, de tal manera que llegamos a nuestros días con más dudas que certezas.

De la misma forma, mientras se repasan los textos, uno se pregunta: ¿son fiables las fuentes documentales que presumen muchos historiadores, o la interpretación que se hace de ellas? Prevalece, muchas veces, la falta de rigor documental y de objetividad, lo cual lleva al autor a incurrir en errores y en omisiones notables que distorsionan tanto los hechos como la personalidad de Hidalgo.

Los silencios son elocuentes: permiten distorsionar y manipular los hechos al gusto del expositor. Así ocurre con el primer destierro de Hidalgo, cuando es asignado al curato de Colima. Este hecho no se menciona en todas las fuentes. Su inserción o ausencia depende de las intenciones del narrador: si se desea hacer el panegírico no se explica la razón del traslado; si, en cambio, se busca denigrarlo, se subrayan los líos de faldas y la discreción con que las autoridades eclesiásticas manejaron el tema para evitar escándalos. Para algunos, se trató de un castigo; para otros, de un ascenso. Si no se callan las razones, se hace énfasis en su trato poco decoroso con algunas mujeres, en que era un bocón y cuestionaba la autoridad de la Iglesia y los dogmas de fe; para respaldar el argumento del ascenso hacen el comparativo entre el sueldo del rector y las rentas anuales del curato de Colima, mayores éstas que aquél.

Hay otras razones para no hablar del destierro (¿o del ascenso?): los panegiristas nos presentan a un sujeto histórico casi perfecto, un héroe que avanza hacia la "senda de la inmortalidad", sin mancha, porque de esa manera debe ocupar el pedestal de la historia: sin nada que reprocharle. En otros momentos atestiguamos esta polarización tan marcada: Hidalgo es lo mismo un dirigente con costumbres espartanas que un sibarita que vive como jeque oriental —harén incluido—, un hombre vigoroso en plena madurez o un "venerable anciano de pelo cano"; un villano asesino e incluso un héroe que debe ser inmortalizado y entronizado en los altares de la patria. Incluso se va más allá: el hombre de carne y hueso se transforma primero en héroe y al final termina como personaje mítico.

Los historiadores emplean recursos fáciles y poco efectivos: descripciones escuetas y generales que no permiten formarse una idea precisa sobre los acontecimientos y la personalidad de Hidalgo; se dificulta, también, obtener conclusiones suficientes al

respecto. Se insiste en una adjetivación que enfatiza rasgos acartonados, parciales, como reconoce Ibargüengoitia: sólo se crean estereotipos.

Un simple repaso por los títulos que se ocupan del tema permite corroborar lo dicho hasta ahora: "la vida del héroe", "hacia la senda de la inmortalidad". Una de las obras, de Luis Castillo Ledón, justifica el empleo del apelativo: su rigurosidad documental, su minuciosidad expositiva no sólo presenta al héroe —es decir, un ser con rasgos casi divinos— sino también al hombre que sufre penurias, arrogante en ocasiones, irreverente ante la autoridad y las instituciones e incluso capaz de infringir los principios sagrados que fundamentan su ser: un sacerdote que engendra cuatro hijos —tema puesto en duda por otros especialistas. Sin embargo, no deja de subrayar el carácter heroico de los actos de Hidalgo.

Como se ve, el discurso de la historia recurre incluso a los conceptos de la mitología y de la ficción, que en cierto momento se erigen en verdad irrebatible; con ello, claro, se destruye la supuesta objetividad que fundamenta dicho discurso.

¿Y si yo fuera historiador, qué visión tendría del inicio de la Guerra de Independencia y de Hidalgo? No lo sé, pero de seguro diría que mi versión es la más exacta y desapasionada. Desde luego, estaría equivocado.

4. Las versiones de la historia

Paso ahora a la exposición de los textos que servirán de base para la reconstrucción de los incidentes del inicio de la Guerra de Independencia. Ellos son *La independencia de México* (1994), de Ernesto de la Torre Villar, *La epopeya de México* (2005), de Armando Ayala Anguiano, *México a través de los siglos* (1989) y *Con el cura Hidalgo* (1985), de Pedro García.

Quiero comenzar con la narración de Ernesto de la Torre sobre los momentos iniciales del levantamiento, en el punto en que el historiador enlista los nombres de los participantes de la denominada "Academia Literaria" del presbítero José María Sánchez, en Querétaro, centro de reunión de los conspiradores.

Menciona, en primer lugar, al "maduro corregidor" Miguel Domínguez, y enseguida a "su entusiasta y patriota esposa" Josefa Ortiz; Parra, Lazo, Altamirano (hombres de leyes, identificados sólo por su apellido); Arias, Lanzagorta, Allende, Aldama (militares); Epigmenio y Emeterio González (comerciantes).[28]

Los hermanos, especifica, "proponían la distribución de las tierras de las haciendas entre los campesinos"; algunos fabricaban armas en sus casas, pero no se especifica quiénes. De Hidalgo nos dice: "Ilustrado renovador estimado por las autoridades eclesiásticas […] por sus obras de trascendencia social, su cultura y espíritu moderno". Una vez con este antecedente, relata los sucesos de septiembre de 1810:

> Sospechas, denuncias, imprudencias e indiscreciones delataron la conjura y las autoridades procedieron a detener y a catear las casas de algunos comprometidos, como los hermanos González, y el día 15 fueron aprehendidos el propio corregidor, su mujer y otras personas.
>
> Doña Josefa logró enviar un mensaje a Juan Aldama a San Miguel, informándole que había orden de detener a todos los conjurados. Aldama partió a Dolores, en donde, reunido con Hidalgo y Allende, decidieron lanzarse a la rebelión (De la Torre Villar, 1994: 85; todas las citas previas corresponden a esta página).

Con esta información se pueden reconstruir ciertos rasgos que el historiador atribuye a los protagonistas de la conspiración. ¿Qué relación guardan con los personajes de la novela? ¿Existe equivalencia entre unos y otros? ¿En qué medida Ibargüengoitia se do-

[28] Para esta información, De la Torre sigue a Lucas Alamán, sólo que en el libro de éste leemos "Laso" en lugar de "Lazo" y se menciona al presbítero José María Sánchez, en cuya casa se reunían (Alamán, 1985: 349-350).

cumentó en estas fuentes para caracterizarlos? La obra literaria obedece a otra lógica y, en particular, Miguel Hidalgo y Costilla —Domingo Periñón, "López" en la novela— se construye tomando en cuenta sólo algunos rasgos que el historiador destaca.

Nunca se sugiere siquiera, en *Los pasos de López*, que sea ni "ilustrado" —aunque se menciona que fue un "alumno excelente"— ni "renovador", ni mucho menos que sea "estimado por las autoridades eclesiásticas". Tampoco se habla en ningún momento de "sus obras de trascendencia social, su cultura y espíritu moderno", aunque sí del respeto que le profesan sobre todo las gentes del pueblo.

Desde la primera aparición del personaje el narrador de la novela, Matías Chandón, destaca esta peculiaridad: la mañana que viaja rumbo a Cañada, anota que se lo encontró tres veces. La segunda, está junto a una milpa, con una pala en la mano, "rodeado de campesinos que lo miraban con atención y respeto" (LPL: 9). Al siguiente día, durante las pruebas, mientras los soldados cargan el cañón de Chandón, llega Periñón y aquéllos interrumpen su tarea "para ir a besarle la mano" (30). Cuando el narrador llega por primera vez a visitar al protagonista, los habitantes del pueblo lo reciben con hostilidad, pero cuando les informa que busca "al señor cura Periñón", "casi se peleaban por enseñarme el camino" (74).

Pero una descripción tan escueta no sirve para obtener conclusiones suficientes. Amplío la exposición histórica para dimensionar con mayor justicia la reconstrucción y creación del personaje. Transcribo un pasaje de Luis Castillo Ledón, de su *Hidalgo. La vida del héroe*. Dicho pasaje corresponde al momento en que se instala en el curato de Dolores:

> Va estableciendo, sucesivamente, […] una alfarería, una curtiduría de pieles y talabartería, una herrería, una carpintería, un telar. Y como si esto no fuera bastante, construye una casita de campo a orillas del río, con una noria de cal y canto que tomaba el agua de la corriente, para el riego, y planta, para empezar, ochenta moreras que le obsequian en la cercana hacienda de La Erre y que servirían para la cría del gusano de seda;

> forma colmenares, con abejas que manda traer de La Habana, y encontrando que la tierra es propia para la cepa, siembra millares de vides que propaga en las huertas de todo el pueblo (Castillo Ledón, 1985: 87; enseguida, pongo entre paréntesis el número de página de la que extraigo alguna referencia).

En este punto, además, se destaca su labor a favor de los más necesitados. "La prosperidad y la abundancia de la casa cural se extiende de tal manera, que en el pueblo deja de haber necesitados" (89). Y añade:

> A una gran parte del Virreinato y a México, su capital, llega el nombre de este cura de aldea y el pregón de sus hechos. Amigos y enemigos le reconocen esas cualidades, lo consideran como "doctísimo y de mucha extensión", "fino teólogo", "de gran cultura" y "notable argumentador"; lo tienen por hospitalario, por desprendido en alto grado; por "desperdiciado en materia de dinero". Si tiene constantes deudas y en eterno compromiso sus bienes, es precisamente a causa de su generosidad, de su desinterés (*ib*.)

Creemos que se justifican tan largas citas porque fundamentan y amplían los argumentos de Ernesto de la Torre. Por lo que respecta a lo que utiliza Ibargüengoitia para la configuración de su Periñón, destaca el interés del personaje por la siembra de vides, de las plantas de morera y la instalación de una herrería, que en la novela se transformará, en las semanas previas al inicio de la guerra, en una fundidora para fabricar el famoso cañón conocido como "el Niño".

Lo anterior lo explica el narrador durante las visitas que realiza al pueblo de Ajetreo (Dolores). Cuenta que Periñón lo lleva orgulloso a la parte posterior de la iglesia, y ahí, en un tejaván, tiene instalada la herrería, en la cual se afana un hombre, un herrero, explica el cura, quien bajo su dirección "se había vuelto fundidor" (LPL: 74). Dice enseguida:

Después Periñón me llevó a ver las vides. Recorrimos una legua de laderas cascajosas.

—A todo el que se dejó —me dijo— lo hice sembrar parras.

Cortó un racimo de uvas y me dio a probar. Eran agrias.

—Es que no se presta el clima —me dijo.

—¿Por qué las siembras, entonces?

—Porque está prohibido cultivarlas.

[…]

Después me llevó a ver moras.

—Es un árbol excepcional —explicó—. Da sombra al que va pasando, los niños se comen la fruta y los gusanos las hojas. ¿Qué más puedes pedirle?

Había plantado moras en la calzada, moras en la plaza, moras en el atrio, moras en el cementerio y moras en las huertas de sus amigos.

Entramos en un cuarto oscuro en donde estaban los gusanos de seda.

—Todavía no hemos logrado hacer un buen hilo —confesó—. Pero algún día lo haremos.

Nunca lo hizo porque antes llegó el remolino que nos levantó (75-76).

Por contrapartida, Castillo Ledón asegura que ambas empresas —el cultivo de vides y de moras— resultan un éxito, aunque la primera enfrenta el problema de que España tiene monopolizada la comercialización de vino, por lo que las colonias tienen prohibido fabricarlo, y los intentos de Hidalgo por obtener el permiso correspondiente resultan infructuosos.

Por lo que se refiere al respeto que Hidalgo se gana entre los distintos grupos sociales también Ibargüengoitia lo destaca, aunque no de la manera como lo hace la historia; se trataría, digamos, del respeto que se merece el cura del pueblo por la investidura que representa y por ser una de las máximas autoridades.

Amplío este cuadro sobre la figura de Hidalgo con las notas que recopila Domingo Ramírez en los “Rasgos biográficos de don Miguel Hidalgo hasta la senda de su inmortalidad”.

En primer lugar, comienza con un desmentido: "Cuando Hidalgo lanza el grito de la Independencia de México no es 'un venerable anciano, humilde cura del pueblo de Dolores'. Es un varón en la plenitud de su vida física y en el esplendor de su fama de hombre extraordinariamente culto y progresista, un clérigo de ejemplar generosidad". Ignoro por qué el énfasis en este punto. Sigue la apología:

> Cuenta, pues, el 16 de septiembre de 1810, con cincuenta y siete años, cuatro meses. De vigorosa complexión, era, prácticamente, hombre de campo; estatura mediana, moreno de ojos verdes; la cabeza casi calva y de blanco cabello. [ASÍ LO DESCRIBEN EN LA NOVELA: "NO LLEVABA SOMBRERO Y TENÍA LA CALVA REQUEMADA POR EL SOL" (LPL: 8); MOVÍA "AL COMPÁS DE LA MÚSICA EL RODETE DE PELOS BLANCOS QUE LE QUEDABAN ALREDEDOR DE LA CALVA" (22).] Este su físico, es el justo complemento de su espíritu sano, por equilibrado, generoso y elevado. La casa del cura siempre está abierta a todo el mundo sin distinción de grupo o condiciones sociales. […] Extraordinaria inteligencia y cultura […] es uno de los intelectos más refinados de su época: su biblioteca, por lo selecta y nutrida se considera, en su género, como una de las mejores de la Colonia (Ramírez, 1983: 10).

Enseguida se menciona el hecho de que fue estudiante sobresaliente, el primero de su clase. En LPL (7) leemos: "Cuando estaba en el seminario de Huetámaro, Periñón, que era alumno excelente, ganó una beca para estudiar en Salamanca".

Vale la pena dedicar unas palabras al tema de la beca. Castillo Ledón explica que se trata más bien de una especie de empleo, pues percibe una renta anual a cambio de ciertas labores realizadas en el Colegio de San Nicolás.

Alamán se refiere al asunto con mucha mala voluntad. Parece que le incomoda que a Hidalgo lo llamen doctor. Explica que, más que de una beca, se trató de un apoyo económico para obtener el grado en la capital virreinal. Según su versión —desmentida

en *México a través de los siglos*—,[29] durante el viaje, a su paso por Maravatío, dilapidó el dinero —cuatro mil pesos— en el juego (Alamán, 1985: 351-352)

Sigo con la versión de Ramírez: hasta los treinta y cuatro años Hidalgo alcanzó altas posiciones: fue rector, de 1790 al 92, del Colegio de San Nicolás, donde recibió la primera instrucción en Valladolid; es enviado a Colima, al parecer como castigo, pero no se explican las causas de este castigo, sino más adelante: se le acusa de cuestionar las instituciones —la Inquisición— y porque "su vida no es ejemplar" (Ramírez, *op. cit.*, 13), aunque no se nos explica este último punto. Castillo Ledón sí lo hace: se comprueba que tiene dos hijos —lo mismo ocurrirá poco antes de partir al pueblo de Dolores; en total, se le reconocen cuatro hijos.

Sobre el tema del "exilio" en Colima se refiere en la novela:

> —¿Si el padre Periñón es tan listo por qué se queda en el curato de un pueblo tan feo? [aunque este pueblo "feo" no es Colima, sino Ajetreo, es decir Dolores.]
>
> —Porque así lo dispuso Dios —dijo el otro, que no quería tocar el tema (LPL: 9).

Se destaca el hecho de su inquietud y rebeldía: "Tal vez por todo ello […] le impusieron el sobrenombre de El Zorro". "Posiblemente", "quizá", son palabras que se emplean cuando se habla de la razón que lo llevó a interesarse por la carrera eclesiástica: "Tal vez fue su propio destino que lo inclinó a esos estudios para que pudiera conocer mejor y amar más como cura de pueblo, a los humildes por cuya independencia y libertad habría de luchar más tarde" (Ramírez, *op. cit.*, 12).

El tono especulativo no se abandona al justificar la razón que lo lleva a levantarse en armas: "Ante esta coincidencia, la de la revolución [francesa] y el hambre en Mé-

[29] Según la versión de los liberales, Alamán se basa en puros chismes en este punto. Aseguran: "Este rumor, que cita con marcada complacencia el referido historiador, como siempre que trata de denigrar la causa de la independencia, no tiene apoyo ninguno, aparte de lo que asienta el malévolo escritor, quien abunda en errores e inexactitudes al ocuparse de los héroes de la patria" (89).

xico, *sin duda* debe haberse conmovido singularmente su innata rebeldía en contra de las injusticias ahora sociales, que prevalecían en perjuicio de los desheredados" (Ramírez, *op. cit.*, 13; subrayado mío).

En 1793 llega a la villa de San Felipe, donde añade al trabajo al que se dedican los habitantes del lugar "una que otra industria doméstica", en especial la alfarería. En 1802 pasa a Dolores, donde "instala diversos talleres" como talabartería, alfarería, curtiduría, carpintería, tejidos, herrería; inicia la cría del gusano de seda, apicultura y la siembra de vides. En esta época comienzan "las famosas tertulias del cura Hidalgo". Sin embargo, estas "tertulias" ya las organizaba en San Felipe, antes de que fuera "exiliado" a Colima, como informa Castillo Ledón.

Cito a continuación lo referente al momento del inicio de la guerra: "Las conspiraciones continuaron bajo el impulso de Allende y la dirección de Hidalgo, a quien el propio Allende y los demás conspiradores consideraron, tanto por su calidad sacerdotal como por su alta jerarquía intelectual y humana, como el más indicado para jefaturar la insurrección de la Independencia" (Ramírez, *op. cit.*, 22-23). Ernesto de la Torre —al igual que Ayala Anguiano— informa que es la multitud la que nombra a Hidalgo "generalísimo"; Ibargüengoitia se inclina por el parecer de Ramírez (véase el final del capítulo 17, LPL: 115).

Una vez bosquejada la figura de Hidalgo, paso enseguida a la relación de los momentos iniciales de la guerra, de acuerdo con las fuentes mencionadas al inicio de este apartado. Divido el recuadro en dos columnas. En la izquierda incluyo la versión de la historia; en la derecha, la de la ficción, donde indicaré los cambios y las omisiones.

Para la reconstrucción de las secuencias de la novela omito las que no resultan tan relevantes para la comparación con las de la historia, pues en el primer capítulo ya establecí, de manera minuciosa, la semblanza de dichas secuencias.

RUTA DE HIDALGO-PERIÑÓN	
Versión de la historia	*Los pasos de López*
Dolores, el Grito, alrededor de las cinco de la mañana, 16 de septiembre; aprehende y encarcela a los españoles y libera a los presos	Ajetreo; todo comienza "pasadas las nueve y media"; la liberación de los presos tiene un tono irónico; se van a dormir y la actividad continúa "antes del alba"
Hacienda de la Erre	Hacienda de las Teresonas, que se convertirá en "La Quemada"
Atotonilco. Toma la imagen de la Virgen de Guadalupe y lanza el grito: "¡Viva la Virgen de Guadalupe y mueran los gachupines!"	En la novela todo transcurre en un solo espacio narrativo; el grito es el siguiente: "¡Viva México! ¡Viva la independencia! ¡Viva la Virgen Prieta!" (108)
San Miguel, mismo día (el 16), "de noche"; salen el 19 de septiembre, hacia Querétaro; el contingente "creció desordenada y rápidamente"	"Al paso que vamos nunca tendremos un ejército en forma; siempre será un gentío" (110)
Chamacuero; desvía su ruta	
Celaya, llega ante la ciudad el 20; el 21 "hace su entrada solemne"; el pueblo declara a Hidalgo "generalísimo"; sale el 23 rumbo a Guanajuato	Luego de la primera reunión del Estado Mayor de los insurgentes, se asignan los grados militares que tendrá cada uno. El narrador refiere: "No se habló de qué grado debería tener Periñón, pero a partir de ese momento actuó como si fuera el único jefe" (115). Se narra "la acción de Ventorrillo", un hecho de armas "que no tiene importancia más que por ser el primer encuentro que tuvieron nuestras fuerzas con las del gobierno colonial" (117); no parece que corresponda a la ocupación de Celaya, y este suceso ficticio no se refiere en las fuentes históricas
Salamanca	
Irapuato	
Silao	
Hacienda de Burras, día 28, a seis leguas de Guanajuato	
Guanajuato, 29 de septiembre, asalto a la Alhóndiga, defendida por el intendente Riaño, gran amigo de Hidalgo; ocurre una "terrible matanza de los 200 soldados y 105 españoles" que se habían refugiado en ese punto. "El saqueo y el más completo desorden imperó en esta ciudad, pese a los esfuerzos de Allende por contenerlos". Hidalgo designa autoridades, organiza la milicia, establece una casa de moneda y fabrica cañones, abandona la ciudad el 10 de octubre	Cuévano, ¿24 de septiembre?; no se dan indicios temporales, así que sólo pueden inferirse las fechas; no se han mencionado ciudades, sino más bien sierras, cerros y montes. Este hecho, que se refiere con unas cuantas palabras en algunas versiones históricas, Ibargüengoitia lo narra en doce páginas (capítulos 18 y 19, pp. 116-127), pero lo relativo a la designación de autoridades y demás, no se menciona. "Desde entonces [desde la toma de la Alhóndiga, aquí denominada la Requinta] hasta la fe-

	cha muchos nos han acusado a los jefes insurgentes de sanguinarios. ¿Que por qué no evitamos la matanza de la Requinta? Porque no pudimos. Tratamos de detener a la gente pero no nos obedecieron. No era un ejército, era un gentío, habían tenido muchas bajas, la resistencia había sido tenaz. Cuando los que estaban afuera entraron en la Requinta, mataron a todos los que estaban dentro. ¿Que fue culpa de los jefes? En parte. Pero también fue, en parte, culpa de los que resistieron y, en parte, de los que los mataron. Yo no maté a nadie, anduve de un lado para otro tratando de dominar a mi gente”
	Cañada (¿25 de septiembre-15 de octubre?) se entrega sin ofrecer resistencia. Cruzan la sierra de Güemes (de acuerdo con la historia, el ejército insurgente tiene planes de ir a Querétaro, pero al llegar a Chamacuero se desvían; sólo se envía un pequeño contingente que es repelido por el propio Corregidor, que había pertenecido al movimiento)
Valladolid, 17 de octubre, huida del obispo; su sustituto levanta a Hidalgo la excomunión en su contra dictada por Abad y Queipo, y envía una comisión que se encuentra con los insurgentes en Indaparapeo para informarles que la ciudad se entrega en paz. Hidalgo se niega a reducir su contingente y permite el saqueo y el asesinato de españoles. Diferencias con Allende y separación de varios oficiales criollos. Dos días después, el intendente decreta, por disposición de Hidalgo, la abolición de la esclavitud	Huetámaro (¿25 de septiembre-15 de octubre?) es “la única ciudad que, quedando en nuestro camino, no fue saqueada por nuestras fuerzas”. Las acciones que aquí se atribuyen a dos personajes (el obispo y su sustituto) en la novela las ejecuta uno solo: el obispo Begonia. En diversos momentos se subrayan de las diferencias entre los insurgentes, pero sólo hasta el final se habla de separación. La abolición de la esclavitud se menciona en el capítulo 19, en tono irónico, pero no corresponde específicamente a este acontecimiento histórico. Sucesos equivalentes se narran en la novela, pero su desarrollo obedece, más que a la lógica histórica, a la lógica narrativa, determinada por el carácter de los personajes
Acámbaro	
Toluca, 28 de octubre	
Enfrentamiento en la sierra de las Cruces (día 30), mientras el ejército se dirigía a la Ciudad de México; derrotan al ejército de Torcuato Trujillo, e Hidalgo retrocede	Batalla en el cerro de los Tostones. Con respecto a algunas versiones históricas, en la novela se le dedica mayor espacio y se presenta con mayor dramatismo. En el inicio del capítulo 23 se refiere que los insurgentes, en lugar de seguir hacia la Ciudad de México retroceden, y el narrador concluye: “Acabábamos de cometer el error más grande de la campaña”
Primer enfrentamiento con Calleja en San Je-	Batalla en el valle de Cuijas, donde los in-

rónimo Aculco, el 7 de noviembre. Rumbo a Valladolid se mencionan los siguientes poblados: valle de Santiago, Salvatierra, Acámbaro, Zinapécuaro e Indaparapeo. Se ahondan las diferencias entre Hidalgo y sus allegados; Allende se dirige a Guanajuato e Hidalgo a Valladolid	surgentes son derrotados y prácticamente pierden la guerra (esta batalla podría ser también la de puente de Calderón). Todas las escenas históricas previas se restringen a los lugares ya conocidos: Cuévano (Guanajuato), Cañada (Querétaro), Huetámaro (Valladolid). De nuevo, se reducen los espacios narrativos: si desde una perspectiva histórica abarcan el Bajío y el occidente de México, en la novela se reducen al primer espacio. Luego de tomar Cuévano, se decide dejar a Aldaco al frente del ejército que cuidará la plaza, pero los insurgentes nunca se separan (sólo cuando Adarviles deserta con sus soldados)
Valladolid, 10 de noviembre; sale el 17; se mencionan los siguientes lugares: Maravatío, Tepetongo, la Jordana e Ixtlahuaca	Puebla / Veracruz / La Joyita / Tlaxiaco / Río Bagre (caminan hacia Huetámaro, es decir, van por Michoacán) / Moloya / Paso del Macho / Valle de Cuijas / Sierra de Las Palomas
Zamora	
Guadalajara, 26 de noviembre. Allende abandona Guanajuato y parte a San Luis Potosí, donde se reúne con Aldama y Abasolo. Hidalgo forma un "gobierno embrionario" y publica siete números de *El despertador americano*, del 20 de diciembre de 1810 al 17 de enero de 1811; permite el asesinato de 350 españoles. Allende y Aldama se reúnen con Hidalgo a principios de enero. Derrota de los insurgentes en el puente de Calderón el 17 de enero	Aunque no puede afirmarse con seguridad, la batalla del valle de Cuijas parece corresponder más a la derrota de puente de Calderón, aunque bien puede ser la de Aculco; de cualquier manera, todos los incidentes de la ruta de Hidalgo y sus desavenencias con los líderes, que vuelven muy rebuscados y complejos los sucesos, en la novela se restringen a lo que resulta fundamental para exponer la propuesta ibargüengoitiana
Aguascalientes	
Zacatecas, de donde sale "a principios de febrero de 1811"; en Pabellón destituyen a Hidalgo de su cargo	
Salinas	
El venado	
Charcas	
Matehuala	
Saltillo	
Santa María	
Anhelo	
El Espinazo del Diablo	Plan de Abajo / Mezcala / "Nos fuimos hacia el norte" / Salto de la Tuxpana / Mexcalapa / Huantla / Las Lajas / cruzan el desierto / Sierra de Las Agujas
Acatita de Baján, detenidos el 21 de marzo	Ojo Seco
Monclova, prisión hasta el 26 de marzo	Nacogdoches
Chihuahua; llegan los cabecillas el 23 de abril;	Todos estos episodios se narran desde otra

el 7 de mayo se toma la primera declaración de Hidalgo; Allende y Aldama son ejecutados el 26 de mayo (según versión de Ernesto de la Torre; según *México a través de los siglos*, mueren el 26 de junio); los clérigos fueron llevados a Durango, donde murieron; el "juicio" contra Hidalgo es el que más se prolonga, y ni las autoridades civiles ni las eclesiásticas parecen tener deseos de condenarlo; finalmente es pasado por las armas el 30 de julio de 1811; Abasolo es remitido a España, donde muere en 1816	perspectiva, cambiando de nuevo los espacios. Luego de la captura, se menciona que son conducidos a distintos lugares: "Periñón fue llevado a Horcasitas, Ontananza a Mezcala y Aldaco a Pedrones", todos —excepto Horcasitas— forman parte de la geografía ibargüengoitiana. La muerte de los insurgentes ocurre al siguiente día de su traslado, "rayando el sol"; a Periñón lo fusilan seis meses después, el 27 de agosto, pues se niega a firmar su acto de contrición, a lo cual finalmente accede; sólo qué —se descubre dieciséis años después— firmó como "López"

En esencia, la mayor parte de las fuentes coinciden en esta reconstrucción de hechos. Se percibe, de una manera más nítida, la lógica narrativa de LPL, que detiene su versión prácticamente después de la derrota en Aculco/Puente de Calderón-Cuijas; la estancia en Guadalajara se limita a la simple alusión del paso de Periñón por Mezcala.

Insisto: la ruta que Ibargüengoitia traza para Periñón se limita a los espacios de su peculiar geografía; luego de la derrota de Cuijas, regresa sobre sus pasos hasta el Salto de la Tuxpana (San Francisco del Rincón, Guanajuato), y a partir de ahí se dirigen al norte; luego de la detención de los líderes, éstos son llevados a Mezcala (que puede corresponder a Jalisco o una ciudad de los Altos) y Pedrones (León), donde, reconoce el narrador, "nuestras ideas nunca tuvieron eco y en donde nuestros hechos no fueron aplaudidos" (LPL: 153). El encuentro entre Hidalgo y Morelos, Ibargüengoitia lo relata como un aparte de la narración (135).

Subrayo un dato significativo: los sucesos descritos sobre el levantamiento de Hidalgo se narran apenas en las últimas cincuenta páginas de *Los pasos de López* —del capítulo 16 en adelante. Los antecedentes, a los que Ernesto de la Torre dedica apenas dos párrafos, Ibargüengoitia los desarrolla en las poco más de cien páginas previas.

Veamos ahora los títulos de las obras comentadas: *La Independencia de México, Hidalgo. La vida del héroe*, *La epopeya de México*, "Rasgos biográficos de don Miguel Hi-

dalgo hasta la senda de su inmortalidad", *Los pasos de López*. Obviaré el primero, por su aparente neutralidad, ya que la etiqueta de "independencia" no se cuestiona como tal en el ámbito de la historia nacional.

¿Por qué Castillo Ledón le da a Hidalgo el trato de héroe? Al margen de si efectivamente lo fue, quisiera destacar en este punto la connotación que tal concepto tiene en el imaginario de la cultura occidental. Ramírez va más allá y lo convierte en *inmortal*.

El primer texto destaca por su rigurosidad documental y su minuciosidad expositiva, y no sólo presenta al héroe —es decir, un ser con rasgos casi divinos— sino también al hombre que sufre penurias, arrogante en ocasiones, irreverente ante la autoridad y las instituciones e incluso capaz de infringir los principios sagrados que fundamentan su ser: un sacerdote que engendra cuatro hijos. Sin embargo, no deja de subrayar el carácter heroico de los actos de Hidalgo, que derivan en los sucesos de todos conocidos.

El segundo, en cambio, presenta muchas deficiencias, entre otras la falta de rigor documental y de objetividad, lo cual lleva al autor a incurrir en errores y en omisiones notables que distorsionan los hechos y la personalidad de Hidalgo. De ahí la retórica de su discurso —se pretende ocultar con palabras esas deficiencias—, perceptible desde el título.

Algo similar ocurre con el libro de Ayala Anguiano: la epopeya hace pensar en actos grandiosos, heroicos, y esta percepción nos remite al discurso oficial, del que se burla Ibargüengoitia.[30]

Por otra parte, el título de la novela subraya el carácter transgresor de su discurso. Ibargüengoitia enmascara a su personaje detrás de las palabras. ¿Somos capaces —parecería preguntarse— de conocer, al paso de los años, a un personaje histórico? Miguel

[30] No debería citar esta obra, ya que su parcialidad me resulta chocante; me parece que en su relación se encuentran los peores defectos mencionados para esta clase de textos, y aun más; sin embargo, estas peculiaridades ayudan a fundamentar los argumentos contra los errores del discurso histórico.

Hidalgo no es Miguel Hidalgo, sino Domingo Periñón. Pero a la vez, éste representa un papel: el de López.

López es el personaje de una obra teatral —*La precaución inútil*— que preparan, para ser representada durante el cumpleaños de Carmen Aquino —Josefa Ortiz de Domínguez, la Corregidora—, los miembros de la tertulia de la casa del Reloj.[31] "Periñón era López, criado de Lindoro y el personaje más interesante de la comedia, él enredaba y desenredaba la acción, resolvía todos los problemas y al final recibía todos los castigos" (LPL: 37).

Sin embargo, el día de la representación todo sale mal. "El desenlace fue grotesco: el elenco cantó 'Toda precaución es inútil' y el telón cayó con Periñón encadenado y Juanito en libertad cuando debería haber sido al revés" (71). Resulta bastante claro el valor simbólico de la obra con respecto a la suerte de Periñón-Hidalgo, pero no me ocuparé aquí de este punto. Baste destacar la relevancia que le da el narrador al papel de López, el cual se menciona en dos momentos más: cuando se van al burdel de la tía Mela, y al final, cuando firma su acto de contrición antes de ser ejecutado.

Significativo todo lo anterior para la configuración del carácter del personaje, y sobre las omisiones en comparación con el sujeto histórico: en la novela nunca se menciona el hecho de que tuvo cuatro hijos; sí se reconoce —como aparece en los archivos de la Inquisición— que frecuenta el "trato torpe con mujeres", como registra Castillo Ledón.

Retomo el comentario insertado unos párrafos antes. ¿Por qué el discurso de la historia recurre a los conceptos de la mitología? La simple mención de las dos palabras destacadas en los títulos de Castillo Ledón y Ramírez —*héroe* e *inmortal*— proporcionan material suficiente para un sinfín de disquisiciones.

[31] La "Academia Literaria" del presbítero José María Sánchez mencionada por Alamán.

Esta apelación al discurso de la ficción —aunque, en su momento, erigidas como la verdad irrebatible sustentada en la divinidad— destruye la supuesta objetividad sustentadora del discurso histórico.

Hay más. Obsérvense los siguientes comentarios de Ramírez sobre la figura del héroe inmortal: "Tal vez fue su propio destino que lo inclinó a esos estudios para que *pudiera conocer mejor* y amar más como cura de pueblo, a los *humildes* por cuya *independencia* y *libertad* habría de *luchar* más tarde". Y se lee enseguida: "Ante esta coincidencia, la de la revolución [francesa] y el hambre en México, sin duda debe haberse *conmovido* singularmente su *innata rebeldía* en contra de las *injusticias* ahora *sociales*, que prevalecían en *perjuicio* de los *desheredados*" (*op. cit.*, 12-13).

Si antes subrayaba el tono dubitativo, ahora destaco ciertas palabras que, me parece, no expresan con exactitud el pensamiento de Hidalgo al momento de lanzarse a la aventura de la Guerra de Independencia. Más allá del discurso alusivo al contexto de la Revolución francesa —puesto en duda por algunos especialistas—, proyectan conceptos definitorios más bien de la retórica paternalista e hipócrita —se quejan de la injusticia social pero no hacen nada efectivo para erradicarla— del siglo XX cuando se alude a los problemas sociales y los sufrimientos de los humildes y los desheredados.

En otras palabras, la visión que se pretende transmitir de los siglos XVIII y XIX no es sino la reinterpretación de esa época con los ojos de nuestro siglo.

Por lo que respecta a Ibargüengoitia, la lógica interna de su propia novela —los sucesos relatados y el carácter de su personaje— lo justifica, pero en el caso de Ramírez de nuevo nos enfrentamos a la falacia de la *objetividad* del discurso histórico.

¿Cómo podemos descubrir ese discurso oculto en las palabras expresadas? Para resolver esta cuestión tal vez habría que invocar el concepto de imaginario empleado por Castoriadis, o tal vez el de inconsciente de Freud, ya que muchos *lapsus* revelan las

intenciones ocultas de nuestros odios, afectos y emociones, las cuales muchas veces la sociedad nos obliga a reprimir. Pero más acorde con mi perspectiva, la isotopía de Greimàs me auxilia para identificar la polisemia que se puede encontrar más allá de las palabras.

¿Por qué Ibargüengoitia omite el hecho de que Periñón-Hidalgo engendró cuatro hijos? ¿Por qué sólo menciona de manera superficial su "exilio" en Ajetreo (proyección, sin duda, de su "exilio" en Colima)? ¿Por qué apenas se sugieren sus problemas con las autoridades eclesiásticas y en particular con la Inquisición?

Una respuesta simple a las anteriores interrogantes podría ser que su personaje obedece a la lógica interna de la novela, y la fidelidad —coherencia— exigida por ella no requiere abordar esos aspectos. Sin embargo, cabría preguntarse si el autor no se autocensura a causa de sus inclinaciones religiosas, declaradas una y otra vez tanto en su obra pública como en la privada y en la periodística.

Sin embargo, en la novela se detectan dos concesiones al tema tanto de los hijos como al del trato con las mujeres. Aparece en la referencia un tanto críptica a las "sobrinas" de Periñón. Se trata de jóvenes hermosas, discretas, cuya aparición más notable —extensa— ocurre durante la visita de Chandón a la casa cural de Ajetreo.

"Al rato aparecieron tres mujeres. Las tres eran bellas y las tres parecían tener la misma edad —unos veinte años—, pero no parecían hermanas. Estaban muy limpias y vestidas con sencillez. Cruzaron el patio con la mirada baja y fueron a darme la mano" (LPL: 75).

No puedo menos que pensar en los rumores que corrían —e imagino que aún circulan— en los pueblos, entre las malas lenguas y la gente chismosa que abunda por todos lados: a sus hijos, el cura de pueblo los acoge bajo su tutela con el título de "sobrinos"; igualmente, los mismos rumores siempre atribuían relaciones poco decentes entre el cu-

ra y su ama de llaves. El tema se actualizó, en fecha reciente, por la película *El crimen del padre Amaro,* dirigida por Carlos Carrera, con guión de Vicente Leñero, basada en una novela del portugués José María Eça de Queiroz. Y tanto, que el decoro que pretende mostrar la jerarquía católica buscó censurarla, evidenciando aquello que es de todos conocido, y que impide, como siempre, tapar el sol con un dedo.

Continúa el narrador: Periñón le dijo el nombre de cada una —pero no lo registra— y añade: "son sobrinas mías". "No volví a verlas", declara Chandón, sino hasta el final del viaje, cuando salieron a despedirlo. "Se manifestaban a través de sus obras: la comida era muy buena, todos los días se cambiaba el mantel, alguien tendía las camas, alguien lavó mi camisa, alguien trapeaba los pisos" (*ib.*).

En Chandón parecen bullir las mismas preguntas que asaltan al lector sobre el tema. Al inicio de la contienda, mientras aguardan la llegada de los Lanceros de Abajo, el 16 de septiembre, refiere el único encuentro directo con una de ellas. "Fue la única vez que estuve solo con alguna de las sobrinas. Hubiera sido el momento oportuno de preguntarle si era sobrina de Periñón. No me atreví. Tomé la segunda tuna, ella bajó los ojos y nunca supe la respuesta" (LPL: 113). No sabremos, entonces, si son sus hijas o sus amantes; hay que señalar, sin embargo, que según las fuentes históricas, Hidalgo se hizo cargo de algunos de sus sobrinos.

Las sobrinas vuelven a aparecer en plena campaña. En esta ocasión, también parece una concesión del autor a los rumores y los chismes que se superponen a los hechos históricos, documentados. Entre los muchos sucesos sobre los que pocos se ponen de acuerdo, y en particular respecto de lo que los "críticos" subrayan para desacreditar la

versión contraria, está el hecho de que algunos de los insurgentes deseaban que Fernando VII[32] viniera a gobernar la Nueva España.

En especial en la novela se lee, al final del capítulo 6, la candidez con la que Diego Aquino, el Corregidor, le sugiere a Chandón esa posibilidad. En fin, que el rumor de que Fernando VII viaja con los insurgentes, en un carruaje cubierto, corre entre la tropa. Para desmentirlo, el cura de Ajetreo organiza una especie de ceremonia solemne en la que presenta ante su ejército a sus sobrinas y éste, "sin que nadie se lo ordenara, gritó: ¡Vivan las sobrinas del señor cura Periñón!" (LPL: 135).

El detalle es significativo, además, porque durante su estancia en Guadalajara ese mismo rumor corrió por la ciudad. Según algunas fuentes, a los pocos días de su llegada a la capital de la Nueva Galicia comenzó a pasearse en un carruaje cubierto, y se decía que en el mismo viajaba Fernando VII; cuando se descubrió que no se trataba del monarca, sino de una jovencita que supuestamente era su amante, a ella se le conoció como "La Fernandito".

Sobre el trato con mujeres, además del mal pensamiento que nos asalta con respecto de las sobrinas, está la alusión explícita de la visita a la casa de la tía Mela. Este acontecimiento se puede comentar desde diferentes perspectivas: el contrapunto humorístico con una escena análoga, en la que Chandón, en compañía de Adarviles, realiza una visita similar, pero infructuosa.

La otra perspectiva está vinculada con el disfraz o el desdoblamiento del personaje, quien visita el burdel no en su calidad de cura, sino como López. La escena se repite. Llegan a las puertas del local y llaman. La madrota responde que no hay nadie, pero apenas Periñón menciona su *ábrete sésamo*: "es López", "inmediatamente se desco-

[32] En la quinta declaración del proceso que se le siguió a Hidalgo (Herrejón, 1987: 323), el prócer confesó que su intención era entregar el reino a Fernando VII, aunque la respuesta resulta ambigua; en la novela este deseo cuadra más con la personalidad de Diego Aquino que con la de Periñón.

rrieron cerrojos, se abrió la puerta, salieron a la calle media docena de putas, se hincaron en el empedrado y besaron la mano de 'López' " (LPL: 72).

Las otras dos interrogantes, su castigo y sus problemas con la Inquisición, se mencionan —sobre todo la primera— al inicio de la novela, pero de manera más bien incidental. Su "destierro" en Ajetreo, sin embargo, se transformará en una ventaja, ya que ello le permite preparar de manera más efectiva el levantamiento, tanto porque puede viajar con mayor libertad como por el hecho de que la supervisión de las autoridades es bastante relajada: "Nunca se ha presentado el obispo a visitarme. Eso es ventaja", declara Periñón (LPL: 8).

Comparando la versión definitiva, la que se analiza en el presente trabajo, con una versión previa, publicada por Ángel Rama, el lector percibe que, al parecer, en el proyecto inicial el guanajuatense pretendía enfatizar esos problemas con la Inquisición —los menciona explícitamente en dicha versión; incluso convierte al personaje en masón—;[33] en la novela, sin embargo, quedaron fuera tales conflictos, y sólo se alude, una y otra vez, el desdén hacia todo lo religioso por parte del cura de Ajetreo a partir del momento de tomar las armas.

Llama la atención que, sobre estos temas en particular —principalmente en lo referente a los hijos de Hidalgo—, uno de los autores consultados, Ramírez, pase de largo, ya que a él, como historiador, nada lo justifica de ocultar hechos tan importantes en la vida de Hidalgo. ¿Cuál es la razón de tal ocultamiento? La lectura íntegra de la biografía responde la pregunta: Ramírez presenta a un sujeto histórico casi perfecto, un héroe que avanza hacia la "senda de la inmortalidad" sin mancha, y con tales virtudes debe ocupar el pedestal de la historia: sin nada que reprocharle.

[33] Nótese que en todas estas "sugerencias" se manejan, de manera incidental, muchas de las críticas lanzadas contra Hidalgo para desprestigiarlo; se trata de supuestos defectos que la versión oficial ignora.

Lo primero que parece claro, considero, es que al margen de similitudes o diferencias, tanto el discurso histórico como el literario permiten interrogar la realidad —o lo que identificamos con ese nombre—, actual o remota. Si se pretende destacar el valor que en este sentido representa la literatura, habría que recurrir a su conceptualización, a su función social, y esta perspectiva —al margen de discusiones estériles— subrayaría su importancia y la necesidad de recurrir a ella para poner en la mesa de la discusión la vigencia de sucesos o personajes olvidados o distorsionados por la propia historia.

La reflexión se enfocaría a los actos de los hombres, que se ejecutan a partir de ciertos antecedentes y se proyectan hacia consecuencias específicas, influyéndose en un proceso que da como resultado el momento que vivimos en la actualidad. ¿Por qué el historiador, con dos trazos, sintetiza un acontecimiento de años? ¿Por qué el novelista dedica cien páginas a relatar el mismo suceso? Me refiero, por supuesto, a los antecedentes de la Guerra de Independencia que presentan Ernesto de la Torre y Jorge Ibargüengoitia. Si hubiera recurrido a otras fuentes la exposición habría sido distinta, pero la pregunta habría tenido el mismo sentido.

Ahora, ¿por qué no puede la literatura complementar el trabajo de la historia, más allá de lo que le concede Marc Bloch? ¿Por qué ese prejuicio de juzgar lo que hacen los otros como incorrecto o definitivamente malo? Si se superara tal prejuicio sin duda la reflexión en torno a los actos de los hombres sería más completa y enriquecedora.

Queda fuera de toda duda que el sujeto histórico tiene una existencia independiente del historiador. La manera como éste expone su carácter, sus acciones, el contexto en que se halla inmerso, dependerá de su rigor "científico", de su "objetividad", pero tales supuestos son difíciles de alcanzar y siempre están mediatizados por un sinnúmero de intereses, prejuicios, cuestiones ideológicas, etc.

El escritor cuenta con una mayor libertad para la creación de su personaje, siempre dentro de los límites de las peculiaridades con que ha decidido dotarlo en su mundo ficticio. Pero una vez establecido el ámbito que lo configurará, no puede infringir las leyes de esa lógica, ya que como señala Emilio Carballido, "cada obra es un universo con sus leyes" (1982: 11) y Vicente Leñero añade, ampliando la cita: "Cada obra establece sus propias leyes, su propio régimen, su propio juego o su propio fin" (1985: 25).

En este sentido, Ibargüengoitia parece destacar sobre todo los rasgos que humanizan a su personaje: su buen humor, su carácter bromista, la impasibilidad con que enfrenta los sucesos desafortunados. Este carácter se antoja no sólo distante, sino opuesto a la imagen seca, agria, con que uno se imagina que los curas ven el mundo pecador.

Parece que su papel en la guerra obedece más a su carácter que a sus ideales, y muchas de sus actitudes corresponden a actos de rebeldía. Indefectiblemente, sus empresas terminan mal, a diferencia de lo que la historia dice de él: las uvas que cosecha y el vino que produce son agrios, nunca consigue hacer "un buen hilo" de seda, y su guerra termina con su ejecución. Pero aun en este momento da muestras de su capacidad de burlarse, de ser irreverente ante las autoridades y las instituciones: Periñón no murió, o más bien, Periñón no se arrepintió de sus actos, sino que quien lo hizo fue López, aunque la sutil ironía de este hecho no se descubre sino dieciséis años después de su ejecución.

Este comentario me lleva de nuevo a las observaciones hechas sobre los títulos de las obras consultadas. Castillo Ledón destaca "la vida del *héroe*", Ramírez habla de "la senda de la *inmortalidad*" y Ayala cuenta "epopeyas". Estos epítetos y esta solemnidad están ausentes por completo de la novela; el título alude a la última burla del personaje a las instituciones.

Otro punto que quisiera subrayar es que la historia se niega a ser despojada de la seriedad de su discurso, rechaza el cuestionamiento a las figuras o los sucesos que ha sacralizado, de ahí que cuando alguien confronte la historia convertida en institución corra el riesgo de sufrir la ignominia pública, la desacreditación general, el ostracismo social. La historia, en particular la que se nos enseña en las escuelas, tiende a esquematizar las figuras y los acontecimientos, empobreciéndolos. Elimina los matices y las aristas que definen todo suceso humano.

La brevedad con que Ramírez expone la vida de Hidalgo no justifica que se omitan las razones de su destierro a Colima, es decir, que no exponga los juicios que se le siguieron en la Inquisición y los cuatro hijos que engendró. Es obvio, como ya señalé, que trata de presentarlo como un personaje intachable.

Las especulaciones de los historiadores —en el caso que comento, el discurso dubitativo de Ramírez— podrían interpretarse en un sentido diferente al que ellos lo hacen; no resulta muy convincente la manera como procuran ajustar dichas especulaciones a los personajes o a los sucesos.

Muy elocuentes, en este sentido, las afirmaciones de Castillo Ledón sobre Lucas Alamán. Encomia, en primer lugar, su carácter de "testigo presencial" por haber vivido los acontecimientos que relata, es decir, los antecedentes, el desarrollo y las consecuencias de la Guerra de Independencia, destacando su "magnífico método y muy buen estilo". Sin embargo, censura su criterio "extraviado y lleno de pasión", y su ahínco para desprestigiar a Hidalgo y la Independencia. "Según él no debió haberse hecho la Independencia, ni menos glorificarla". Y remata:

> La esclavitud y la ignominia, según Alamán, eran preferibles a la libertad; pero muchas de sus ideas no eran sino encubridoras de su provecho personal. Odió la revolución, principalmente porque lesionó la industria minera. […] Hombre de ascendencia noble, ri-

> co comerciante, y hábil como Secretario de Estado del primer gobierno independiente, hizo escuela en el manejo de la política y vino a ser el fundador sobre cuyas bases se asentó el Partido Conservador, del que conocemos bien sus frutos (Castillo Ledón, *op. cit.*, 187).

¿Qué más puedo añadir a tan agudo comentario sobre el discurso histórico? Me pregunto: ¿hasta qué punto se puede confiar en los historiadores? Además de los prejuicios, muchas veces añaden a su relato una escasa documentación, que los conduce no sólo a omitir información importante, sino a falsearla o equivocarla. ¿Y qué ocurre cuando dos autores se contradicen? ¿A quién debemos darle la razón, a quién debemos escuchar?

La historia, por otra parte, es el ámbito de los grandes acontecimientos, no de las nimiedades. Se nos refiere la gran duda de Hidalgo, la razón inexplicable que lo hizo regresar sobre sus pasos en lugar de avanzar hacia la Ciudad de México. De haberlo hecho, la historia habría sufrido un vuelco radical, se especula. Sin embargo, nada se dice de las pequeñas incertidumbres que lo asaltaron durante sus años estudiantiles, en sus funciones como pastor de almas, la madrugada del 16 de septiembre, cuando tuvo la certeza de todo el alud de sucesos que se derivarían de su acto…

Muchas preguntas sin respuesta: ¿cómo eran las mujeres que amó Hidalgo? ¿Cuál fue su relación con su padre? ¿Con qué ojos lo veían los ricos de Dolores, los españoles, los criollos, los pobres, los indios, los campesinos, los trabajadores? Si por una parte la historia tiene mucho de especulación, o definitivamente arrumba ésta por subjetiva, la literatura la asume como un instrumento que le permite configurar un gesto, un tono de voz, una actitud, un conjunto de pensamientos que crean un ser tridimensional, con vida propia, que puede no ser más que una "versión libre" del sujeto histórico en que se inspira.

Eso es lo que pasa con el Domingo Periñón de Jorge Ibargüengoitia: el lector identifica, sin mucho problema, rasgos del sujeto histórico que ha trascendido su tiempo con el nombre de Miguel Hidalgo y Costilla. Sin embargo, pese a esa similitud, también se resaltan diferencias. ¿Por qué? Reitero: aunque se tome como modelo un personaje histórico, el personaje de ficción tiene vida propia, su construcción obedece a la lógica narrativa que crea el propio autor con la intención de presentarnos su propia versión de los hechos. ¿Y cuál es la que nos presenta Ibargüengoitia? Se narra, en *Los pasos de López*, una historia desprovista de retórica, ausente de figuras estereotipadas que obedecen a los moldes fijados por las instituciones al paso del tiempo, sin posibilidad de cuestionarlos o de hacerlos blanco de críticas. ¿Con qué recurso se transgrede el discurso de la historia? Con el humor. Nada choca más a la versión oficial de la historia como el hecho de que sus héroes y sus discursos sean objeto de burlas, nada incomoda más que colocar a los próceres de nuestra historia en situaciones ridículas, grotescas, porque todo esto magnifica la figura humana encarnada por los personajes, perspectiva opuesta a versión sacralizada que configura la rígida historia nacional, que no tiene ningún interés por presentarnos los acontecimientos con toda su carga emotiva y humana.

5. Coherencia narrativa, no histórica

Las diferentes lecturas de la novela que he realizado en los últimos años siempre me han conducido a la misma conclusión: la coherencia narrativa de Ibargüengoitia es impecable, no tiene fisuras. Los personajes ejecutan acciones en concordancia con su carácter, su temperamento, sus emociones y su estado de ánimo del momento. En las acciones podemos rastrear los antecedentes y las consecuencias, y la manera como las relaciones de los personajes, sus odios y sus complicidades, su astucia o su torpeza definen el cauce que toman tales acciones, para bien y para mal. Y todo transcurre de acuerdo con la

vida apacible, con la cotidianidad de la vida de provincia, con los ligeros sobresaltos y los escasos momentos que alteran la tranquilidad de los habitantes de Cañada, de Ajetreo, de Muérdago… Hasta que llega el vendaval y establece su nueva lógica, la cual sigue respetándose al pie de la letra.

Me atrevería a decir que las fuentes primarias de la novela fueron la *Historia* de Lucas Alamán, la versión de los liberales (*México a través de los siglos*, dirigida por Vicente Riva Palacio) y el testimonio de Pedro García, miembro del ejército de Ignacio Allende y que estuvo muy cerca de él durante su odisea.[34]

A partir de estas obras, los incidentes de *Los pasos de López* se apegan a lo que en otro momento identifiqué como el consenso para elaborar la radiografía del inicio de la Guerra de Independencia. Pero como el resto de las historias, verídicas o ficticias, la organización de los hechos obedece a las necesidades narrativas de su versión. En el caso de la obra del guanajuatense, se enfatiza el lado humano de los personajes —en consonancia con su perspectiva, expuesta páginas atrás—, de ahí que se detenga con minuciosidad sobre aspectos que la mayoría de los historiadores pasan por alto o que presentan de manera esquemática y superficial.

Ya mencioné cómo se desdobla el personaje, pero transformar a Hidalgo en Periñón y a éste en López subraya el carácter transgresor de su discurso. Ibargüengoitia enmascara a su personaje detrás de las palabras. ¿Somos capaces —parecería preguntarse— de conocer, al paso de los años, a un personaje histórico?

López, como ya mencioné, es el personaje de la obra teatral *La precaución inútil*. A lo largo de la novela el papel de López es muy relevante, aunque fuera de dicha obra sólo se le menciona en dos momentos más: cuando se van al burdel de la tía Mela y al final, cuando firma su acto de contrición, antes de ser ejecutado.

[34] Como ya señalé en otro momento, Ibargüengoitia explica con cierto detalle las fuentes documentales de algunas de sus novelas, pero no es el caso de *Los pasos de López*. Así que sólo pueden deducirse algunas fuentes de acuerdo con las cercanías, las afinidades y los paralelismos.

La primera aparición de López —el *alter ego* del cura se tira una cana al aire— es una concesión del narrador de la novela a ciertos datos que recogen las fuentes históricas; la segunda, subraya las convicciones del personaje: es plenamente consciente de sus actos y no se arrepiente de lo que hizo.

A propósito de la tía Mela y de las concesiones a la historia, los nombres de los personajes fluctúan entre la historia y la ficción. Algunos son una transcripción de lo que registra la historia: Quintana, administrador de correos, el alcalde de Querétaro, Ochoa; otros aluden indirectamente a algún personaje histórico, con el cambio de algunas letras: Aldama-Aldaco; Trujillo-Trujano/Bermejillo; curioso este detalle, pues del personaje histórico se crean dos personajes de ficción.[35]

Pero los que me parecen más interesantes son sin duda los netamente ficticios, porque en ellos el autor despliega su rasgo más característico: el humor. El padre Pinole —¿a quién le gustaría no ya que le dijeran así, sino que tal fuera su nombre?—, Eligio Topete, a quien le decíamos así, explica el narrador, "para no tener que decirle Eligio de Puta" (24), Pepe Caramelo, Cuartana…

Al cuestionarle en cierta ocasión el tema de los nombres, contestó lo siguiente: "La idea de que ciertos nombres son de farsa y otros no, puede ser aristotélica pero no es interesante. Si uno de mis curas se llamara el Abate Melcachote admitiría que el nombre estaría fuera de lugar en la novela, pero Pinole y Manubrio me parecen tan sobrios como Chandón y Periñón —que son marcas de champaña" (Ibargüengoitia, 1990: 88).

Los nombres de los espacios —que tienen su referente histórico— también se impregnan de humor: Ajetreo (Dolores), el marquesado de la Hedionda, el condado de la Garnacha, valle de Cuijas, Paso del Macho, Nacogdoches, el convento de la Santa Redengada…

[35] Recuérdese que Trujillo comandaba el ejército realista que perdió la batalla del monte de las Cruces.

Estas referencias espaciales apelan a la economía narrativa, no a las referencias históricas. Encontramos relatos esquemáticos, que apenas mencionan las ciudades más importantes o los sitios relevantes para algún suceso; otros, tan minuciosos que como baraja de lotería repasan los pueblos y las rancherías que atravesó el vendaval del ejército insurgente. En el caso de la novela, las escenas históricas —sobre todo el relato de las batallas— se restringen a los lugares conocidos de la geografía ibargüengoitiana: Cuévano (Guanajuato), Cañada (Querétaro), Huetámaro (Valladolid).

Lo mismo ocurre con los acontecimientos históricos, que muchas veces se mencionan de manera incidental o general, como parte de la lógica narrativa, pero sin una correspondencia específica mutua; los hechos históricos aparecen sólo como un pretexto para que el autor exponga su perspectiva de la historia: los hechos de la historia están supeditados a la lógica narrativa.

El énfasis está puesto en la defensa que Ibargüengoitia hace de su obra. Sobre uno de sus pasajes explica: "Ésta trata la toma de Cuévano y de la Troje de la Requinta, no la toma de Guanajuato y de Granaditas. Son dos batallas diferentes, y la que yo inventé la escribo como me da la gana" (*ib*). Aunque esta última afirmación el lector no la debe considerar al pie de la letra, pues esa invención se apega a las reglas de la técnica de la creación literaria, a partir de las cuales nos ofrece su interpretación del inicio de la Guerra de Independencia y de la figura de Hidalgo.

Por tal razón, al inicio de este apartado afirmo que no hay fisuras en la exposición, tanto de los incidentes como en el carácter de los personajes: en todo momento se respeta el universo narrativo creado en *Los pasos de López*.

CAPÍTULO IV

La ficción como dimensión humana de la historia

1. La historia según Ibargüengoitia

Tras un primer acercamiento a las obras públicas de Ibargüengoitia, el lector tiene la impresión de que el guanajuatense realiza una mordaz crítica de la historia de México. Una mirada más acuciosa lo rescata del error. Su crítica no apunta a la historia en sí, sino al discurso que la configura, a los valores que la fundamentan y, sobre todo, a quienes la utilizan para justificarse, no a los historiadores, sino a quienes ostentan el poder.

Habla en particular de los "dogmas" que impone la Secretaría de Educación Pública, a través de los programas escolares, que tiene su corolario en el discurso oficial evocador de nuestro pasado, transmitido a través de nuestros gobernantes y de los especialistas contratados *ex profeso*.

Los temas sobre la historia que pueden rastrearse en su obra periodística se enfocan hacia la historia en general, a la de México, la "oficial" —a la que me refiero en el párrafo anterior— y la Independencia, incluyendo comentarios sobre *Los pasos de López*.

Quisiera comentar, en primer lugar, lo que Ibargüengoitia considera como la arbitrariedad sobre los juicios de la historia. Dependen, sobre todo, de la perspectiva del observador, de la posición desde la cual se juzga.

En su estilo, evoca una anécdota de cuando perteneció a los *boy-scouts*, durante una excursión por Francia. Viaja en un autobús lleno de extranjeros, acompañado por otro mexicano. De repente comienza un incendio en el vehículo. Cuando el chofer lo descubre y da la alarma, se forma un pandemónium: quienes pueden se ponen a salvo, aunque con magulladuras, chichones y descalabradas. En el camión sólo quedan dos personas: Ibargüengoitia y su compañero, "que no habíamos logrado ponernos de acuerdo en si sería mejor bajarse cada quien con su mochila o bajarse uno primero y el otro quedarse arriba para pasar las mochilas por la ventana", explica. "Gracias a que el incendio

se apagó, quedamos como héroes, después de portarnos como idiotas" (Ibargüengoitia, 1990: 226).[36]

Se narra un suceso en el que participan diferentes protagonistas, y en el que unos y otros cumplen diversas funciones. Su perspectiva sobre la situación, por lo tanto, es divergente. Los mexicanos, en el ejemplo, dan la impresión de conservar la sangre fría mientras al resto el miedo los hace perder la cabeza. Su comportamiento denota sensatez y valentía, virtudes de los héroes y muy admiradas por el vulgo.

El juicio, sin embargo, es equivocado porque la perspectiva está equivocada. La historia está llena de ejemplos de esta naturaleza, pero sobre todo de sujetos que, con toda intención, se ubican en tal posición errónea para distorsionar los hechos o las motivaciones de los protagonistas y adaptarlos a sus intereses.

En algún momento, cuando Ibargüengoitia se plantea una pregunta que pretende calificar a la historia —"¿es triste nuestra historia?", cuestión que además reconoce como "idiota"— señala que tal calificativo —triste o alegre— "no depende de los hechos ocurridos, sino de la actitud que tenga el que los está registrando" (IVM: 20). Aunque, debo señalar, pese a este repudio por calificar, en algún momento sostiene que "nuestra historia es oscura, sangrienta y en general masoquista" (AR: 87).

Se trata, por tanto, de una postura arbitraria, entendida en tanto que se eligen perspectivas o calificaciones de acuerdo con la ideología del historiador. Sobre la Independencia, como ya señalé, existen diferencias notables —incluso contrapuestas— entre las narraciones de Lucas Alamán y las de los románticos —liberales— de la segunda mitad del siglo XIX.

Y así como arbitrarias resultan estas perspectivas, lo mismo habría que decir de los sucesos, los espacios y las fechas. Sobre los espacios, Ibargüengoitia señala:

[36] Esta cita corresponde al libro *Autopsias rápidas*. Para abreviar, como en otros capítulos, en lo sucesivo me referiré a ella como AR. Aquí mismo hago referencia a *Instrucciones para vivir en México*, que se citará como IVM.

> Una leyenda arraigada en Salamanca, Gto., cuenta que en tiempos de la peregrinación de los aztecas, el águila se posó en un nopal que queda a medio camino entre la refinería y el basurero, y empezó a comerse una serpiente, pero que los habitantes de la región —chichimecas— la encontraron antes que nadie y la espantaron, porque sabían la suerte que les esperaba en caso de dejar establecerse en esas tierras a los peregrinos aztecas.
>
> Aunque esta versión salmantina es la única que queda del suceso, nada nos impide suponer que lo que ocurrió en Salamanca se repitió más tarde y que el águila se fue posando en Yuriria, Uriangato, Moroleón, Yóstiro y Huehuetoca, hasta que por fin encontró nopal en un lugar deshabitado —"dentro del tular y el carrizal, adentro del agua"— que queda aproximadamente en donde la calle de Corregidora desemboca en el Zócalo, en donde la encontraron los aztecas antes de que nadie tuviera tiempo de espantarla (IVM: 28).

Desde luego, un buen número de ocasiones tenemos la certeza —las evidencias son innegables— del sitio en que ocurrió un suceso, pero en otras no queda lugar sino para una vaga suposición y en otras, de plano, no se puede más que especular. En estos casos el historiador se encuentra atado de manos; sin pruebas no puede adelantar tesis de ninguna naturaleza. El novelista, en cambio, no se detiene por tal limitante; en el caso de Ibargüengoitia, notemos cómo aprovecha para abonar su estilo en este campo fértil de la especulación.

Pero me interesa más llamar la atención sobre la arbitrariedad de los sucesos y las fechas. ¿En qué momento podemos decir que comenzó la Guerra de Independencia? ¿La madrugada del 16 de septiembre de 1810, cuando Hidalgo sube al púlpito a arengar a los fieles al grito de "¡vamos a coger gachupines!"? ¿Y qué pasa con las conspiraciones descubiertas antes de la suya? ¿Y con las acciones de los llamados precursores del movimiento?

¿Y en qué momento concluye? ¿El 27 de septiembre de 1821, con la entrada del Ejército Trigarante a la capital de la incipiente nación? ¿O al día siguiente, cuando se

firma el acta de independencia? ¿Y qué hay de la aprobación del Plan de Iguala, el 24 de febrero de ese año? ¿O el famoso abrazo de Acatempan, en marzo, entre Guerrero e Iturbide? ¿O la firma de los Tratados de Córdoba entre éste y O'Donojú, en agosto? ¿Y el reacomodo que viene después, zanjado muchas veces con violencia? ¿La inconformidad, el descontento social? Se trata de una historia, se queja Ibargüengoitia, mal construida: "Es como ir al cine y ver proyectados los primeros rollos de una película de suspenso y el último de una película de Sara García, con la reconciliación de los hermanos" (IVM: 27).

Ibargüengoitia, que piensa más como un narrador —un ingenioso narrador— reacomoda los sucesos para presentarlos de una manera más dramática. Señala que, luego del abrazo, se debe sugerir que, más que ser el final de algo, debería presentarse como el principio de "algo malo [que] está en gestación y a punto de tronar" (IVM: 37).

Incluso propone como final alternativo la traición que sufre Vicente Guerrero, que sería a la vez el principio del caos que sobreviene luego de la consumación de la Independencia, y de este nuevo principio saltaríamos al nuevo final: cinco minutos antes del inicio de la guerra contra Estados Unidos.

Toda esta argumentación la realiza el guanajuatense para expresar su "descontento" por estos "episodios de la historia de México" (*ib.*). Los lectores deberán agradecer tal descontento, pues del mismo nace su obra pública.

De cualquier manera, no se puede negar que la historia es arbitraria: ¿por qué la batalla del puente de Calderón? ¿Por qué las Norias de Baján? ¿Por qué esos protagonistas y no otros, por qué esos sucesos y no otros, por qué esa época, ese momento…? En el fondo de este planteamiento hay una preocupación que ha girado en la cabeza del hombre desde la antigüedad: ¿Yo venzo al destino, el destino me derrota…? ¿Mis actos obedecen a mi voluntad, soy un juguete de las circunstancias…? ¿En qué medida intervienen mi capacidad, mis virtudes o mis defectos, cómo éstos determinan que las circunstancias

se modifiquen…? A estas preguntas se les da una respuesta en *Los pasos de López*, y de ello hablaré en su momento, al abordar el tema del héroe.

Si me refiero a la arbitrariedad en la elección de los sucesos y los personajes, en su calificación —quiénes son los héroes, quiénes los villanos—, Ibargüengoitia ridiculiza el discurso oficial, sustentado en "los dogmas aprobados por la Secretaría de Educación Pública" (IVM: 49).

No es necesario insistir mucho en la palabra utilizada para descalificar esta versión de la historia de México. Los dogmas llevan implícito el sello de la intransigencia, de la imposición, de las verdades que se presentan como inapelables y que, por lo tanto, no aceptan un ápice de duda y no dan margen a la discusión. Estos dogmas, inyectados a los mexicanos desde la infancia, emplean como primer vehículo los libros de texto gratuitos. Esta es la visión que Ibargüengoitia presenta de ellos: en primer lugar, destaca, van modificándose. La razón: que deben adaptarse a los gustos de los nuevos funcionarios —que, en México, cambian cada tres o seis años, a menos que haya sobresaltos políticos—, quienes desean presentar su propia versión de los hechos para figurar en la foto de la política y de la historia nacional.[37]

Lo peor, lamenta Ibargüengoitia, es que no sólo debemos tragarnos una historia tergiversada, falsificada, distorsionada al gusto del poder, sino que además "los libros de texto nos pintan un cuadro soporífico" (40). Aunque aquí se refiere en particular al inicio de la Guerra de Independencia, el argumento puede generalizarse a las diferentes etapas de nuestra historia. "Pero si la Historia de México que se enseña es aburrida, no es por culpa de los acontecimientos, que son variados y muy interesantes", leemos en otro momento. Y contra toda esta versión oficial escribe su obra pública. De nuevo esta

[37] En estos términos lo expone en dos ensayos: "los libros de historia han ido cambiando" (IVM: 20), y "el señor Presidente está muy interesado en hacer resaltar…" (22).

perspectiva —calificar nuestra historia como "variada e interesante"— se convierte en la brújula que guía la obra narrativa del guanajuatense.

Además de los libros de texto, el discurso oficial recurre a museos, a investigadores e incluso artistas plásticos para que exalten esa visión de los hechos. Así lo explica al describir una sección del Castillo de Chapultepec:

> Pasa uno al salón [del] México Independiente. Está dividido en periodos, los periodos, a su vez, en retratos; cada retrato tiene junto, la pechera ensangrentada, o el paliacate que usó en vida el retratado, y una explicación demasiado larga. Todo esto, entreverado con murales de los pintores chambistas de la Escuela Mexicana que aprovecharon el contrato para explicarnos por enésima vez cómo les vibran las almas al unísono con la cultura oficial (IVM: 50).

Subrayar la "explicación demasiado larga" abunda en su perspectiva de esa visión oficial. Además, se trata de algo expuesto por "enésima vez": la repetición también resulta aburrida. Señalar que "les vibra el alma" insiste en una emoción patriotera que sólo puede ser producto de una imposición dogmática machacada desde la infancia —o, en este caso, enfatizada por el cheque recibido—, lo que le confiere rasgos de uniformidad: se trata de simples borregos que repiten la lección.

Pero de esta cita quisiera resaltar sobre todo dos puntos que no he comentado hasta ahora: el culto a la persona, el fetichismo, que desvía la razón y convierte al mexicano en pura emoción, en puro impulso irracional; subraya esa incapacidad —o falta de interés— para presentar seres de carne y hueso, individuos con una personalidad propia, con emociones, dudas y defectos; lleva, como quien dice, a los protagonistas de la historia de su momento y su circunstancia a los altares de la patria, a la historia de bronce de la que habla Luis González. El otro punto a resaltar tiene que ver con los receptores de este discurso; se vislumbra una característica de este receptor al describir a la organiza-

ción de festejos cívicos: se les deben presentar estereotipos, personajes fácilmente identificables, porque "demasiados rasgos provocarían confusión"; de nuevo, la versión de la historia se reduce a la mera imagen, a un ícono que deshumaniza a su modelo.

Y esta perspectiva oficial, dogmática, afecta a quienes no se pliegan o que cuestionan esa versión. El propio autor relata los problemas de censura que enfrentó cuando quiso presentar su versión teatral del asesinato de Álvaro Obregón, *El atentado*. Escribe: "Por primera vez abordé un tema público y basé la trama en un incidente real". Transcurrieron quince años y aunque "las autoridades no la prohibieron, […] recomendaban a los productores que no la montaran, 'porque trataba con poco respeto' a una figura histórica" (IVM: 14).

En otro ensayo explica que, ante estos problemas de censura y ante la posibilidad de hacer una versión cinematográfica de la obra, busca evadir dos "problemas fundamentales" de la obra: ofender a los católicos y producir en las autoridades "la impresión de que era irrespetuosa 'hacia la memoria de una de las grandes figuras de nuestra historia' " (AR: 81). Nótese en primer lugar el entrecomillado del autor. Subraya que, lo que se reproduce, es una cita textual del discurso oficial. Y lo que se le reprocha es la falta de "respeto", así como el ataque a la "memoria" de una de las "grandes figuras". Me parece demasiado obvio que de aquí se derivan esas versiones contrapuestas: la distorsionada, dogmática, de las autoridades, y la crítica, humana —y añado: humorística— de Jorge Ibargüengoitia.

Esta versión de los héroes y la historia en general se hace extensiva, por supuesto, a los héroes y a los sucesos del inicio de la Guerra de Independencia. Cuestiona, por ejemplo, la versión de que tanto la Independencia como la Revolución trajeron consigo libertad, justicia e igualdad. Sólo se transfirieron los privilegios; desde los aztecas, hasta el México actual, la división social es la misma, aunque con diferentes nombres para ca-

da clase. Durante la Colonia, asegura, se establecieron dos clases: los vencedores y los vencidos. Esta división se conservó, aunque con diferentes nombres, "hasta tiempo de Porfirio Díaz en la que estas dos clases sociales se llamaron, respectivamente, 'la gente decente y los pelados' " (IVM: 29).

Más adelante, en otro ensayo, insiste en que, más que igualdad, la Independencia "dejó una clase que siguió comportándose como los conquistadores, con gran 'señorío'. Que se sigue comportando igual a pesar de cien años de pleitos y cincuenta de justicia social" (33). Es decir, que también la Revolución —el discurso que se crea a partir de ella— es una gran mentira.

Refiriéndose a un hecho particular de la Independencia, deja claro que esa versión oficial se contradice con la lógica de los acontecimientos. Al responder a una serie de observaciones que Antonio Alatorre y un grupo de estudiantes hacen a *Los pasos de López*, responde:

> No admito la observación que hizo alguien: que prescindir del Pípila sea un defecto de la novela. Ésta trata la toma de Cuévano y de la Troje de la Requinta, no la toma de Guanajuato y de Granaditas. Son dos batallas diferentes, y la que yo inventé la escribo como me da la gana. El episodio del Pípila siempre me ha parecido una tontería piadosa: el minero humilde arriesga la vida y vence al Imperio español. […] Prefiero el "Niño" y el cañonazo. El Pípila histórico, si es que existió, requiere una docena de Pípilas, que son los que llevan la leña y la dejan contra la puerta, y es la fogata lo que incendia la puerta. Con una tea no se quema una puerta de alhóndiga (AR: 88).

Por su importancia para la exposición de los significados de la novela, comentaré *in extenso* la cita anterior al hablar sobre "el Niño", en el capítulo VI. En este punto sólo subrayo la coincidencia de esta versión del Pípila con la expuesta en fecha reciente por el historiador Jean Meyer, durante un curso impartido en Guadalajara, en el marco de la Cátedra Julio Cortázar: durante el último día de su exposición, a la pregunta sobre la re-

lación entre la historia, la literatura y los mitos, se refirió al Pípila, cuya existencia histórica puso en duda. Se trata de un mito popular, consideró, el cual los historiadores tratan de suprimir, pero es muy difícil erradicar las mentiras arraigadas entre la gente: "Para explicar la quema de la puerta de la Alhóndiga se necesitarían veinte Pípilas", reconoció, "que debieron haberse protegido de alguna manera", concluyó refiriéndose a la supuesta losa que el personaje se echó a la espalda mientras enarbolaba la tea que incendió dicha puerta.

Como puede apreciarse, la visión de Ibargüengoitia sobre la historia no es pasiva; es decir, no acepta sin chistar los argumentos no sólo del discurso oficial, sino que recela de las conclusiones de los historiadores e incluso de las propias fuentes. Ibargüengoitia establece un diálogo con la historia: qué dice ésta y, por contraparte, él argumenta. A partir de los sucesos documentados, los redimensiona, trata de encontrarles otro propósito —diferente al trillado y aburrido de la educación— y de dotar de emociones, de humanidad, a sus protagonistas.

2. Ficción e historia: divergencias y complementos

Como en otros pasajes, en el capítulo 16 de su novela Ibargüengoitia recurre a la iconografía que, a lo largo de la historia de México, ha documentado —pocas veces con fidelidad— algunos de los sucesos que nos definen como nación. El empleo de este recurso persigue diferentes fines. Por ejemplo, en las primeras páginas de *Los pasos de López* el narrador presenta a Periñón como lo veríamos en una imagen ecuestre, con el único propósito de que el lector visualice al Hidalgo que la historia nos ha vuelto reconocible y familiar. En cambio, en este mismo capítulo se subraya la inconsistencia sobre la que descansa el repaso de los sucesos históricos, y cómo la pintura se hace eco de esta versión distorsionada. "Un pintor que quiso evocar mi llegada a Ajetreo, me representó sa-

cando el pie de debajo de un caballo muerto", señala el narrador, para aclarar al final que se trata de "una visión inexacta" (LPL: 107).

La iconografía, también, la emplea Ibargüengoitia para fijar estereotipos. En dos sentidos: primero, para guiar al lector a esa imagen reconocible —tal como acabo de señalar para el Hidalgo ecuestre— y, a continuación, para crear un contraste que permita descubrir, en esa imagen prefijada, la distorsión representada en ese intento por establecer un personaje acabado, inalterable y sin matices.

Esta perspectiva en la presentación de personajes, tan apreciada por cierta clase de historiadores, sobre todo los decimonónicos urgidos de crearse una identidad, acorde con su ideología —liberal o conservadora—, priva también en el ámbito oficial y escolar. Así lo subraya Ibargüengoitia al hablar de los dogmas aprobados por la SEP y referirse a los "pintores chambistas de la Escuela Mexicana" que ya cité páginas atrás.

Destaco esta perspectiva ibargüengoitiana porque subraya el diálogo entre la ficción y la historia, desde diferentes perspectivas: los sucesos que afectan a los individuos, planteados en la dicotomía destino-decisión. Parece plantearse la interrogante: yo, sujeto histórico, y mi circunstancia, ¿somos producto de sucesos aleatorios, ajenos por completo a mi persona, derivados de un destino inevitable y prefijado de antemano, o tengo el poder de decidir sobre mi vida?

Otra perspectiva respecto de la historia implica la oposición, por una parte, con la vida cotidiana, con los sucesos de todos los días que, por su naturaleza, no pueden elevarse a la categoría de hechos que merezcan la pena contarse; por otra parte, la historia se contrapone a la ficción, contrastadas por su categoría de verdad.

Para el autor este concepto —verdad— no se encuentra a discusión, sino la pertinencia de volver creíble un relato, sus secuencias y sus protagonistas. Esta cuestión conduce a uno de los temas centrales de la poética subyacente en la novela: el énfasis en la

humanización de los personajes históricos, presentándolos en su intimidad, con sus defectos, sus dudas, sus gustos y sus fobias y, en fin, con todo aquello que los vuelve reconocibles, cercanos, para el lector del siglo XXI.

El recurso más evidente para conseguir este propósito es el humor. Pero también destaca, en la descripción de estos sucesos y en el perfil de los personajes, la coherencia narrativa que presenta a personajes tridimensionales, complejos, que si bien pueden ser arrastrados por la avalancha de los sucesos —en este caso, una guerra— que los rebasan y a los que no se pueden oponer, por otra parte tienen la capacidad de decisión que les permite modificar su circunstancia, y llevar su destino en uno u otro rumbo. Esta perspectiva ubica a los personajes en el punto opuesto al de los estereotipos tan apreciados por cierta clase de historiadores, los criticados por Ibargüengoitia dado su apego a la historia iconográfica y oficial.

Son éstos, sin duda, los elementos de la discusión de fondo de *Los pasos de López*. Algunos se condensan y exponen a detalle en el capítulo 16, puente entre el relato previo —los antecedentes del levantamiento, desde la llegada a Cañada de uno de los implicados en el movimiento, Matías Chandón— y el estallido de la Guerra de Independencia, que ocupa apenas una tercera parte de la novela.

3. Una oposición pertinente: "lo que se dice" y "lo que ocurrió"

Es tal la importancia del mencionado capítulo 16, que lo transcribo a continuación. Elaboraré enseguida un pequeño esquema para poner de relieve la discusión implícita respecto de la verosimilitud de la historia y de la ficción, y concluiré con un somero análisis de su contenido, refiriéndome, cuando se requiera, a los aspectos discutidos lo largo de la novela.

El episodio que sigue es tan conocido que no vale la pena contarlo. Voy a referirme a él brevemente nomás para no perder el hilo del relato y precisar algunos puntos que la leyenda ha borroneado. Es el que empieza con mi cabalgada nocturna y termina con Periñón en la iglesia dando lo que ahora se llama el "Grito de Ajetreo".

Dicen que yo tenía tanta prisa por avisar a mis compañeros que la Junta de Cañada había sido descubierta, que reventé cinco caballos aquella noche. Que me detuve en Muérdago nomás el tiempo que necesité para dar el mensaje y dejar que Ontananza y Aldaco montaran, desenvainaran espadas y gritaran "¡a las armas!". Luego viene "el abrazo". Un pintor que quiso evocar mi llegada a Ajetreo, me representó sacando el pie de debajo de un caballo muerto, al fondo se ve la iglesia, Periñón está en el atrio y va corriendo hacia mí con los brazos abiertos. Dicen que apenas di la noticia Periñón hizo tocar a rebato, que llegaron los fieles corriendo y que cuando se llenó la iglesia, Periñón subió al púlpito y gritó:

—¡Viva México! ¡Viva la independencia! ¡Vamos a matar españoles!

Que la gente le hizo coro, que él sacó una espada, que salió de la iglesia y que todos lo seguimos.

Es una visión inexacta. Si yo hubiera reventado cinco caballos hubiera llegado antes, o bien mucho después, porque no es camino en el que se pueda cambiar de montura con facilidad. Fui al paso que daba mi yegua. Era noche de luna y yo estaba lleno de miedos. A veces arrendaba para escuchar, creyendo oír galopes lejanos, a veces me espantaban las formas de los huizaches, el peor susto me lo dieron unos que iban por el camino buscando un becerro perdido. Miedos vanos, nadie me persiguió aquella noche. Llegué a Muérdago clareando, y desayuné con la familia Aldaco.

Siguen las horas perdidas que pasamos discutiendo. Ontananza aconsejaba cautela: dejar pasar el tiempo y esperar más noticias. Aldaco y yo tratábamos de hacerle ver que no teníamos más que dos caminos: el de levantarnos en armas ese día y el de San Juan de Ulúa. Por fin lo convencimos. Cuando me puse en camino otra vez ya estábamos de acuerdo: yo iría a Ajetreo, ellos me seguirían al día siguiente con sus escuadrones, nuestro primer objetivo militar iba a ser la ciudad de Cuévano.

A mi llegada a Ajetreo no hubo abrazo, porque Periñón no estaba. Había ido a visitar amigos que vivían fuera del pueblo. Sus sobrinas me dieron de cenar mientras Cleto fue a buscarlo. Periñón regresó pasadas las nueve y media. Pero apenas supo lo que había ocurrido en Cañada no titubeó.

Llamó a su gente en secreto y la armó. A la cabeza de ellos fuimos a buscar, primero al delegado Patiño y después a los cuatro españoles que vivían en el pueblo.

—Dense presos en nombre de la independencia —les dijo Periñón.

No hallábamos dónde encerrarlos. Por fin se nos ocurrió llevarlos a la cárcel. Hubo que soltar a los presos. Entonces oí a Periñón decir su primer discurso revolucionario:

—Libertad os doy —dijo a los presos— porque habéis sido víctimas de un gobierno injusto.

—¡Viva el señor cura Periñón! —gritaron los presos.

Lo siguieron lealmente en su aventura. Todos murieron.

Cuando la campana tocó a rebato ya el peligro había pasado: los españoles estaban presos, los alguaciles desarmados, la ciudad en nuestras manos.

Periñón descolgó la imagen de la Virgen Prieta que estaba en el cuadrante, arrancó tres palos del bastidor y amarró el cuadro[38] a una lanza, convirtiéndola en estandarte.

—Esta será nuestra bandera —dijo— y con ella venceremos.

Cuando la iglesia se llenó, salió al presbiterio y gritó:

—¡Viva México! ¡Viva la independencia! ¡Viva la Virgen Prieta!

El pueblo le contestó:

—¡Viva el señor cura Periñón!

Ni él gritó "¡vamos a matar españoles!" ni matamos a ninguno aquella noche. Periñón abrió una barrica del vino que él mismo hacía y nos dio a probar. Estaba agrio. Después dispuso guardias y nos fuimos a dormir (LPL: 107-108).

En el esquema de la siguiente página subrayo sobre todo los contrastes entre lo que cuenta la historia, lo que el narrador subraya que otros "dicen" y lo que, según su versión, "ocurrió".

Nótese lo siguiente: Hay una coincidencia evidente entre "lo que cuenta la historia" y "lo que se dice". En primer lugar, el esquematismo; es decir, la manera tan escueta y genérica de exponer los sucesos. También se enfatiza la urgencia que mueve los actos de los insurgentes. Estas conclusiones, por parte de quienes relatan la historia, se derivan sin duda más de un principio de lógica que de veracidad. Es *lógico* pensar que si los conjurados se saben descubiertos, y además son conscientes del futuro que les aguarda —el propio narrador lo expone en la novela: "no teníamos más que dos caminos:

[38] Como en otro pasaje que cito más adelante, la edición de Océano (que, repito, sirve como fuente primaria para mi análisis) tiene varias erratas, que se repiten en ediciones posteriores. La primera edición, publicada en España, dice "amarró el cuarto [palo] a una lanza", lo cual corresponde más a la lógica de la oración.

el de levantarnos en armas ese día y el de San Juan de Ulúa"—, deban tomar decisiones urgentes, ya que el tiempo apremia.

LO QUE CUENTA LA HISTORIA	LO QUE SE DICE	LO QUE OCURRIÓ
I. Ignacio Pérez lleva el mensaje a San Miguel *	I. Viaje de Chandón de Cañada a Muérdago	I. Viaje de Chandón de Cañada a Muérdago
	1. Urgencia por avisar al resto (revienta cinco caballos)	1. Viaja al paso de su yegua
	2. Se detiene en Muérdago "apenas el tiempo necesario" para dar el mensaje	2. Pierde mucho tiempo discutiendo con Ontananza y Aldaco
II. Viaje de Pérez y Aldama de San Miguel a Dolores	II. Viaje de Muérdago a Ajetreo	II. Viaje de Muérdago a Ajetreo
1. Aldama se apea de "un jadeante caballo" a las dos de la madrugada	3. El "abrazo" entre Periñón y Chandón	3. Periñón no está en su casa; cuando llega y se entera de la situación:
a) Hidalgo arma a su gente de confianza		a) Arma a su gente
b) Apresa a la autoridad civil y a los españoles		b) Apresa a la autoridad civil y a los españoles
c) Aldama y Allende liberan a los presos		c) Libera a los presos; da su primer discurso
2. Hidalgo arenga a los fieles, quienes "enseguida" se le unen; proclama: "¡Vamos a coger gachupines!"	4. Periñón llama a las armas desde el púlpito; declara: "¡Vamos a matar españoles!"	4. Llama al pueblo desde la iglesia; toma la Virgen Prieta como estandarte; nunca dijo que "matarían españoles"
3. El ejército sale de Dolores hacia San Miguel a las once de la mañana	5. Inicio de la Guerra de Independencia	5. Una vez concluido todo, se van a dormir; transcurren varios días antes de ponerse en marcha

CONTRASTES "HISTORIA-FICCIÓN"

* El trayecto de Querétaro (Cañada) a San Miguel (Muérdago) lo hace el alcaide Ignacio Pérez, enviado por la Corregidora para que informe en San Miguel sobre el descubrimiento de la conspiración. En *Los pasos de López* las acciones tanto del alcaide como de Aldama las ejecuta el propio Chandón.

Pocos historiadores registran lo que ocurre en el viaje de Querétaro a San Miguel. Se saltan, en cambio, del recado del alcaide Pérez —un personaje sin mayor relevancia histórica, simple mensajero de la Corregidora— a la desenfrenada carrera de Aldama pa-

ra informar a Hidalgo y Allende, es decir, el trayecto de San Miguel a Dolores. De ahí las casillas vacías en las columnas correspondientes. La historia coincide con la ficción hasta este pasaje.

En la relación de "lo que se dice" se configura una versión de acciones precipitadas —como se verá al desarrollar una de las isotopías de esta parte—, sin planeación, de un deseo por dirigirse directamente al caos. Además, por sí misma la urgencia tiene la connotación de arrebato, impulsividad, falta de planeación y arbitrariedad en la toma de decisiones.

Esta misma versión —"lo que se dice"— implica un aspecto importante del discurso histórico: la selección de sucesos. La historia procura ir al grano, a la exposición general y esquemática del hecho en sí. Las anécdotas, los sucesos cotidianos son irrelevantes y por tanto se omiten.

Antes de pasar al análisis detallado del capítulo, añadiré algunas notas respecto a la oposición entre la historia, lo que se dice y lo que ocurrió, ya que en el siguiente apartado permitirán explicar ciertas diferencias entre la historia y la ficción. La frase citada en el primer suceso incluido en la primera columna corresponde a primer tomo de *La epopeya de México*. El autor describe a un Aldama apeándose de "un jadeante caballo" (Ayala, 2005: 642). Según su versión, éste expone "apresuradamente" el hecho de que la conspiración fue descubierta; recomienda cautela en sus acciones futuras pero Allende, por el contrario, es del parecer que se debe adelantar el alzamiento. En la novela la determinación de los personajes es diferente: Ontananza (Allende) titubea.

En los sucesos ocurridos en el transcurso de la madrugada también existen divergencias: en primer lugar, sabemos que Allende no se encuentra en San Miguel porque está de visita con Hidalgo, pues se temía que en cualquier momento tuvieran que precipitarse los acontecimientos, por el temor a las indiscreciones. En la novela, como vemos,

tanto Ontananza (Allende) como Aldaco (Aldama) se quedan preparando todo en Muérdago (San Miguel).

Las acciones no las ejecuta el mismo sujeto histórico. Chandón —personaje ficticio, sin correspondencia con ninguno histórico— es el encargado de llevar el mensaje de la Corregidora —encomienda a cargo del alcaide Pérez— y es quien realiza la "cabalgada" de Muérdago a Ajetreo, pero al paso de su yegua, no reventando caballos.

Ya en Ajetreo (Dolores) el protagonismo corresponde a Periñón (Hidalgo), pero según el relato histórico recibe ayuda: Allende y Aldama son los encargados, en compañía de un grupo de obreros de Hidalgo, de tomar la cárcel y liberar a los presos.

El famoso Grito se lanza poco después de las ocho de la mañana,[39] luego que la gente del pueblo y los alrededores están impacientes porque aún no llaman a misa y el cura brilla por su ausencia; cuando por fin llega, Hidalgo los arenga y un medio millar se le une. Hacia el mediodía, mientras se dirigen a San Miguel, al pasar por el santuario de Atotonilco Hidalgo toma la imagen de la Virgen de Guadalupe y la convierte en su estandarte.

Aparecen, como se ve, una serie de personajes y sucesos análogos, pero otros, por el contrario, difieren o incluso no existen. ¿La razón? Que la novela establece sus propios mecanismos literarios, sus propias reglas de ficción, y según las conveniencias semánticas, se funden distintas acciones en un mismo personaje o se traslada la acción que ocurre en un lugar a otro.

4. Matices narrativos

Expongo enseguida con más detalle el contenido de este capítulo. Conforme avance en mis observaciones, matizaré los aspectos que me permitan dimensionar la relación de

[39] Recuérdese la observación sobre las discrepancias, en las fuentes históricas, de la hora del Grito.

éste con el resto de la novela, así como con otras obras de Ibargüengoitia y con algunos de los aspectos que configuran la poética del autor.

Nótese que el capítulo abre con una contradicción: se relata un episodio "que no vale la pena contarlo". Con ello se pone de relieve su importancia. También, abunda en los recursos utilizados por el autor para desarrollar su obra. Un inicio similar aparece en "La mujer que no", relato incluido en *La ley de Herodes*. Como se verá enseguida, este capítulo insiste en transparentar cuestiones de técnicas literarias, es decir, los entretelones para la construcción de la ficción literaria, enfocado sobre todo a la coherencia interna de la novela: la selección de sucesos y el carácter de los personajes.

Ahora, si se subraya que "no vale la pena", ¿por qué narrarlo? La respuesta se da enseguida: por la coherencia o lógica del relato ("no perder el hilo") y para "precisar algunos puntos", con lo que se abre la discusión entre "lo que se dice" —que el narrador se niega a llamar historia y define como "leyenda"— y "lo que ocurrió".

No puede dejar de pensarse que lo mismo que el narrador censura de los otros se le puede censurar a él mismo: ¿por qué habríamos de fiarnos de su versión? A decir verdad, la respuesta a esta pregunta resulta irrelevante para mi estudio, porque el énfasis debe ponerse en las semejanzas y las diferencias de ambas perspectivas y sus implicaciones, lo cual ya se ha adelantado un poco en el apartado anterior.

En este primer párrafo se sintetiza el contenido de las dos versiones contrapuestas que se presentarán enseguida: la primera acción es la "cabalgada nocturna" y la última el "Grito de Ajetreo". La primera versión —"lo que se dice"— abarca los párrafos dos, tres y cuatro. La segunda, el resto del capítulo.

En este punto vale la pena insertar la siguiente observación: la relación entre los sucesos históricos y lo que el narrador recupera en su versión no es ni muy divergente ni muy rebuscada. Sin mucha dificultad se identifican lugares, personajes y sucesos. En

otra parte me he referido a la redundancia de nombres —Quintana, Ochoa, que son tanto personajes que registra la historia como protagonistas de *Los pasos de López*— o su transformación por el simple cambio de una sílaba, como Alda*ma*=Alda*co*. En este capítulo aparecen por lo menos dos ejemplos similares:

HISTORIA	*LOS PASOS DE LÓPEZ*
El Grito de Dolores	El Grito de Ajetreo
La Virgen de Guadalupe (Virgen Morena)	La Virgen Prieta

EQUIVALENCIAS "HISTORIA-FICCIÓN"

Esta cuestión conduce directamente a uno de los aspectos fundamentales de la poética que sustenta la novela. En el diálogo de ésta con la historia. Pareciera decirnos: "Sí, se trata de la historia, pero de *mi* historia". No existe un cuestionamiento de la misma,[40] sólo se hace una reinterpretación apegada a las exigencias intrínsecas en el encadenamiento de los sucesos y en el temperamento de los personajes.

Y antes de continuar con los comentarios sobre este capítulo, insertaré dos observaciones vinculadas con este diálogo entre la historia y la ficción, ya que amplían la manera como se reinterpreta aquélla.

Se trata de la respuesta que Jorge Ibargüengoitia da a Antonio Alatorre cuando éste le envía los comentarios de un grupo de estudiantes que leyó la novela. Al referirse a sus defectos alude a la eliminación del Pípila en su versión; Ibargüengoitia se defiende enfatizando que la historia refiere la toma de Guanajuato y la batalla en la Alhóndiga, y

[40] La discusión no se da en un nivel superficial —encontramos sucesos y personajes similares— sino en uno más profundo, que implica la interpretación de estos sucesos y personajes: no se acepta el determinismo del destino, ni el estereotipo en la imagen o el carácter de los protagonistas; éstos no son tratados como héroes inmaculados, sino como individuos de carne y hueso.

en su novela él habla de la toma de Cuévano y de la Requinta: "Son dos batallas diferentes, y la que yo inventé la escribo como me da la gana". (AR: 88).

Sólo deseo llamar la atención sobre los siguientes puntos: la historia y la ficción refieren batallas (sucesos) diferentes, y el autor se reserva el derecho de narrarlas "como le da la gana". En realidad no es así, ya que siempre se apega a las propias reglas —ésas sí, elegidas a su arbitrio— que rigen su novela.[41] Queda claro, además, su rechazo a la posibilidad de la existencia del Pípila —una "tontería piadosa"— y la solución que sugiere y que aparece en la novela, "el Niño", no sólo es cuestión de preferencia, sino que otorga mayor consistencia a la lógica narrativa del relato, la cual se vincula con el triunfo tras la toma de la Requinta (la Alhóndiga), y tiene su antecedente en el orgullo con que Periñón exhibe a Chandón el producto de sus afanes como fundidor.

Añadiré, de pasada, que el propio narrador cuestiona este orgullo por "el Niño", pues se trata de un adefesio cuyos problemas son mayores a los beneficios que se obtienen de él durante toda la campaña. El cañón, además, simboliza los muchos fracasos de Periñón —como expondré enseguida—, los cuales culminarán con la derrota de su causa y su fusilamiento.

La segunda observación está más vinculada con el tema del humor, el cual configura uno de los elementos fundamentales para la interpretación que se hace de la historia desde la perspectiva ibargüengoitiana. Comienzo con la siguiente cita: "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" (AR: 124). Se lee en otra parte:

> Hay gente que se ríe de cosas que no tienen ningún chiste. En *Las muertas*, por ejemplo, hay ciertas situaciones que a muchos les dan risa. Hace unos días me hizo una

[41] Remito a la parte en que comento, en el capítulo anterior, las afirmaciones de Emilio Carballido y Vicente Leñero al respecto: cada obra es un universo con sus leyes.

> entrevista Jorge Saldaña y según él le daba una risa tremenda que a una persona la plancharan. A mí no, francamente. Que alguien crea que se puede curar a una persona planchándola puede ser ridículo, pero la situación no deja de ser terrible, porque están matando a alguien. Es grotesco, pero no tiene por qué dar risa: no es una situación cómica ni un chiste. Hay miles de cosas grotescas que no son chistosas. Si el Presidente de la República se va a sentar en una silla, alguien le quita la silla y se sienta en el vacío, ha de ser chistosísimo (a mí me encantaría estar presente); pero si en cambio se trata de un elevador que no está, y se abre la puerta y el señor Presidente se va al hoyo, la cosa toma otra dimensión (Asiáin, 1985: 49).

Quisiera llamar la atención sobre los siguientes aspectos: al pensar en los acontecimientos de aquellos meses turbulentos de 1810 y 1811 es lógico imaginar que ocurrieron un sinfín de situaciones ridículas o grotescas, pero sobre todo, por el contexto, muchas más que fueron terribles y trágicas. Desde esta óptica, resultaría natural que, para referirse a ellas, se opte por blindarse con esa "concha" mencionada en la primera cita.

Se podría concluir que tal es la base del humor presente en la novela. Pero como en otros momentos, no se trata sino de una respuesta parcial. La cuestión resulta mucho más compleja. El humor redimensiona sobre todo a los personajes —y de ello doy abundantes ejemplos en el capítulo correspondiente—, los ubica en una perspectiva humana, que conforma una intimidad que los vuelve cercanos y reconocibles para el lector actual. Los despoja, en fin, de su aura broncínea, estatuaria, con que los ha fijado la historiografía oficial, la historia de bronce.

Pero aún se puede referir un aspecto fundamental que el autor omite. El punto de vista del protagonista y del observador. Cuando ocurre alguna de estas situaciones "ridículas" o "grotescas" no la perciben de igual manera quien la padece y quien es testigo de la misma.

Ese famoso "Niño", orgullo de Periñón, está a punto de matar a Chandón el día que lo "estrenan". Así se relata el suceso:

> Cargué, apunté y encendí el mechero. Periñón y los que nos habían acompañado fueron a pararse en un montículo "para ver el efecto". Cuando vieron que yo estaba a punto de meter la mecha en el plato se quitaron el sombrero.
>
> Un momento después estuve en peligro de muerte. Yo sé que los cañones reculan y al "Niño" le tenía especial desconfianza, pero no imaginé que fuera a hacer lo que hizo. Casi se paró de manos, al caer perdió una rueda y luego se fue de lado. Podía haberme aplastado (LPL: 78).

Imagínese cómo se sintió el personaje en ese momento. Considérese, también, la reacción de quienes se hallaban de pie en el montículo, en un acto que para ellos reviste una profunda solemnidad: incluso se quitan el sombrero. Si yo hubiera estado en esa posición, y hubiera apreciado a detalle la expresión de Chandón y los desfiguros que tuvo que hacer para ponerse a salvo, sin duda hubiera sido víctima de un ataque de risa, por lo menos después, una vez pasada la impresión del momento y a solas o mientras se lo relatara a algún conocido. De seguro el protagonista, al paso de los años, habrá esbozado por lo menos alguna sonrisa, al evocar el incidente.

Hasta aquí las observaciones. Regreso al comentario del capítulo de la novela. Los párrafos en que se cuenta la versión de "lo que se dice" —tres, cuatro y cinco— abundan en indicadores de discurso indirecto, sobre todo de subordinación a un verbo principal: "Dicen". De hecho, con éste se abre la exposición del relato. Aparece enseguida la conjunción "luego" y se repite el verbo acompañado de la conjunción "que", la cual a su vez se repite ocho veces.

En estas partículas descansa la coherencia discursiva del fragmento. Sin embargo, destaca una isotopía que le da mayor relevancia, y sobre todo permite reconocer la intención del discurso —en este caso, histórico, o de "leyenda", como lo etiqueta el narrador. Se refiere a la precipitación con que inicia la Guerra de Independencia.

Destaco las siguientes frases: "Yo tenía tanta *prisa*", "*reventé* cinco caballos", "me detuve […] nomás el *tiempo que necesité*", "*apenas* di la noticia", "hizo *tocar a re-*

bato", "llegaron los fieles *corriendo*". Las cursivas subrayan la connotación de urgencia; ya expuse, líneas arriba, las implicaciones de tal isotopía. El cierre de este fragmento, y el inicio del siguiente —"lo que ocurrió"— también están cargados de significado, ya que establece la diferencia —oposición— entre ambas visiones. "Es una visión inexacta", asegura.

La condicional insertada enseguida, "si", tiene la misma relevancia semántica: refuta —elemento básico en la discusión que se establece en la novela sobre la verosimilitud en la historia y en la ficción— los supuestos que se erigen en verdad inamovible (historia=leyenda). Esta refutación se fundamenta en un aspecto pragmático: no se pueden reventar cinco caballos; habría que preguntarse, por ejemplo, si la distancia entre Cañada y Muérdago es tan grande como para necesitar tantos animales; aun el narrador insiste: "no es camino en el que se pueda cambiar de montura con facilidad".

Vuelvo a un punto discutido previamente: esta versión obedece más a la lógica que a la verosimilitud. Esta lógica muchas veces convierte un hecho histórico en algo desproporcionado e incluso inverosímil —lo transforma en leyenda—, y el propio Ibargüengoitia lo plantea al exponer sus objeciones a la existencia del Pípila.

Para defenderse de los argumentos que distorsionan lo que en verdad ocurrió, el narrador recurre a un elemento bastante simple, y al parecer irrelevante, el cual, además, subraya la coherencia narrativa.

"Fui al paso que daba mi yegua", afirma, en oposición a la versión de que reventó cinco caballos. Pero hay más que esta corroboración a su propia relación de hechos. Esta mención —a la yegua— se hace desde los primeros capítulos, y vuelve a aparecer más adelante. Sirve como contrapunto en la caracterización de los personajes.

La yegua de Chandón resulta una adquisición modesta, en comparación, por ejemplo, con las de Aldaco, según se describe durante una marcha, ya en plena guerra:

“Iba montado en un caballo que él llamaba ‘de trabajo’. El otro, el bueno, el de rejoneo, iba con el tren de los pertrechos, a cargo de un mozo especial que no tenía más obligación que cuidarlo” (LPL: 116).[42]

Cuando, al inicio, se menciona la compra de la yegua, el lector podría preguntarse: ¿qué razón existe para que me cuenten esto? Es irrelevante —para la historia— que un militar compre una yegua; incluso en la novela pudiera parecer un suceso inútil: no vale la pena referirlo. Por lo que se cuenta, el lector podría concluir que se narra porque Chandón se la compra a su futura esposa; en este momento, sin embargo, el significado de este suceso cobra un nuevo matiz: se presenta, repito, como refutación a la supuesta “urgencia” que mueve los actos de los insurgentes.

Otra descripción que subraya la coherencia de la novela se percibe en el ambiente descrito. Se trata de los elementos que dan verosimilitud al relato y sobre los que la historia hace poco caso, pues desde su perspectiva no aportan mucho para su inteligibilidad. En este caso, la “noche de luna” no sólo proporciona la luz suficiente para la cabalgada del personaje, sino que crea una atmósfera particular, a tono con la emoción que lo embarga.

En efecto, la declaración “yo estaba lleno de miedos” resulta fundamental en muchos sentidos: le otorga una dimensión humana al protagonista, a la vez que elimina cualquier connotación de heroísmo. Queda claro, además, que se recupera un aspecto fundamental del sujeto, el cual por lo general soslayan los historiadores. En este mismo sentido habría que interpretar el dato que se proporciona enseguida: ¿a quién puede interesarle que un personaje histórico desayune?

Al hablar de las “horas perdidas” no sólo se presentan nuevos argumentos en contra de la versión de la “urgencia”, sino que se sintetiza lo que fue la planeación y la eje-

[42] Diversas fuentes históricas mencionan la afición de Allende por los caballos.

cución del movimiento: desacuerdos, puntos de vista opuestos o contradictorios, finalidades o propósitos divergentes, todo lo cual conducirá a un inevitable final desastroso para la mayoría de los integrantes de la Junta de Cañada.

En este contexto la afirmación que viene enseguida —"cuando me puse en camino, ya estábamos de acuerdo: yo iría a Ajetreo, ellos me seguirían al día siguiente"— no es muy exacta. Este punto enfatiza la falta de planeación y las fallas individuales que conducirán al fracaso final de la empresa; Ontananza y Aldaco tardan casi una semana en cumplir el "acuerdo".

A pesar del tiempo transcurrido, de las torpezas y las dudas, cuando Periñón debe entrar en acción lo hace sin titubear. Otro punto para añadir al tema de la coherencia narrativa. Lo que acaba de relatarse respecto de Chandón, Ontananza y Aldaco —"las horas perdidas" que pasaron deliberando sobre sus acciones futuras—, y la determinación de Periñón, concuerdan con la personalidad de cada uno.

Una vez puestos en acción, el narrador enfatiza los inconvenientes prácticos del movimiento. La autoridad y los españoles han sido detenidos: ¿qué hacer con ellos? Su planteamiento expone un suceso concreto, verificable, que nada tiene que ver con los hechos idealizados o distorsionados por la perspectiva ideológica de quien intenta recuperar la historia.

El "discurso" con el que arenga a los presos —de once palabras—, reproducido enseguida, representa un nuevo contraste con la historia: aquí la retórica resulta muy elemental. Su contenido, además, está cargado de significado, ya que ésta —liberarse de un gobierno injusto— es la bandera esgrimida por Periñón para justificar sus actos.

Ya resuelto el problema de los primeros detenidos por los independentistas —el delegado y los españoles—, sigue la situación de los presos. Lo que se refiere de ellos sintetiza de alguna manera el entusiasmo, la fidelidad o el arrebato con que se persigue

la causa, que contrasta con el destino final de muchos de los militantes. Este hecho debe clasificarse, sin duda, en esos aspectos "grotescos" o "ridículos" que no deberían provocar risa, puesto que son trágicos, como lo refiere el autor respecto de Blanca, la prostituta de *Las muertas* a la que pretenden curar aplicándole planchas calientes y dándole de beber cocacola.

Comienza, por fin, el movimiento. Se describen tanto situaciones análogas como divergentes entre la ficción y la historia. La mención de la Virgen Prieta, y el utilizarla como estandarte, parece una decisión espontánea de Periñón. La historia informa que fue poco después, mientras el ejército se dirigía a San Miguel, que Hidalgo toma como bandera a la Virgen Morena. Esta divergencia, por supuesto, indica que la relación de los incidentes y su organización obedece no a la manera como se suceden los hechos históricos, sino a la lógica de la novela.

No podía concluir este capítulo 16 sin insistir en el énfasis de las diferencias entre "lo que se dice" y "lo que ocurrió", y que en la tabla (CONTRASTES HISTORIA-FICCIÓN) indico con el número dos en la columna de "lo que cuenta la historia" y con el cuatro en las otras dos columnas. Se remarca, también, la falsedad de la "urgencia", dándole el infaltable tono de humor: los jefes se van a dormir. Insisto: contra esta isotopía de la urgencia aun en el siguiente capítulo el lector descubre que para iniciar su movimiento los insurgentes se toman todo el tiempo del mundo: tardarán varios días para comenzar su guerra.

El final del capítulo es significativo desde una perspectiva semántica. Lo que representa en el contexto de la novela el hecho de que el vino esté agrio: abunda en el símbolo interno que alude a lo malogrado de las empresas de Periñón: nunca obtiene un buen hilo de seda, las uvas de sus viñedos son agrias, "el Niño" es más una carga que un apoyo en la guerra, los aguacates están podridos…

5. HIDALGO Y LOS HÉROES

Sobre todo en su obra periodística, Ibargüengoitia elabora una división esquemática muy simple sobre los héroes: los define desde dos perspectivas —discursiva e iconográfica—, incluidas en un mismo rubro, el del estereotipo.

Para el autor, un héroe se construye en dos dimensiones: una discursiva, a partir de lo que dice, por lo general frases hechas o comentarios insípidos elevados a la categoría de portentosos modelos de retórica, y otra iconográfica, en la cual la imagen se fija para la inmortalidad en monumentos que habrán de preservar —en lugares que luego de inaugurados se echarán al olvido— la memoria del personaje.

Al hablar de lo "aburridísima" que resulta la historia aprendida en las escuelas públicas, subraya que está poblada de "figuras monolíticas, que pasan una eternidad diciendo la misma frase" (IVM: 34). Asimismo, tales frases son blanco de su burla: la de Juárez la califica como una "joya del sentido común" (62), defectuosa, mitad obvia y mitad coja: "Por supuesto que la paz es el respeto al derecho ajeno, en eso todos estamos de acuerdo. En lo que nadie está de acuerdo es en cuál es el derecho ajeno" (44).

Ambas cuestiones se abordan en *Los pasos de López*. Sobre la dimensión discursiva, llama la atención la crítica que Periñón hace del discurso castrense, encarnado en uno de los personajes, el coronel Bermejillo, del cual el narrador se hace eco. Este discurso consiste en una simple retahíla de frases hechas e insulsas. En cierta ocasión Chandón las recita ante Periñón, quien las refuta con un simple "estás hablando como un militar pendejo" (LPL: 112).

La dimensión iconográfica requiere una mención especial, por su importancia en la construcción de los personajes y por su inserción a lo largo de la novela.

Respecto del discurso, las frases que se atribuyen a los héroes subrayan sus defectos: su imbecilidad, su egoísmo, su mezquindad, su rapacidad o su avaricia, todos es-

tos, rasgos omitidos por la historia oficial; se trata, siempre, de frases ramplonas e intrascendentes.

Por contraste, la actitud de Ibargüengoitia ante el discurso oficial resulta antirretórica, desmitificadora e irreverente; le interesa subrayar que los héroes son personas de carne y hueso, enfrentados a situaciones cotidianas, emocionales, con un carácter específico que define su personalidad, y en consonancia con ello construye su discurso lingüístico.

En cierta ocasión, al hablar de los espacios y los personajes de *Estas ruinas que ves*, señaló lo siguiente: "Se trata de que el lector no se pierda, de que sepa que si sale de Campomanes por el pasaje donde venden los churros va a llegar a la calle del Triunfo de Bustos, cerca de donde viven los Espinoza. Se trata también de que cuando oiga una conversación sepa quién es el que está hablando" (AR: 91).

Transcribo las citas específicas con estas famosas frases:

> "Se fortificaron en un lugar en que había de todo, menos agua." "No tomó la precaución de apostar centinelas en la margen izquierda del río." "Se quedó esperando al general M. que había prometido reforzarlo con cuatro mil de a caballo." "Si tuviéramos parque…" "Se fue con el dinero que estaba destinado a comprar municiones…" "En vez de levantarse en armas, como estaba convenido, salió en viaje de estudio, rumbo a Alemania." "Se dirigió a la Guarnición de la Plaza con objeto de pedirle al comandante protección de su vida, pero no pudo hallarlo…" (IVM: 21).

En el original, las frases anteriores están entrecomilladas, pues se trata del discurso de nuestros héroes —en este caso anónimos, puesto que no se las atribuye a ninguno en particular—; esta circunstancia (el anonimato) nos da el derecho de generalizar: la caracterización que se puede inferir de su discurso corresponde a la visión general de los héroes de la patria.

Parece que, contra ciertas perspectivas históricas, para Ibargüengoitia las desgracias no ocurren por culpa del destino, sino de las decisiones —equivocadas la mayor parte de las veces— de los protagonistas de la historia. En particular se subraya el descuido, la irresponsabilidad, la incapacidad para cumplir las promesas, las condicionales —relacionadas más con la falta de previsión o los olvidos fatales—, el egoísmo y la ambición…

Nótese el contraste respecto del valor de las frases. Por una parte, el autor insiste en que la historia oficial las fosiliza —como se verá enseguida, la historia oficial sólo pretende colocarlas en letras de oro en los monumentos— y las despoja de todo matiz, convirtiéndose por tanto en blanco fácil de la burla y el escarnio; él, en cambio, las considera indispensables para que el lector identifique a los personajes; el discurso, por tanto, es otro elemento fundamental para la construcción de dicho personaje.

Así como la frase que trasciende la historia acartona al personaje, también lo vuelve un ente rígido y sin vida la imagen que del mismo se presenta. Como en el caso del discurso, en el que Ibargüengoitia pretende dotarlo de su dimensión humana y de una personalidad propia, también para el estereotipo pide un trato semejante. O, por lo menos, que quienes inventan estos figurines tengan un poco de ingenio.

Esta perspectiva aparece en otro de sus ensayos, donde subraya la falta de creatividad en el tratamiento de los personajes. Sobre la figura histórica de Napoleón sostiene:

> En realidad no creo que ninguno de los actores que han representado al personaje le haya sacado a la utilería todo el partido posible. Nunca se ha visto, por ejemplo, a Napoleón golpeando la cabeza del mariscal Ney con el catalejo, hasta descalabrarlo, o arrojando el sombrero al suelo y brincando después sobre él, o quitándose el capote y volviéndoselo a poner, con ayuda de dos húsares, según varían las perspectivas de una batalla, etcétera (AR: 138).

Obvio, el énfasis en las escenas cómicas, en la exageración, salta a la vista. Es a través del humor como se puede eliminar esa rigidez que no sólo deshumaniza a los héroes, sino que los convierte en marionetas manipuladas al arbitrio del discurso oficial. El humor, también, rompe con la solemnidad de los discursos que, a su vez, vuelve aburrida la historia.

Destaco la cita previa porque en ésta, que se ha clasificado como la obra periodística del autor, el tratamiento de estas figuras históricas es más libre, más caricaturesca y, sobre todo, más directa que en su obra de ficción. El Periñón de *Los pasos de López* se describe con más mesura y sobriedad, pero el sustento semántico que lo construye es el mismo.

Véase este otro estereotipo:

> Veo en el calendario "15 de septiembre" e inmediatamente se me viene a la cabeza la imagen de doña Josefa Ortiz de Domínguez —gorda, descotada, de chongo, tal y como aparece en los billetes— encerrada en su sala. Trata de abrir el picaporte, no puede, se truena las coyunturas, se desespera, se suelta la greña, se mesa los cabellos, tiene una idea, empieza a dar zapatazos en la duela… (AR: 270-271).

Tanto la historia como sus ramas auxiliares —en este caso la numismática— contribuyen a conformar el estereotipo de los héroes. Parece que, bajo ninguna circunstancia, se puede escapar de esta visión reductora y distorsionadora de la historia.

Al parecer Ibargüengoitia se asume —y creo que con razón— como un mexicano promedio, y su perspectiva la comparte con el resto de sus coetáneos, hijos del mismo contexto cultural y sufrientes del mismo sistema educativo. Por ello esta fecha especial —el 15 de septiembre— evoca en él esa imagen de la Corregidora que sólo puede recrear en su mente a partir de una imagen tangible: la efigie de un billete. Imagen que, a la vez, evocamos los mexicanos que hemos visto dicha moneda.

Además de la imagen, viene a la mente un pasaje de la historia patria repetido hasta el aburrimiento en las aulas: doña Josefa encerrada en sus aposentos por su propio marido para que no se inmiscuya en asuntos de hombres. Pero en este pasaje ella es la heroína, y como puede, avisa a uno de sus allegados y le pide llevar el mensaje de que la conspiración ha sido descubierta y alertar de esta manera a Aldama, Allende e Hidalgo.

Nótese, además, la manera como está construida esta imagen: ¿a quién se le ocurre llamar gorda a la Corregidora? Y peor, subrayar que muestra con generosidad sus atributos físicos. Notables, también, los vocablos utilizados para describir la acción: se "truena las coyunturas", se suelta "la greña". Esta elección es característica del estilo ibargüengoitiano. En "La mujer que no" el narrador opta por "besar el pescuezo" en lugar del cuello, y en "apretar la panza" en lugar de "oprimir el vientre" de la mujer que desea. ¿Por qué la Corregidora se suelta la greña y no el pelo? El conjunto, por sí mismo, es cómico, caricaturesco, y la iconografía se subraya por el empleo intencional de las palabras. Por último deseo fijar mi atención en la Corregidora mientras da zapatazos en la duela. Pues estas imágenes no se han visto —y no creo que se lleguen a ver nunca— en los libros de historia, mucho menos en los oficiales.

Esta perspectiva la completa la convicción de que los héroes son invención de las autoridades y de los "dogmas de la SEP". Si bien su vida por lo general es intrascendente,[43] y sólo se limita a cinco minutos de gloria, la necesidad de "justificar el presente" más que "presentar el pasado" (IVM: 34) es una poderosa razón para poner el énfasis en algo irrelevante, que se amolde a los deseos o a los intereses de la autoridad en turno.

[43] Ibargüengoitia cita un ejemplo de su propia genealogía; en IVM (46) evoca al general Antillón, su bisabuelo materno, quien llegó a Puebla el 6 de mayo. "Se le fue la victoria por un pelito y le tocaron todas las derrotas", informa.

Se trata, pues, de la versión oficial de los héroes. Por lo menos en dos ensayos el autor enfatiza esta posición, centrándose en la celebración de los festejos cívicos. Así lo expone:

> Supongamos que se trata de conmemorar a un general que después de una larguísima carrera opaca, le tocó perder gloriosamente una de las batallas decisivas en la historia de nuestra patria. ¿Qué hacer? Desde luego inventarle una frase célebre, que ponga de manifiesto la entereza de su ánimo ante la derrota total. Algo así como "nos pegaron, pero no nos vencieron", "mañana será otro día"; o bien una frase que contenga la evidencia de que nuestro héroe no fue responsable de la derrota, sino que la culpa la tuvo la caballería, la intendencia o el cuerpo de mensajeros. Por ejemplo, inventar algo que supuestamente el conmemorado dijo al enemigo al deponer las armas:
>
> —Si la caballería no anduviera por las Lomas, estarían ustedes corriendo como conejos.
>
> Hay que tener mucho cuidado al inventar estas frases célebres, porque aparecerán, en letras de oro, en los pedestales de todas las estatuas que se erijan en el año en cuestión (IVM: 23).

Nótese la configuración del personaje: protagonista de una carrera —una vida— irrelevante, intrascendente, perdedor, irresponsable —culpa a otros de sus derrotas y de sus errores—… Este personaje gris obliga a la creación del estereotipo, me parece.

El discurso se incluye en la misma categoría de acartonamiento ya referida, y comparte sus mismas características, con el añadido de que las frases son tontas e insustanciales. Y así como la iconografía resulta irrelevante, también lo es el discurso, y sin embargo las autoridades, neciamente, buscan preservarlo todo a través de los monumentos. Qué dispendio de tiempo y de recursos. Pero, insisto, se trata de inventar una historia a su gusto.

Obsérvese este último rasgo —en especial, la palabra *inventar*, incluida en la cita previa—: ¿no se trata de una contradicción con respecto a la esencia de la historia? ¿Acaso ésta no tiene como finalidad el relato veraz de los sucesos del pasado? Bueno, la fide-

lidad y el interés por un estudio acucioso de ese pasado no preocupa demasiado a los hombres del poder.

Esta contradicción —la invención insertada en la investigación histórica— domina toda la cita y es la que da significado no sólo a esta perspectiva histórica, sino a toda la construcción de los héroes: ¿Por qué elevar al rango de prócer, de héroe de la patria, a alguien cuyos méritos son tan escasos? Nótese que éste es el denominador común de la mayoría de los personajes que en el mundo han sido. Entonces, ¿de dónde elegir?

En *Los pasos de López* así se construyen los personajes. Los protagonistas son medidos con el mismo rasero. Ninguno parece sobresalir con respecto a los otros. Uno posee ciertas cualidades ausentes en otro, pero éste sobresale con respecto a aquél por una peculiaridad diferente. Es decir, se trata de seres cotidianos, cuyo único propósito es dedicarse a sus asuntos.

Retomo el asunto de las contradicciones: ¿qué se debe tomar en cuenta para considerar a una batalla como "decisiva" en nuestra historia? Y sobre todo, ¿por qué ensalzar a quien la perdió "gloriosamente"? La respuesta a tales interrogantes revelan bastante sobre la perspectiva ibargüengoitiana de la construcción de la historia, que se amplía y se aclara en la siguiente cita:

> Nuestros héroes predilectos son los que perdieron las guerras y murieron por órdenes del vencedor taimado. […] El héroe mexicano de segunda muere a destiempo en su oficina, el de tercera vence, el triunfo se le sube a la cabeza, comete una serie de errores, se desprestigia y es fusilado. Los grandes villanos mueren en su cama: Cortés, Porfirio Díaz y Huerta. Si Maximiliano hubiera logrado escapar sería aborrecido. Murió fusilado y dando propinas, por eso en los corazones de ciertos mexicanos arde una llamita en su honor. Los únicos candidatos a héroes que tiene el PRI —en más de cincuenta años de ejercicio— son gente que murió en accidentes de aviación inexplicados —Madrazo and Co. Compara este cuadro con Bolívar: sobrevivió la época de las conspiraciones, ganó la guerra, dividió geográficamente Sudamérica e inauguró una casta militar que en varios países

sigue en el poder. *His is a success story*. En el Sur es el número uno de los héroes, en México sería el peor de los villanos (AR: 87-88).

La perspectiva de la historia mexicana es retorcida, truculenta y masoquista. De ahí que, al hablar de ella, o al abordar algún asunto relacionado con ella, Ibargüengoitia adopte un tono sarcástico y corrosivo —sin mencionar, por supuesto, que tal es el estilo que lo define.

Todo lo anterior parece conducir hacia un mismo propósito: la creación de estereotipos. La razón se encuentra no sólo en esta perspectiva reductora, viciada, manipuladora, sino en la necesidad de simplificar todo, de presentarlo en blanco y negro, de evitar confusiones. Véase la siguiente referencia sobre los festejos cívicos:

> Si el festejado fue marido y padre modelo, o si tuvo amores con todo un coro de segundas tiples y tenía por lema para la educación de sus hijos el de "la letra con sangre entra", son cuestiones que no nos importan. Como tampoco nos importa si le gustaban los perros o era afecto a leer novelas de Dumas, *père*. Si tiene una frase célebre, con eso basta. Demasiados rasgos provocarían confusión.
>
> Lo mismo se aplica al aspecto físico. Para crear imagen hay que proceder por eliminación. Hay que conmemorar al prócer en un momento determinado y siempre con la misma ropa, al fin no tiene por qué cambiarse. Hay que tener en cuenta que la calva del cura Hidalgo, la levita de Juárez y el pañuelo de Morelos son más importantes para identificar a estos personajes que su estructura ósea (IVM: 23).

Obsérvese, de nuevo, la oposición entre la perspectiva oficial y la de Ibargüengoitia. Contra los estereotipos —tanto en la imagen como en el discurso— se opone una visión humana, compleja, en donde cabe la duda y nada se considera cerrado, concluido, producto de una verdad única e inamovible.

De acuerdo con la historia oficial, el destino de los héroes siempre será convertirse en monumentos. ¿Y cuál será el destino de los monumentos? "Los monumentos, hay

que admitir, son piedras que cuestan una fortuna y que se olvidarían si no fuera porque estorban el tránsito" (25).

De acuerdo con la perspectiva de la historia de Ibargüengoitia, el destino de los héroes —si acaso existen— se construye día a día, a partir de sus decisiones, condicionadas por su capacidad y sus limitaciones, por sus filias y fobias y, en fin, por lo que los define como seres humanos. Y esta construcción incluye sus dosis de ridículo, de imbecilidad, de odios gratuitos que derivan inevitablemente en escenas grotescas que desacralizan el discurso oficial de la historia y que mueven a risa al espectador. O al lector, según el caso.

Tal es la perspectiva sobre los héroes patrios de Jorge Ibargüengoitia. Para complementar la imagen presente en *Los pasos de López*, expondré enseguida dos visiones que me permitirán ampliar mi argumentación, una de Bruce Meyer, de Canadá, y otra de Carlos Herrejón Peredo, mexicano.

En su estudio sobre los héroes, el investigador canadiense destaca una serie de características adaptables a la perspectiva ibargüengoitiana, las cuales confirman parte de los argumentos expuestos hasta ahora, incluso en sentido negativo, pues el estilo humorístico del guanajuatense tiene como finalidad, entre otras cosas, revertir los significados aceptados por la convención.

Véase la primera cita: "Los héroes muertos asumen una especie de estatus de inviolabilidad iconográfica" (Meyer, 2007: 55). A todo lo que he mencionado sobre la iconografía, añádase el estatus que subraya el investigador: su inviolabilidad. En ello coinciden la mayoría de los especialistas, y contra esas figuras monolíticas, sin tacha, es contra las que Ibargüengoitia dirige sus críticas.

Otro dato relevante para las cuestiones que vengo discutiendo está relacionado con el desdoblamiento del personaje de la novela. Así lo expone Meyer: "La adopción de

una máscara o identidad alternativa explica por qué algunos héroes aspiran a un estatus similar al de las propias deidades. De esa manera, los héroes disfrutan de la capacidad de convertirse en alguien diferente de quienes realmente son" (61). No que se aspire a elevarlo al rango de la divinidad, pero parece claro que sí se subraya la exageración de las cualidades —la mayor parte de las veces ausentes— de los personajes hasta convertirlos en algo que en realidad no son.

Se debe subrayar el culto a los héroes, así como el hecho de que se les considere como prototipos o depositarios de las máximas virtudes a las que se puede aspirar en una colectividad, lo cual es digno de imitación; Ibargüengoitia, al utilizar el humor como recurso para contar su historia, trastoca estos conceptos y estas perspectivas. Se burla de la "fascinación por los héroes [que es] una forma de veneración de carácter secular", subraya Meyer (63).

También, vinculado con los temas de interés incorporados a la novela, aparece la concepción del héroe relacionado con el destino —implícito sobre todo con respecto a la tragedia. En particular, lo planteé en el sentido de si las acciones definen al héroe o éste dirige el curso de los acontecimientos.

Pero lo que sin duda dimensiona de una manera más amplia y profunda esta perspectiva del héroe la proporciona Meyer en la síntesis sobre el estudio de un discípulo de Freud, Joseph Campbell. Más interesante resulta que este esquema y estos conceptos se apliquen no sólo al protagonista de *Los pasos de López*, Domingo Periñón, sino que también involucran al narrador, Matías Chandón, quien en algunas partes de la narración parece proyectarse o desdoblarse en el cura de Ajetreo, estableciéndose entre ambos cierta complementariedad que parece convertirlos en el *alter ego* el uno del otro.

La primera afirmación, el héroe como "alguien que ha entregado su vida a algo que es muy superior a él mismo" (Meyer, *op. cit.*, 38-39),[44] si bien no se percibe en la novela, estaba sin duda en la génesis expuesta con anterioridad de *La conspiración vendida*, de la cual señala Ibargüengoitia, al hablar de sus defectos, que su Hidalgo es visionario, y en más de una ocasión le atribuye frases por las que el lector deduce que es consciente de la grandeza de su misión. Esta perspectiva se modifica porque ya no se corresponde con el nuevo carácter de Periñón, preocupado más bien por las circunstancias del momento.

Transcribo enseguida lo que, en sustancia, define la odisea, el periplo del héroe, suprimiendo ciertas alusiones a la divinidad y al enfrentamiento con criaturas malignas —o representantes del mal— que poco tienen que ver con la esquematización encarnada de Periñón-Chandón:

> La talla del héroe se fundamenta en la idea de que su vida es un viaje. Y dicho viaje comienza, lógicamente, con una partida, es decir, una 'apelación a la aventura'. […] El héroe ha de pasar, en primer lugar, por un periodo de iniciación, un tiempo plagado de pruebas. […] A este periodo de preparación le sigue una gran prueba, habitualmente un combate. […] Tras haber resuelto el conflicto, el héroe regresa, ya iluminado, al lugar desde donde comenzó su singladura, completando así el criterio arquetípico del viaje.

Chandón abandonó Perote donde, mal de su grado, estuvo acantonado dos años, lo que permite a sus compañeros de armas hacerlo blanco de la burla y el escarnio en lo que parece una prueba de "humor local", ya que si no se pertenece a la milicia no se entiende el sentido de tales bromas. Esa es la partida, el inicio del viaje, narrado desde las primeras líneas, luego de la presentación del protagonista.

[44] La cita en la que baso la discusión que presento enseguida proviene de estas páginas.

Esa "apelación a la aventura" es algo que sin duda Chandón no espera. Y lo subraya por lo menos dos veces, primero al escuchar el relato, en boca del licenciado Manubrio, de la conspiración descubierta un año atrás: "He querido abrirle los ojos", concluye su relato. "Y me los abrió", afirma el narrador, "porque hasta ese momento yo había creído que las revoluciones eran sucesos que ocurrían en el extranjero" (LPL: 12). Y más adelante, al reconocer "el remolino que nos levantó" (76).

Viene enseguida el periodo de pruebas (capítulo 4), combate incluido, de Chandón contra Pablito Berreteaga.[45] Las pruebas representan la primera inserción del humor —muy al estilo ibargüengoitiano: hilarante— en la historia, y en particular el duelo a espada con Pablito. De ello me ocupo en el capítulo cinco.

Pero las pruebas, y sobre todo el "periodo de iniciación" no termina aquí. Chandón, lo descubrirá veinte años después de esta historia evocada, pasa los primeros días sometido al escrutinio de sus nuevos amigos. Primero, para ser aceptado por los invitados de los corregidores, después, para ingresar a la tertulia de la casa del Reloj, y por último, para ser incluido entre los cabecillas del movimiento.

En el primer caso encontramos vestigios de humor por el tono teatral en que se describe la escena.

En el segundo, por la burla que se hace de los personajes, algunos tontos y otros ridículos, y por la representación de la comedia *La precaución inútil*, humorística por sí misma. Pero también se describe explícitamente el ridículo que hace Chandón al incorporarse involuntariamente al ensayo, alterándolo, y una frase de su futura esposa: "¡Bromudio de mis entrañas!" (37).

[45] Nótese, además, lo que representan cada uno: Chandón, quien al final es reconocido por los integrantes de la tertulia como "criollo de corazón", y Berreteaga, hijo del intendente de Cuévano, por tanto español; según la lógica de la época, el cargo que disputan debió haberlo ganado el español; sin embargo, los criollos manipulan las circunstancias para anotarse un tanto a favor de su causa.

En el tercero se describe una ceremonia de la cual, al insistir en su carácter mecánico y ritualista, no queda duda que se trata de una parodia de los ritos masones o de otros que establecen pruebas o periodos iniciáticos para aceptar a sus miembros en sus sociedades secretas. Tanto lo de la masonería como lo del "secreto" están involucrados en los contenidos semánticos de la novela, aunque sea de una manera indirecta. También, de esto me ocupo en el capítulo dedicado a la semblanza del humor.

Y el resultado de todas estas idas y venidas debería ser la conclusión del viaje, la iluminación, el retorno al lugar de partida. Sin embargo, el humor lo trastoca todo, y la intención del apego a este esquema arquetípico tiene como propósito subrayar su subversión, su función de parodia, de contracanto. Pero hay otras cuestiones que se deben tomar en cuenta antes de hablar de este desenlace.

Señala Meyer: "El héroe se pone en marcha en pos de unos propósitos, incluso sabiendo de antemano que puede no tener éxito en su misión". Como ya mencioné, tal cuestión no se plantea explícitamente en la novela, sin embargo está presente desde los antecedentes, cuando el Hidalgo de la obra teatral se reconoce como el iniciador del movimiento, y no ignora la posibilidad de un desenlace fatal. Continúa el investigador: "El destino entero de una nación o de una raza descansa sobre los hombros del héroe". De nuevo se trata de una cuestión implícita en la novela, que los personajes no se plantean de manera abierta. Aquí es importante insistir en el hecho de que, para ellos —el Corregidor lo plantea explícitamente, lo mismo que el presbítero Concha antes de que la lucidez de la agonía le muestre la magnitud de los actos que están a punto de desencadenarse—, la conspiración no parece representar un suceso de la mayor trascendencia, pues siguen haciendo planes para el futuro, su cotidianidad no se altera… Periñón lo plantea como si se tratara de un acto cotidiano de los principales de Cañada: "Unos días ensayan una comedia, otros traman una revolución" (LPL: 52).

Paso, pues, a lo que sería el desenlace:

> Al periodo de autodescubrimiento y de aprendizaje del autocontrol […] le sigue una lucha titánica contra el obstáculo final. Un obstáculo que es, generalmente, el mal. […] La batalla final es absolutamente salvaje y la victoria exige el pago de un precio muy alto. Los amigos y los compañeros caen por doquier. Las pérdidas son cuantiosas, dolorosas y amargas. Incluso el héroe puede llegar a perder algo tan precioso para él como una parte importante de su identidad. Es, en efecto, el precio que hay que pagar. Pero el lector, al igual que el propio héroe, está decidido a que no se produzca ninguna clase de fracaso. El héroe *debe* triunfar" (subrayado de Meyer).

Esta descripción corresponde a lo que he llamado la tercera parte de la novela —las dos primeras detallan el periodo de preparación—, de los capítulos 17 al 24, en los que se describe propiamente el enfrentamiento armado. La "batalla salvaje" y el "precio muy alto" que se debe pagar más bien se sugieren. Sí hay descripciones explícitas de la muerte de los amigos cercanos.

Así se presenta el campo de batalla luego del enfrentamiento en el cerro de los Tostones: "Entre los amigos caídos estaba el señor Mesa, con tres balazos en el cuerpo, dos de sus hijos y varios hombres que habían sido de mi confianza" (LPL: 140). En el mismo hecho de armas resulta herido Emiliano Borunda, quien tras varios días de agonía muere al llegar a Tlaxiaco (145).

Pero en esta trayectoria del héroe, en la discusión que voy desarrollando me resulta más significativo lo que Meyer subraya sobre la "pérdida de identidad". Esto es obvio desde el título. Ya lo señalé: Hidalgo no es Hidalgo, sino Periñón, pero a la vez Periñón no es Periñón, sino que es López. Aunque, me parece, más que tratarse de una pérdida de identidad se trata de un desdoblamiento. ¿Pero quién es quién?

Y una última observación: el subrayado de que el héroe *debe* triunfar. Vienen enseguida una serie de observaciones respecto del éxito, apoyándose incluso en Freud para

afirmar que el lector proyecta su deseo de éxito sobre la empresa del héroe: “el éxito le gusta a todo el mundo” (40).

De nuevo el humor asume un papel protagónico, la parodia se convierte en la alternativa a esta versión del héroe triunfador. La empresa está destinada al fracaso, pero no sólo porque en la realidad —en los sucesos registrados por la historia— así ocurrió, sino porque de acuerdo con esta perspectiva éste es el desenlace natural.

Sí, a *todos* les agrada el éxito, pero a *todos* los conformistas, a *todos* los que asumen como propia una perspectiva impuesta por un discurso amañado, engañoso, que define de antemano quiénes son los buenos y quiénes los malos, que establece como arquetípicas las cualidades que definen a los héroes y que esos *todos* aspiran a imitar. Son, pues, los *todos* que están conformes con la versión oficial de la historia, con la verdad que se impone sin cuestionamientos y sin espacio para la duda.

Ibargüengoitia subvierte este concepto del éxito, del triunfo, y al hacer fracasar a su héroe burla las expectativas de los lectores ingenuos, que es a quienes Meyer dirige sus argumentos. “El viaje del héroe se completa cuando éste regresa al hogar, a un mundo que es inquietantemente diferente del que ha dejado atrás” (42).

Una última observación, vinculada con el tema destino-decisión: “La identidad del héroe se confunde con los acontecimientos de su historia. ¿Es el héroe el creador de la historia o es la historia la que hace al héroe?” (43). La respuesta de Ibargüengoitia, reitero, es que la historia depende de las decisiones del personaje, las cuales a la vez están condicionadas por su capacidad y por sus emociones.

Cierro este capítulo hablando de la perspectiva de Hidalgo como héroe, y la manera como la versión oficial lo elevó al rango de ser mitológico, casi divino, de acuerdo con la exposición de Carlos Herrejón Peredo. En particular, sobre el culto a los héroes subraya que éste “rebasa el campo de la historia y cae dentro de los mitos” (Herrejón,

2000: 235). Citando enseguida a Herón Pérez establece un vínculo entre los elementos históricos del mito y el objetivo al que está "supeditado", y que consiste en "configurar la identidad original de un pueblo, sus ideales, sus frustraciones, esperanzas y desengaños. Funciona como un credo al que se atiene un pueblo para afianzarse en sus raíces" (235); esto se logra, añado como nota personal, por medio del discurso oficial. Se discute a continuación de manera particular "la figura histórica de Hidalgo". Considerado como Padre de la Patria, asegura, su reconstrucción como personaje "lo acerca al mito". Ello entraña una serie de inconvenientes pero, sobre todo, distorsiones de su figura: "La conveniencia y la necesidad de una identidad nacional y de una epopeya primordial han asumido elementos históricos de la vida de Hidalgo y del proceso de la independencia, pero al mismo tiempo los han transformado, recortando y añadiendo con imaginación y voluntad que rebasa o contradice testimonios fidedignos" (235).

Junto con esta distorsión se establece una polaridad maniquea que lo convierte, a decir de Edmundo O'Gorman —citado por Herrejón—, en "monstruo luciferino y ángel de salvación, he aquí la extraña dualidad con que penetró Hidalgo en el reino del mito" (237). Y para completar esta perspectiva se deben crear los antagonistas. Esta perspectiva depende de quién ostenta el poder. "En ambos bandos [liberales, conservadores], a la figura mítica del rey o del héroe corresponderá el mito del antihéroe, ajustando, recortando y ampliando su realidad histórica" (238).

Y resulta curioso que en esta polaridad lo que en cierto momento se considera una falta, en otro se transforma en virtud. Tal es el caso de las lecturas prohibidas: "Paradójicamente la acusación de enciclopedismo, lanzada con el fin de satanizar a Hidalgo, años después sería recogida con gusto por los constructores del Hidalgo cuando el leer a Voltaire y compañía sería considerado signo de mayor ilustración. El héroe debe ser un iluminado con las mejores luces" (239).

Un caso semejante ocurre con su edad: junto con "un cúmulo de virtudes", de repente se transforma en "anciano respetable". "Tal parece que a la imagen del héroe, junto con todo el valor y el arrojo, faltaba el carácter de prudencia, sabiduría y venerabilidad de una edad provecta" (247).

La figura mítica, rayana en lo divino, de Hidalgo, comienza a atribuírsele desde 1812. Francisco Lorenzo de Velasco, reseña Herrejón, en un discurso lo consideró como el "primer héroe de la patria" e incluso estableció un "paralelismo entre el arcángel san Miguel y Miguel Hidalgo" (242). Y en 1833, en otro discurso, conmemorativo del 16 de septiembre, el tapatío José de Jesús Huerta lo convirtió ya en "el inmortal Hidalgo" (239).

Entonces, desde el siglo XIX, la conformación de nuestra nación adquirirá los rasgos que aún ahora se esgrimen como los que nos identifican: "Como cualquiera de los humanos se supone habían cometido faltas, pero en adelante, al tenor de los discursos cívicos, los héroes ya están en los cielos, son los manes de la patria a quienes se elevan súplicas y se les invoca como a la divinidad" (244).

Así concluye y sintetiza Herrejón sus argumentos:

> En resumen, a partir de sermones y discursos he tratado de ofrecer algunos trazos de la imagen de Hidalgo y de su culto que se aproxima a la construcción de un mito. En efecto, a través de esos géneros el relato sucinto de la independencia ha considerado a Hidalgo como poseedor de un sinfín de cualidades que lo colocan no sólo en un rango sobrehumano, sino como el origen, la fundación del México independiente. Es el protagonista de la epopeya nacional; es el Padre de la Patria. Por lo tanto, cuanto se diga acerca de su vida tiene que embonar con esa imagen. En el discurso retórico la historia se ajusta con añadidos de ficción y con pretermisiones para obtener la plena glorificación y la apoteosis del héroe. Cualquiera de sus defectos o limitaciones ha de quedar justificado. Las acusaciones se transforman en otros tantos argumentos a favor de la sublimación.
>
> Precisamente la reivindicación es una de las peculiaridades del mito de Hidalgo. Su imagen heroica nace y se desarrolla en la contradicción. Los ataques frontales al mito lo

> encienden más. El desorden del movimiento se interpreta como plan sencillo y el más oportuno; a la destrucción y al derramamiento de sangre se le descubre dimensión de progreso; la sublevación de las turbas se convierte en revolución de masas. Hay una base histórica para considerarlo así, pero también hay acomodo, ficción, omisiones y voluntad de que ese pasado así concebido trascienda con carácter fundante. De tal suerte una historia crítica corre el riesgo de ser tildada de traición a la patria. Las reflexiones filosóficas e históricas que abogaban por presentar el papel de los próceres dentro de corrientes incontenibles de la historia tampoco tienen demasiado éxito. A despecho de datos y testimonios la imagen de Hidalgo se afina: su sabiduría escolástica resulta volteriana; su edad quincuagenaria es la de un anciano, y su decisión de la madrugada del día 16 se puede trasladar al filo de la medianoche. Más allá de esos detalles, tienen mayor trascendencia la preponderancia y la exclusividad. La preponderancia frente a los demás colegas, especialmente Allende; la exclusividad del título de libertador frente a Iturbide. Lo único que está a la altura de Hidalgo es la fecha del 16 de septiembre (248-249).

Será, entonces, entre otras razones, para superar esas contradicciones, esas mentiras, ese "acomodo, ficción, omisiones", que Ibargüengoitia contará su historia, que creará a su propio personaje, de acuerdo a como el estudio y el análisis de ese periodo de la historia de México le permite comprenderlo y exponerlo conforme a la lógica narrativa de los sucesos y el carácter de sus protagonistas.

TERCERA PARTE

El humor

CAPÍTULO V

Semblanza del humor

1. Hacia una concepción del humor y la risa

¿Qué opciones se ofrecen para quien desea aventurarse en el espinoso y abstruso camino de la teoría o la crítica literaria? En realidad, las posibilidades pueden ser casi ilimitadas. Pero una vez elegido el camino, éste se estrecha e impone ciertas exigencias que evitan la divagación, a menos que uno tenga la mala fortuna de perderse en una maraña de conceptos.

Aunque Einstein no tiene mucho que ver en este asunto, me escudo en él para afirmar la relatividad de los argumentos. Alfonso Sastre, dramaturgo y crítico español, al referir la dificultad de la conceptualización —en este caso, obvio, del humor—, expone lo siguiente: "Son realidades diferentes porque se ven por distintos observadores; y aquí traeríamos a colación lo que ya sabemos sobre la influencia de los observadores sobre los objetos observados, que anula la presunta validez objetiva de los documentos" (Sastre, 2002: 71).

Definir conduce muchas veces a callejones sin salida, somete a una camisa de fuerza el fenómeno literario, dinámico y cambiante por naturaleza. Esa conceptualización no es sino una exposición arbitraria: el mismo fenómeno se puede clasificar de manera diferente y el resultado es el mismo; y por si fuera poco, tal fenómeno en ocasiones ofrece variados matices a tal grado que el concepto o la clasificación resulta inútil, porque para cada matiz habría que presentar una adaptación o aclaración o ampliación, y entonces ¿qué caso tiene conceptualizar?

Hay otra dificultad: más de un autor subraya la paradoja de hablar sobre el humor en un trabajo serio. ¿Qué actividad más alejada de la seriedad de los cubículos de investigación, de la severidad del rigor analítico y reflexivo que el humor? "Toda definición de algo tan fluctuante como el humor ha de ser insatisfactoria" (Pollock, 2003: 110); "es el del humorismo un tema esquivo, misteriosamente escurridizo" (Rof Carba-

llo, 1966: 5); y más específicamente lo define Sastre: “ambiguo, múltiple y polisémico fenómeno” (*op. cit.*, 100).

Al plantearse la pregunta sobre qué es la risa —desplazo un poco el concepto del humor hacia uno de sus efectos—, Ruiz Zaragoza habla de las diferentes teorías y los diversos enfoques que han intentado responderla, y subraya lo mucho que nos han enseñado al respecto, pero “como todo fenómeno vasto y complejo, se resiste al confinamiento limitante de una definición, pues ninguna la describe cabalmente” (Ruiz, 2005: 30).

Otro investigador, Rof Carballo, sostiene que el humor, al igual que la risa y el juego, “son extraordinarios enigmas, aunque a primera vista no lo parece, que se esquivan constantemente y cuya definición el hombre elude con evidente malestar”. Continúa: “Se trata de fenómenos que nos empeñamos en considerar marginales, periféricos, de poca monta, para ocultar la humillación que nos produce el no poder decir de ellos nada definitivo” (Rof Carballo, 1966: 15-16).

¿Cómo salvar el escollo de establecer una definición? Algunos autores recurren a un medio ingenioso, que toman prestado de los estudios semióticos, en particular de Greimàs: la definición por negación. Una manera plausible de saber qué es el humor es definiendo sus contrarios, el aburrimiento, la seriedad, el llanto. Mas, pese al esfuerzo, no se adelanta gran cosa, porque el intento por definir estos conceptos implica las mismas dificultades.

Hay que señalar, por ejemplo, que este humor se opone al *spleen*, como sinónimo de melancolía, tan caro a los poetas franceses del siglo XIX. Este concepto evolucionaría en el siglo XX y marcaría el tono de gran parte de las obras de la posguerra en Europa, donde el tedio, el desgano existencial sería la respuesta a los horrores, a la deshumanización y al materialismo imperantes.

Otro medio para conseguir este fin consiste en recurrir a la historia de la risa y del humor. Actividad propia de eruditos, digna de admiración, pero poco productiva para los fines del presente trabajo. Sin embargo, esta historia aporta ciertos detalles que vale la pena destacar: la risa, en cierta época —en la Edad Media— cumplía una función vital para plantear temas cruciales de la existencia, incluida la muerte; también, en cierto momento, en el Renacimiento, se convierte "en la expresión de la nueva conciencia libre, crítica e histórica de la época" (Sastre, *op. cit.*, 87) a decir del dramaturgo y teórico español, quien en este punto sigue a Bajtin.

Otros datos interesantes se desprenden del estudio histórico del tema. Como el del héroe, el cual, contra lo que uno pudiera pensar por tantos siglos de enseñanza seria y profunda, también es blanco del escarnio y de las burlas desde la Grecia clásica. Pero todo esto, aquí apenas bocetado, se estudiará con mayor detalle en el siguiente capítulo, enfocado por supuesto al análisis que me ocupa.

El repaso de estas cuestiones dispara la imaginación y el espíritu crítico en direcciones insospechadas, y llega un momento en que uno se pregunta si tales indagatorias no serán inútiles e improductivas al final. Encuentro, por ejemplo, en las obras de Pollock y García-García una larga lista de conceptos cuyo sentido y propósito se me escapa. En alguna ocasión yo mismo me pregunté si no existirían figuras retóricas específicamente humorísticas. En este momento me pregunto: ¿tiene ello algún valor? ¿Aporta algo a las conclusiones de mi investigación? Tal vez identificándolas y explicando su función, pero me parece que ello se puede conseguir por otros medios. Estos dos autores, pues, se ocupan de la cuestión, pero sus propuestas carecen de fundamento y sólo conducen a callejones sin salida.

Pero dándole vueltas a esta pregunta al parecer peregrina, me encuentro con una observación curiosa de Carlos Bousoño, quien establece una analogía entre el chiste y la

poesía. Es decir, no sólo se trata de una figura retórica específicamente humorística, sino que incluso se la equipara con un género de tanto prestigio a lo largo de toda la historia de la literatura y a lo ancho de todas las culturas.

Bousoño asegura, en primer lugar, que el placer que se desprende de un poema —del poeta al elaborarlo, del lector al entrar en contacto con el poema— "es paralelo al desprendimiento de risa que la expresión cómica efectúa" (Bousoño, 1970: 18; los números que incluyo enseguida entre paréntesis corresponden a esta obra). Sostiene, también, que el chiste emplea los mismos recursos de la poesía, el primero de ellos, la sustitución —concepto contrapuesto al de "lenguaje directo", que corresponde al uso común de la lengua, al empleado por los científicos y, en fin, por los no poetas: "el 'lenguaje directo' […] es la ausencia de poesía" [44]. Afirma específicamente: "El chiste utiliza todos los medios de que la poesía se vale: no sólo la genérica sustitución, sino cada uno de los procedimientos específicos que sirven a la lírica: la metáfora, la reiteración, el contraste, etc." (53).

Para Bousoño el origen de ambos es una sustitución lingüística:

> Si la poesía, por ejemplo, se sirve para sus fines de la metáfora, contemplaremos en otras ocasiones a la metáfora dando origen a efectos no poéticos, sino cómicos. De igual modo, los "signos de indicio", las "superposiciones" temporales, situacionales y significacionales, la "ruptura del sistema", etc., se nos bifurcaban en dos posibles efectos: tan pronto nos arrastraban a la risa como a la emoción estética. Y lo propio cabría decir para el resto de los recursos que el poeta intenta: todos ellos se dejan analizar también en la obra cómica (276-277).

Establece enseguida la diferencia entre chiste y poesía: aquél siempre se resuelve "en un efecto invariable: la risa"; ésta, en cambio, es distinta "en grado" y "en naturaleza: unos versos despiertan en nosotros melancolía, mientras otros nos inclinan al entusiasmo o nos excitan ira, desprecio, amor, odio"; subraya enseguida que, además de

los sentimientos, expresan un gran número de percepciones sensoriales. "El poeta nos tiñe, pues, el alma con matizadas, plurales coloraciones, mientras el humorista nos ilumina con un color siempre el mismo, fijado de una vez para siempre" (277).

Detalla enseguida algo ya señalado por Bergson al hablar de la risa: el chiste nos permite descubrir "una torpeza, una rigidez o una mecanización del espíritu o del cuerpo de un ser humano". Añade: "A mayor rigidez o torpeza, la ridiculez se pondrá más en claro y nos reiremos más. Se nos ha de hacer patente, pues, hasta qué punto es rígida o torpe la psique del sujeto y por qué lo es; hemos de intuir tal psique en su individualidad, actualizarla en nosotros". Se pregunta enseguida si los instrumentos de la lengua son capaces de conseguir tal efecto y su respuesta es negativa. Explica: "La diferencia entre chiste y poesía reside en la índole de lo transmitido por el sustituyente: el sustituyente cómico nos muestra una rigidez o mecanización del sujeto; el sustituyente poético, por el contrario, nos manifiesta un contenido anímico acaecido con toda legitimidad en una psique humana" (283).

Para finalizar, expone la complicidad necesaria entre el humorista y el receptor para que podamos hablar de humor. El concepto de belleza, de lenguaje elegante, fonéticamente aceptable o musical depende en gran medida del lector. Así lo expone: "*Es necesario que el lector vea como nacido legítimamente lo que luego va a ser suyo*". El chiste, añade, se fundamenta en lo contrario: "en un *disentimiento* con el lector u oyente. *El lector, aun conociendo su origen, percibe la realidad anímica del sujeto como inconveniente, como impropia de las circunstancias.* Es una realidad que no debiera existir si el sujeto estuviera acorde con la vida en torno o con su propia vida, si no fuera sobradamente rígida la textura de su alma" (291; subrayados del autor). Concluye: "Ello nos hace ver la esencia del chiste en los antípodas de la poesía. Poesía y chiste son el anverso y el reverso de una misma medalla, el polo y el antipolo de una esfera. Lo contrario

de la poesía no es la 'prosa' en el sentido de dicción apoética. *Lo contrario de la poesía es el chiste*" (291; subrayados del autor).

Señala más adelante: "El chiste se muestra algo así como la belleza vuelta al revés, y sólo tiene de común con ésta lo que tienen de común entre sí dos contrarios cualesquiera". Y enseguida: "Poesía y chiste coinciden únicamente en una cosa: en ser sendos modos de escaparse a la dicción neutra, insípida; y claro está que el camino para tal fuga ha de resultar forzosamente el mismo: la sustitución; la sustitución de signos de 'lengua' por otros signos de distinto cariz: signos cómicos y signos poéticos" (292).

Esta larga digresión sobre el chiste tiene su razón de ser, pues uno de los recursos utilizados por Ibargüengoitia en *Los pasos de López* está íntimamente relacionado con este tema.

Pero las dificultades continúan. ¿Se podrá definir el concepto a partir de su clasificación, o de una serie de palabras relacionadas? Porque en este asunto de la clasificación ningún autor se pone de acuerdo. Se habla de grados, por ejemplo —una mayor o menor intensidad humorística—, ¿pero cómo identificarlos? O de tipos —humor del lenguaje, de la situación, humor inocente, el que apela a las emociones o al intelecto—, pero al presentar ejemplos algunos se podrían ubicar indistintamente en diferentes casilleros.

Cabría la pregunta: ¿Cómo se relaciona el humor con otros conceptos? Pollock eleva el humor a la más alta categoría de lo risible, al darle una jerarquía "ética" y una "especificidad estética" (Pollock, *op. cit.*, 10), aunque no aclara bien a qué se refiere con estas expresiones. Este argumento le sirve para sostener que el humor no es un simple sinónimo de lo cómico, lo risible, lo gracioso o lo divertido.

Otros autores vinculan el humor con la ironía, la comedia, la parodia, la farsa, el esperpento, el chiste, el sarcasmo, la burla, la alegría, lo jocoso, lo ridículo, lo grotes-

co, la caricatura, la bufonería, el absurdo, la tontería… Y como se ve, parece un jarrito en el que todo cabe: hay desde géneros y subgéneros literarios hasta figuras retóricas, pasando por cuestiones emocionales y estados anímicos que, por su naturaleza subjetiva bien pueden estar vinculadas al humor en un momento específico pero en otro diferente resultaría imposible incluirlos en la clasificación.

Para seguir enredando la cuestión me pregunto: ¿se pueden establecer o encontrar los mecanismos del humor? Además, para cada una de las cuestiones planteadas hasta este momento se hallan incluso obras completas dedicadas a dilucidar tal asunto. Así, para el tema de los mecanismos Bergson escribió *La risa*, en el cual establece que una situación nos provoca risa cuando se rompe la mecánica a la que nos tiene acostumbrados la vida.

Alfonso Sastre dedica la primera parte de su obra —más de cien páginas— para establecer las dos diferentes clases de series que convergen para poder hablar de humor: lo rígido en oposición a lo dinámico, lo extraño a lo familiar, lo absurdo a lo cotidiano, lo nuevo a lo viejo, lo material a lo espiritual…

En la risa cabe incluso la crueldad, pues como bien señalan diferentes autores, uno se ríe de las desgracias ajenas, y si se tiene el suficiente espíritu crítico, al paso del tiempo, cuando el dolor se ha atenuado o se ha superado la etapa crítica, uno bien puede reírse de las propias.

Pero ahora se requiere hacer una aclaración pertinente: hasta este punto he hablado de la risa y del humor como si se tratara del mismo fenómeno, pero no es así. Sin embargo se deben considerar de manera conjunta porque ello enfatiza —como si fuera necesario— la dificultad de la empresa: el humor lleva implícita una cuestión somática: todos conocemos la teoría de los humores de Hipócrates; al paso de los siglos el concepto derivó en el tema que hoy pretendo desentrañar.

Y desde aquellos lejanos días de la medicina hipocrática se pretendía oponer a la enfermedad —y su posible consecuencia, la muerte— un espíritu alegre, jocoso, de felicidad, para distanciarla de su carácter sombrío —todavía en la actualidad se busca eliminar el ambiente depresivo de los hospitales, nada propicio para conseguir la salud. Esta perspectiva derivará, en nuestros días, en la risoterapia. "La risa es un fenómeno esencial para el mantenimiento de la salud", sostiene el especialista Henri Rubinstein (1989: 13).

La risa y el humor, enfocados desde esta perspectiva, implican una serie de cuestiones psicofisiológicas bastante complejas, muchas de las cuales no han sido estudiadas aún con suficiente profundidad y amplitud. A la pregunta de por qué los hombres ríen, y lo que implica en cuanto a la fisiología y la psicología, el mismo autor responde: "El misterio sigue intacto debido a la contradicción interna que hay en la naturaleza misma de la risa" (*op. cit.*, 31).

Este argumento —la importancia de la risa en la salud— basta por sí mismo para justificar un trabajo como el presente. Pero como he pretendido demostrar hasta ahora, hay mucho más que eso.

Hay otro factor vinculado con los anteriores y que complica aún más la discusión: el aspecto emocional e intelectual del humor y de los mecanismos generados por la risa. Uno no siempre está de humor para reírse, y en esas circunstancias aun el chiste más ingenioso dejará impávido al escucha; por el contrario, cuando se está en la disposición anímica requerida aun la cuestión más trivial podrá incluso provocar un ataque de hilaridad.

De igual forma, no siempre se tiene la capacidad —el ingenio— para entender la broma, el chiste o la situación humorística planteada o de la cual uno es testigo. Aquí hay implícitas otras cuestiones, como el tema de la recepción. Para que el humor consi-

ga sus fines se requiere la complicidad del espectador-observador, escucha o lector, según el medio comunicativo empleado.

Recurro de nuevo a Sastre para dimensionar estos temas:

> No hay una realidad cómica objetiva —algo que sea absoluta, metafísicamente cómico—, sino que lo cómico es una realidad histórica y cultural. Lo que en otro tiempo fue cómico, hoy no lo es. Lo que aquí es cómico, no es cómico en Nigeria, a pesar de las hazañas de la globalización y de la cocalización progresiva de este planeta desventurado. También aquí, en mi mismo barrio, o en mi pueblo, lo que es cómico para mí, no le hace maldita la gracia a mi vecino; y siempre habrá alguien que diga, cuando su vecino no se ríe por sus gracias, que aquel hombrecito *no tiene sentido del humor*. Afirmo, pues, la relatividad de lo cómico, lo que no es una gran afirmación y menos después de que Einstein dijera algo sobre esto, aunque fuera a propósito de las realidades cosmológicas, microfísicas (*op. cit.*, 10).

Pero estas consideraciones relativas al aquí (espacio) y al ahora (tiempo) para asignarle un valor específico al humor obligan a plantear la cuestión de la posible existencia de un humor trascendente, aspectos del lenguaje o situaciones que por sí mismas se pueden calificar como humorísticas, por igual, en la Grecia clásica, en la Tenochtitlan del siglo XIV, en la España de Franco o en la Guadalajara del doctorado en Literatura y Lingüística.

El asunto es más complejo y rebasa el ámbito de la discusión sobre el humor. Tales planteamientos, me parece, podrían hacerse extensivos a la poesía, a la narrativa en general y al arte, por expresarlo en una palabra. ¿Se puede establecer un concepto de poesía adaptable a las realidades citadas? La respuesta es afirmativa, pero su demostración bastante compleja, difícil de establecer e imposible de exponer en términos que dejen satisfechos a todo el mundo. El humor, así planteado, trasciende el concepto en sí mismo, para revestirse de aquello que le corresponde en tanto que creación humana, y es lo que le da validez universal.

Antes de concluir estos comentarios quisiera detenerme un poco para hablar de cierta clase de humor fugaz, de circunstancia —expresado sobre todo a partir de los chistes—, que apela a la complicidad del receptor y que, como gran parte de la información de los diarios, pierde su vigencia a los pocos días de publicada. Piénsese en los chistes sobre los gobernantes o las autoridades, cuyo periodo de mandato es limitado; una vez fuera de la política, los chistes sobre ese personaje se vuelven obsoletos. Algunos autores establecen una distinción entre el humorismo y la comicidad; esta clase de chistes correspondería a esta segunda categoría; el humor, pues, sería trascendente.

Por mi cuenta declaro mi desagrado por ciertos juegos de palabras, ciertos juegos mentales que me parecen meros malabarismos lingüísticos que considero una arrogancia inútil, una manera de alardear, un humor que se agota en sí mismo; se trata, sin duda, de un humor efímero, practicado por ciertos autores arrastrados por las modas literarias, cuyo único propósito es agradar al gran público. Se trata de un humor ramplón, tonto y poco ingenioso. Los juegos de palabras sólo valen cuando están integrados a la totalidad de la obra, cuando obedecen a algún requerimiento narrativo o poético de la propuesta general del texto y enriquecen su significado.

El humor, en más de una ocasión, se considera el medio idóneo para la crítica, para evidenciar las miserias y las mezquindades del individuo, de los grupos y en general de la humanidad. Aunque Sastre —mi Virgilio en este viaje por los oscuros círculos del humor— levanta la voz y asegura que el humor también ha servido a la causa reaccionaria, y menciona publicaciones de la época del Generalísimo en España y del Führer en la Alemania nazi.

Octavio Paz enfatiza el carácter crítico del humor:

> [La risa] en sus formas más directas, sátira, burla o caricatura, es polémica y señala, acusa o pone el dedo en la llaga; alimento de la poesía más alta, es risa roída por la

> reflexión: ironía romántica, humor negro, blasfemia, epopeya grotesca (de Cervantes a Joyce); pensamiento, es la única filosofía crítica porque es la única que de verdad disuelve los valores (Paz, 2004: 23).

Para cumplir su función crítica, el humor recurre al doble valor semántico de las situaciones. Sastre subraya, haciéndose eco de un buen número de especialistas, las series que siempre aparecen en parejas para el buen funcionamiento del humor: lo serio y lo ridículo, lo familiar y lo extravagante, lo mecánico y lo dinámico, lo real y lo ilusorio, lo cotidiano y lo absurdo, lo intelectual y lo emocional…

Esta última serie crea una nueva categoría que a la vez engloba las anteriores… Para aclarar su exposición, Sastre recurre al siguiente ejemplo: una mujer mayor con ropa juvenil. Tal imagen, por su contraste, produce risa en el espectador; pero cuando éste descubre que con ese atuendo la mujer pretende reconquistar al marido, quien anda detrás de una jovencita, la risa se transforma (o desaparece) por la compasión que la situación (el drama) despierta en él.[46]

El humor no sólo corresponde a estas series dobles, sino que posee un valor semántico múltiple. Esta perspectiva permite entender otro de sus rasgos fundamentales: el humor como desdoblamiento de otros significados, como una situación que oculta otra más compleja: el humor como máscara.

Esta cuestión lo liga directamente con el carnaval: el humor como una forma de fingimiento, de transgresión. En el carnaval los participantes asumen roles que en la vida diaria no les corresponden, dándose las condiciones para que, a través de la risa, se genere un espíritu de libertad, de crítica y, en general, de cuestionamiento incluso a lo más solemne e institucionalizado. “La risa —la buena risa, la risa inteligente— ha sido

[46] Este ejemplo también lo cita Umberto Eco, y al parecer tanto él como Sastre utilizan como fuente al dramaturgo italiano Luigi Pirandello.

siempre un importante signo espiritual, afirmativo de la cultura crítica (o sea, de la cultura *tout court*) en la historia" (Sastre, *op. cit.*, 26).

El humor, en fin, atañe más que otros recursos literarios, a la cuestión del estilo. Sastre lo expone en los siguientes términos: "La comicidad no es un problema de tema sino de estilo; es decir, que no hay temas trágicos y temas cómicos, sino temas, que tratados de un cierto modo son cómicos y de otro modo pueden ser grandes tragedias". Y más adelante: "Es preciso vincular el estilo al sentimiento de quien decide que tal situación es trágica o cómica, o tragicómica, o grotesca, o esperpéntica, o trágico-compleja. […] A cada sentimiento corresponde, naturalmente, un modo de ver, y formalmente un estilo acorde con aquel sentimiento" (28).

Para profundizar en este concepto considero más adecuado mencionar, aunque sea de manera superficial, cómo se materializa en *Los pasos de López*. En primer lugar, no se necesita recurrir a especialistas para reconocer que la guerra, por sí misma, por sus horrores implícitos, parece un asunto más adecuado para la tragedia.

Sin embargo, como ocurre en situaciones de la cuales no nos queda más remedio que calificar como trágicas, el humor se cuela a través de rendijas insospechadas. En los momentos previos a la descripción de una de las sangrientas batallas entre los realistas y los insurgentes, el narrador destaca las penurias de los soldados: desmañanados y en ayunas, lo que ocasiona que, al dirigirse a la guerra, algunos se duerman sobre su montura y se caigan del caballo (LPL: 137). Esta selección de escenas es una marca del estilo que da el tono a la obra.

El punto de vista, de la misma forma, muestra el estilo del narrador. En otro momento me referí al estreno de "el Niño". La escena, para ciertos personajes —para el narrador— resulta dramática, puesto que está a punto de morir aplastado por el cañón. Quienes observan la escena, a la distancia, pueden apreciarla más bien como grotesca o

incluso cómica. El lector, al imaginarse la expresión de pánico y los movimientos de Chandón para ponerse a salvo no puede menos que calificar la escena como ridícula y humorística. Y si a eso se añade la solemnidad con que los observadores asumen su papel, el efecto humorístico para el lector es doble.

Este efecto de humor se acrecienta por tratarse de la narración de un suceso pasado. Muchas veces, cuando somos víctimas de situaciones bochornosas, lamentables o trágicas, al recordarlas nos causan risa, porque ese efecto dramático se ha perdido y sólo queda la evocación de la cobardía, el miedo o el ridículo de nuestro proceder en aquel momento.

He dejado, para el final de este apartado, una breve discusión sobre la parodia, a partir de algunas ideas de Gerard Genette. La razón: que *Los pasos de López* representa una parodia —o más específicamente, de acuerdo con la nomenclatura de Genette: una "imitación satírica"— de los incidentes que la historia nos ha transmitido como los más significativos del inicio de la Guerra de Independencia, a cargo de Miguel Hidalgo y quienes lo siguieron en su odisea.

Aunque parezca reiterativo, quiero comenzar esta reseña de las ideas de Genette haciendo énfasis en los problemas derivados del intento de conceptualizar un término: "Si nada hay más fácil que introducir el uso de un neologismo, nada hay más difícil que extirpar de él un término o una acepción heredados, una costumbre adquirida" (Genette, 1989: 38).

Esta afirmación la incluye después de exponer con agudeza los matices del concepto y de haberlos revisado con minuciosidad, luego de presentar los pros y los contras e incluso las inconsistencias y contradicciones que, desde Aristóteles y hasta el siglo XX, encuentra en la definición, caracterización y clasificación de la parodia.

Los pasos de López sería una imitación satírica, equiparada con el travestismo burlesque, como expongo enseguida. Pero así como se interpolan los conceptos, ambos se asimilan a la parodia; de hecho, la trayectoria cronológica que se sigue para aclarar su definición la vuelve muy elástica, y a ella —a la parodia— se integran otra serie de términos vinculados con el humor.

"El vocablo *parodia* es habitualmente el lugar de una confusión muy onerosa" (37), concluye Genette, ya que se refiere, explica, tanto a una deformación lúdica, a la transposición burlesca de un texto como a la imitación satírica de un estilo. Detalla ciertas cuestiones de función y estructura del texto, para dejar por último la libertad al posible crítico o investigador que decida usar estos conceptos como mejor se acomoden a su propósito o como mejor le plazca.

La parodia "es hoy el lugar de una confusión quizá inevitable" (20), afirma de inicio, con lo que nos presenta una definición circular: comienza con dificultades y así concluye. Su trayectoria, de cualquier manera, resulta bastante esclarecedora para mis propósitos.

De acuerdo con su raíz etimológica, la parodia es un "contracanto", un texto análogo, paralelo —burlesco, vulgar— a otro —serio, elevado. Están presentes, como se ve, las series mencionadas por Sastre como requisitos para la existencia del humor. Genette establece tres tipos de parodias: la aplicación de un texto noble a un tema vulgar, la transposición de un texto (noble) a un estilo también vulgar y la aplicación de un estilo noble a un asunto vulgar o no heroico. Tema y estilo son conceptos clave en esta definición, y sin embargo en el transcurso de su exposición Genette no se ocupa de ellos; el tema representaría los sucesos que componen la narración, y el estilo el lenguaje con el que se expresa.

La parodia no sólo representa un "canto paralelo" sino que se presenta como la contraparte de la serie humorística: en tiempos de Homero, se recitaban sus versos, serios, elevados, heroicos, y para relajar al auditorio se presentaba enseguida la contraparte paródica, en tono burlesco. Considero que podemos establecer una analogía entre los hechos históricos de la Independencia y *Los pasos de López*. También se define como "una recuperación más o menos literal del texto épico desviado (invertido) hacia una significación cómica" (24-25).

Esta analogía entre la historia y la novela se evidencia aún más por las consideraciones incluidas enseguida sobre los estereotipos —uno de los blancos de la obra de Ibargüengoitia—: "El estilo épico, a causa de su estereotipia formularia, no sólo es un blanco diseñado para la imitación divertida y el desvío paródico, sino que además está constantemente en instancia e incluso en posición de autopastiche y de autoparodia involuntarios" (26).

Aunque estos conceptos y los ejemplos citados subrayan uno de los requisitos operativos de la parodia —la brevedad del texto parodiado, alterando sólo una palabra o incluso una letra—, para identificar sin mucha dificultad la fuente primaria, la serie historia-*Los pasos de López* resulta operativa, pues los sucesos referidos son del dominio público, al menos en sus rasgos generales.

La exposición de estos conceptos de Genette me lleva a cuestionarme sobre la manera como Ibargüengoitia dialoga con el discurso histórico, qué toma de él, qué transforma y qué imita.

Y aunque más que hablar de parodia de acuerdo con la perspectiva de Genette, debería hablarse de travestismo burlesco —modifica el estilo y conserva el tema—, este concepto se asimila al de parodia. Y más todavía: al subrayar las diferentes acepciones de la palabra, se le asocia con otras cuyo significado sólo varía por diferentes matices.

Para cerrar su exposición sobre la parodia, su concepción y su evolución histórica, Genette establece una clasificación que va modificando de acuerdo con las conclusiones correspondientes; termina poniendo el énfasis en la función y en la estructura (género) del texto, y de ahí establece los diferentes tipos de parodias.

Quisiera anotar, a manera de observación personal, que Genette trabaja sólo al nivel del texto. Pone a dialogar un texto con otro, excluyendo toda referencia a una realidad específica, cualquier mención a los hechos humanos. Ello se entiende porque, para realizar análisis de esta naturaleza, la única evidencia que tenemos es el texto y la relación que puede establecer con otros; exposición brillante, aguda, profunda, convincente; y sin embargo, yo extraño la presencia del hálito vital, no sólo intelectual, de lo que produce ese discurso. De ahí que insista en mi propuesta: se trabaja con la creación humana, y el individuo no puede estar excluido de la misma, por más que la subjetividad contamine nuestras conclusiones. De ahí el interés por la novela de Ibargüengoitia y su referente histórico: la Guerra de Independencia.

2. EL HUMOR SEGÚN IBARGÜENGOITIA

Entre las muchas sorpresas que encuentra el asiduo lector de las obras de Ibargüengoitia la más notable, sin duda, es la ausencia de citas sobre el humor. ¿Cómo es posible, se pregunta, que el humorista por antonomasia de la literatura mexicana no hable de humor? La respuesta la da el propio autor: la obra habla por sí misma, y es poco lo que el creador puede añadir. Por otra parte, a él le parece que encapsular sus textos en el simple humorismo es limitar su propuesta artística.

En particular encontré dos citas sobre el tema; para abundar en mi exposición, recurriré a algunas objeciones que el autor hace a los “críticos”, quienes malinterpretan

o distorsionan sus propuestas literarias; las aprovecharé, de paso, como advertencia para mi propia argumentación.

Quiero hacer notar, de entrada, que el autor soslaya la presencia del humor en su obra, o por lo menos en una parte de ella. He referido su división de obra pública y privada. *Los pasos de López* la incluye en la primera categoría, en los siguientes términos: "está inspirada en los inicios de la Guerra de independencia de México". Añade: "Los sucesos presentados en estas novelas [las públicas] son reales y conocidos, los personajes son imaginarios" (IVM: 15).

Al mencionar su obra privada la califica como "más íntima, generalmente humorística, a veces sexual". Al margen de la consideración de si esta clasificación es pertinente u operativa y del énfasis en los sucesos "reales y conocidos" por un lado, y por otro, en los personajes "imaginarios", nótese que el rasgo "humorístico" no se atribuye a las obras públicas.

Paso pues a la primera alusión. Ibargüengoitia evoca una charla radiofónica, cuya grabación resulta ilegible, y para su transcripción le piden contestar una serie de preguntas. Una de ellas, "¿cuál es la función del humor en su obra?", la responde en los siguientes términos:

> El humor no tiene ninguna función. No es como un guardafangos, un mofle o un muro de contención. Tampoco es algo que se agregue a lo que está escrito, como el orégano a un platillo para hacerlo más delicioso.
>
> El sentido del humor es una capacidad de ver la realidad dentro de una perspectiva determinada. El sentido del humor es algo que se puede erradicar —si entra uno a trabajar en el Gobierno, por ejemplo, es indispensable hacerlo—, que se puede cultivar dentro de límites razonables hasta convertirlo en un instrumento crítico que puede ser de beneficio para el que lo tiene y para los que lo rodean. El sentido del humor también se puede prostituir y degradar a extremos que parecerían increíbles si no nos topáramos a cada rato con ejemplos acabados de esta tendencia (IV: 56).

Destaca en primer lugar un enfoque utilitarista, pragmático, del tema, que el autor rechaza de antemano. Se trata, sin embargo, de una perspectiva bastante socorrida por los neófitos, por aquellos para quienes la vida sólo tiene una cara, lo mismo que por los conductores de televisión, todos los cuales tienen mucho en común, al igual que la mayoría de los espectadores, y ante quienes el guanajuatense no deja de guardar cierto recelo (IV: 40-42).[47]

A todos ellos, siempre se busca darles el consuelo de que cada acción, cada palabra, tiene un propósito o un porqué. No se trata, sin embargo, de una perspectiva por la cual Ibargüengoitia sienta simpatía. El humor, más que un elemento accesorio, añadido porque sí, define la esencia de la obra, vinculada con la cuestión de la estructura, de la cohesión entre el humor y los personajes y las secuencias, forjándose de esta manera el peculiar estilo ibargüengoitiano.

La segunda parte de la cita insiste en el problema del estilo: la capacidad para "ver la realidad dentro de una perspectiva determinada". Nótese la importancia de tres verbos: erradicar, cultivar y prostituir. El primero y el último no encajan en su perspectiva, y refieren cuestiones que ataca con dureza en su obra periodística: los burócratas, los intelectuales chambistas. El segundo, que lo define, representa un "instrumento crítico".

Más adelante refuta las objeciones de Jorge Ruffinelli contra su novela *Estas ruinas que ves*:

> Según parece, el señor Ruffinelli concibe el humor como una especie de condimento que se agrega al estilo para hacerlo más paladeable. En cantidades excesivas es nocivo: "El humor tiende a impregnarlo todo en sus textos, al punto de que uno duda de pron-

[47] En el ensayo en el que aborda este tema, Ibargüengoitia se explaya al respecto. Si lo van a entrevistar, considera que está "en peligro", y que su función es rellenar un espacio vacío en la televisión o en un periódico o una revista; los entrevistadores, por su parte, o carecen de ingenio o son unos megalómanos; en cualquier caso, el entrevistado siempre sale perdiendo.

> to si este 'humor' no se ha convertido ya en actitud, en respiración del autor." Pues no lo dude usted por un momento, señor Ruffinelli, precisamente eso es lo que es el humor: una manera peculiar y ligeramente oblicua de percibir las cosas. Como el daltonismo, es algo que afecta permanentemente la visión del individuo, no unas gafas que uno se quita y pone a voluntad (IV: 73).

De nuevo se subraya la cuestión pragmática del humor, lo cual tiene a Ibargüengoitia sin cuidado. Se vuelve a insistir en que el humor no es algo accesorio, un ingrediente incluido en la obra para hacerla más amena o atractiva, o incluso, como sugiere el propio Ruffinelli, para "seducir" jurados. Se trata de un elemento fundamental, inseparable de los demás, que condiciona la manera de ver la realidad. El humor es un elemento estructurante de las obras de Ibargüengoitia, y no sólo de las privadas, como él explica.

Se percibe la insistencia en concebir el humor como una visión del mundo: "una capacidad de ver la realidad dentro de una perspectiva determinada"; "una manera peculiar y ligeramente oblicua de percibir las cosas"; "afecta permanentemente la visión del individuo". Tal resulta, me parece, la perspectiva fundamental que percibe el lector en la obra del guanajuatense. Y es lo que se pretende desentrañar a través del análisis.

Hay otro punto sobre el que vale la pena insistir: Ibargüengoitia concibe el humor como "un instrumento crítico". Su visión del mundo no es estática, no se trata de asimilar sin más las verdades, en este caso de la historia, que pretende hacernos creer el discurso oficial; pero su perspectiva va más allá, según he expuesto: también se busca humanizar a las figuras monolíticas de la historia patria.

CAPÍTULO VI

El humor y la desmitificación de los héroes nacionales

1. Los aspectos generales del humor en *Los pasos de López*

La literatura está llena de trampas. Esta peculiaridad dificulta el trabajo del teórico y del crítico. Apenas se bosqueja un concepto, o se afirma un descubrimiento en una obra cuando la creación de un nuevo autor destruye el andamiaje retórico, matizando, ampliando e incluso contradiciendo la conclusión que tras largas horas de estudio y esfuerzo se había forjado. *Los pasos de López* no escapa a tal inconveniente.

Sobre el humor, y en particular sobre la conceptualización o la descripción del tema en los autores consultados, se encuentran pocos puntos de acuerdo. Pero el problema se complica aún más: de la bibliografía revisada no es gran cosa lo que puede aplicarse a la novela.

Paradójicamente, el resultado de esta búsqueda proporciona herramientas útiles para su estudio, pero a la vez opone obstáculos que dificultan el trabajo. Las herramientas se aprovecharán para el desarrollo de este último capítulo; los obstáculos servirán como trampolín para pasar por alto las lagunas que, a fin de cuentas, no resultaron pertinentes para las conclusiones finales. Del estructuralismo y los estudios semióticos, que son por los que más siento inclinación, descanso en la conceptualización de Genette; y por lo que se refiere al humor, me apego a las definiciones de Alfonso Sastre. De cualquier manera, estoy en deuda con todos los autores consultados.

Esa base firme, pues, permite sustentar lo que parece menos preciso: definir la frontera que une y a la vez delimita la obra de Ibargüengoitia con respecto, por una parte, a la de sus contemporáneos; y por otra, a la de la literatura mexicana en general, con lo que se estará en condiciones de resaltar las peculiaridades de su obra, es decir, lo que la diferencia del resto, lo que la particulariza y permite afirmar, cuando se lee un cuento, o un ensayo u obra de teatro o novela: éste tiene el sello de identidad de Ibargüengoitia. Y este sello adquiere una nitidez mayor en el empleo del humor.

a) *El humor en serio*

En las obras que estudian el humor es lugar común esgrimir la excusa de que uno se debe poner serio para abordar el tema. Y yo asumo como propia esta afirmación. Es inevitable: aunque el tono, el tema, la descripción de algunas acciones y de ciertos personajes en *Los pasos de López* son humorísticos, la propuesta estética, la discusión sobre la historia no lo es. Sin embargo, esas obras serias sobre el humor no resuelven gran cosa el problema de los conceptos o criterios aplicables a la novela. Ello complica la labor de establecer un esquema para clasificar el humor en *Los pasos de López*, no sólo en cuanto a su manifestación específica sobre figuras retóricas, ironía, burla, sarcasmo, sino por lo que se refiere a los tipos de humor presentes en ella.

El primer aspecto sobre el que deseo llamar la atención, de carácter general, está vinculado con la interrelación inevitable de todos los componentes de la novela. El humor impregna todas sus páginas: lo encontramos en la caracterización de los personajes, en el planteamiento de las situaciones, en el uso del lenguaje, en las reflexiones sobre las que el narrador pretende llamar nuestra atención… Bien lo señala el propio Ibargüengoitia al refutar un argumento sobre su estilo o, más específicamente, sobre el manejo que hace del humor: es "una manera peculiar y ligeramente oblicua de percibir las cosas. [Es] algo que afecta permanentemente la visión del individuo" (IV: 73).

El humor se transforma en una especie de argamasa que integra todos los elementos de la novela y les transfiere la coherencia peculiar de las obras artísticas; es el humor, también, el ingrediente generador de la codependencia de los diferentes elementos: el humor los engloba a todos. Aunque por cuestiones prácticas se debe establecer un deslinde entre tales elementos, pues el humor es sólo una parte de la novela, y

los caminos por los cuales nos pueda conducir su lectura y comentario debe ir mucho más allá de la simple exposición de sus rasgos humorísticos.

El humor aparece en las figuras retóricas que algunos autores consideran como típicamente humorísticas —me refiero en particular a lo que Bousoño señala sobre el chiste—, o más adecuadas para que éste se exprese en las obras literarias; está presente también en el lenguaje, de diversas formas; en el planteamiento de las situaciones y en la caracterización de los personajes, sobre todo de los incidentales, de quienes sólo se rescata algún rasgo humorístico, ridículo o grotesco.

Pero antes de comenzar a referir estos aspectos, la novela exige abordar por lo menos un par de cuestiones teóricas. La primera, vinculada con el punto de vista. Para el humor en general éste constituye un aspecto fundamental: lo que para algunos puede causar risa, para otros puede resultar una tragedia. Se puede hablar también de un "humor local" o "temporal", ya que un grupo particular —un pueblo, una nación, una cultura—, en una época determinada puede referir situaciones o aspectos humorísticos que, descontextualizados de dicho grupo o al paso del tiempo, pueden perder esa carga humorística.

La segunda cuestión —difícil de desarrollar, por las perspectivas no sólo diferentes, sino incluso opuestas y contradictorias— tiene que ver con el tono de la novela, con su estilo. Me ocuparé de ambas apegándome a las exigencias de la obra.

Vuelvo al tema del humor en la novela de Ibargüengoitia. Da la impresión de que, por momentos, ciertas circunstancias no pueden menos que ser humorísticas, y sin embargo no lo son, como el caso citado del soldado que cae del caballo, luego de que el ejército insurgente pasa una mala noche; el contexto de la guerra elimina el rasgo humorístico del suceso. Esto me lleva a considerar —al igual que a varios teóricos y críticos— *si* existen figuras retóricas o literarias específicamente humorísticas. Uno de ellos,

Jonathan Pollock, ante tal cuestión enfatiza la condicional —este *si* que subrayo lo denomina "implicación material"— y menciona sólo cuatro: la silepsis, la lítotes, la exageración y la hipérbole (Pollock, 2003: 130).

Otro más, Manuel García-García, incluye en su discusión una larga lista de veintiocho figuras —una de ellas incluso la subdivide en ocho partes—, y si aceptamos sus argumentos habría que concluir que la retórica es pura diversión, o por lo menos considerar que un buen porcentaje de los discursos deberían ser humorísticos; las figuras se adaptan a las necesidades y al contexto discursivo, y el orador decide cómo emplearlas y qué sentido darles; y puede ser que en alguna parte de su disertación realice un juego de palabras con un alto grado de seriedad; y en otro momento, el mismo juego de palabras mueva a risa a sus oyentes.

En particular en *Los pasos de López* encontramos enredos, contrastes, contradicciones, lo que García-García denomina una "ironía involuntaria o dramática" y muchos ejemplos más que aunque podemos llamar humorísticos, en la novela no se emplean en un sentido humorístico, como si se tratara de un "humor sin humor" o, para insertar una paradoja, de un humor en serio. Ejemplos de ello aparecen desde las primeras páginas, como cuando Chandón compara —contraste— sus modestas pertenencias con el lujo de la habitación en la que lo hospedan en la casa de La Loma, y más adelante el lector contrasta esta imagen con la que se presenta de la corregiduría. Los enredos y malos entendidos suscitados durante los momentos previos al levantamiento también pertenecen a esta categoría.

Asimismo, el humor está presente en el lenguaje de muy diversas maneras, algunas de las cuales quizá no estén catalogadas en los diccionarios de retórica. También el humor en las situaciones ocupa un espacio considerable en la novela, tanto, que además del apartado especial que dedicaré a este tema, me ocuparé de dos más que, por su re-

levancia, merecen un tratamiento especial, tales son los casos de "el Niño" —el famoso cañón fabricado por Hidalgo— y de la obra teatral *La precaución inútil*, que ensayan y representan los integrantes de la Junta de Cañada.

Los anteriores representan los temas que desarrollaré en el presente capítulo, para concluir con dos ejemplos específicos de humor, en los que las situaciones inevitablemente arrancan no la sonrisa, sino las carcajadas del lector.

Como colofón a esta parte sobre el humor abordaré el tema central de mi tesis: cómo son tratados los "héroes que nos dieron patria", la dimensión en que se los ubica y, sobre todo, en qué medida el humor "afecta la visión del individuo", el narrador, para hablarnos de esa parte de nuestra historia y sus protagonistas. Se verá que el humor del narrador toma como blanco sobre todo al matrimonio Aquino —los corregidores— y en particular a Diego —el Corregidor—, Carmen, su esposa, y al protagonista, López, Domingo Periñón; es decir, Miguel Hidalgo. El humor no afecta por igual a unos u otros, y su intención también cambia según la naturaleza de la situación o las características del personaje.

En la relación entre los personajes y el humor se distinguen dos grupos: uno, el de los mencionados en el párrafo anterior, los protagonistas; y otro, el de los personajes incidentales, que sólo merecen una simple alusión. Este grupo corresponde al de los comparsas de la historia, los que están ahí porque cumplen una función necesaria pero irrelevante, porque la situación no se refiere a ellos. Su aparición le merece al narrador una simple nota de burla, destacando sólo un rasgo grotesco o ridículo de su personalidad.

Dos notas antes de comenzar a desarrollar el presente apartado: es notorio que los rasgos de humor descienden drásticamente a partir del momento en que el ejército se pone en movimiento; la guerra, con su halo de tragedia, con la muerte y sus profun-

das —dramáticas— transformaciones inherentes, parece despertar cierto respeto en el narrador; aunque, como expondré, incluso esta afirmación se debe tomar con reserva.

Como en el caso de *Las muertas*, se hace alusión a las lagunas de la historia, aunque en *Los pasos de López* no son tan notorias ni se insiste tanto en ellas; se encuentran en la deliberación de Manubrio y Ochoa, cuando se enteran de la conspiración, luego de la delación de Adarviles (LPL: 94); en la detención de los corregidores (105); cuando Chandón está a solas con una de las sobrinas de Periñón (113). ¿Por qué son importantes estas lagunas? ¿Y por qué la diferencia entre una y otra novela? ¿Y por qué, por ejemplo, no existen en *Los relámpagos de agosto*, otra de las obras históricas —de carácter público, como él las califica— de Ibargüengoitia?

Su importancia radica en que se subraya el hecho de que es imposible que un historiador conozca *todo* de una situación o de un personaje; inevitablemente, al investigar o exponer algún asunto específico el erudito se estrellará con una barrera que le impide revelar qué ocurrió entre la denuncia de la conspiración y la detención de los implicados; qué pensó el protagonista mientras lo conducían al cadalso o al patíbulo, etc.

La respuesta a las preguntas anteriores está vinculada con la naturaleza de las obras: la trascendencia de una y otra —el caso de las Poquianchis y el inicio de la Guerra de Independencia— es diferente: la primera, de carácter más bien local, la otra, de resonancia nacional. La documentación y las fuentes tampoco son convergentes: la prensa sensacionalista y la actuación de la justicia mexicana por un lado, y las memorias, los documentos históricos y muchos años de investigación seria, profesional y erudita. En el caso de la novela sobre el caudillismo, en las memorias suele no haber lagunas, y las que existen se omiten con toda la mala intención, y el protagonista nunca lo reconocerá, puesto que trata de establecer *su verdad*.

b) *El ADN del humor*

No se necesita ser un teórico muy agudo para descubrir que los conceptos de literatura, por definición, son difíciles de precisar, que su delimitación presenta un buen número de obstáculos y que los matices, las excepciones e incluso las contradicciones aparecen en todo momento.

Tanto el tono como la cuestión del estilo no escapan a esta peculiaridad. Entonces, encaminándolos a este tema particular, ¿se puede elaborar el mapa, el ADN del humor de Jorge Ibargüengoitia? La respuesta debería ser afirmativa, pero el problema no radica en tal aseveración, sino en su comprobación, en la capacidad para demostrar su aparición en la novela. Más que a su definición, aspiro a explicar los conceptos en función de la manera como se manifiestan en *Los pasos de López*.

Podría plantearse el problema en los siguientes términos: en un primer momento, y apelando al sentido común, defino a Ibargüengoitia como un escritor humorístico, por comparación con los escritores "serios"; es decir, utiliza un tono humorístico en su obra, por oposición a los escritores que desarrollan un tono serio en la exposición de sus anécdotas.

Pero requiero ir más lejos: dentro del grupo de los humoristas, ¿cómo distinguir a Ibargüengoitia del resto? La respuesta me llevaría más allá del propósito de la presente investigación, y me obligaría a zambullirme en cuestiones de literatura comparada; sin embargo, considero, ya se adelantó un poco al respecto, en los comentarios generales de este capítulo. Pero se requiere añadir nuevas matizaciones.

Una característica del humor de Ibargüengoitia, a decir de uno de sus detractores, es que se ha convertido en la "respiración del autor"; es decir, en elemento vital de su obra, necesario para la integración de todos los elementos: el lenguaje, los personajes, las situaciones, la visión del mundo.

Un ensayo para la elaboración del ADN humorístico de Ibargüengoitia podría consistir en compararlo, al menos de manera superficial, con escritores mexicanos.[48] Por ejemplo, en la obra de Juan Rulfo encontramos vestigios de humor, como cuando se describe lo ocurrido tras la muerte de Miguel Páramo en *Pedro Páramo*: Miguel, asesino y violador, no goza de las simpatías de quienes lo conocieron. La noche del sepelio, en la Media Luna los hombres "platicaban, como se platica en todas partes, antes de ir a dormir". Éste es el diálogo:

> —A mí me dolió mucho ese muerto —dijo Terencio Lubianes—. Todavía traigo adoloridos los hombros.
>
> —Y a mí —dijo su hermano Ubillado—. Hasta se me agrandaron los juanetes. Con eso de que el patrón quiso que todos fuéramos de zapatos. Ni que hubiera sido día de fiesta, ¿verdad, Toribio?
>
> —Yo qué quieren que les diga. Pienso que se murió muy a tiempo (Rulfo, 1994: 171).

En *Luvina*, una historia sombría, cargada de soledad y tristeza, donde parece que no hay lugar ni para un pequeño rayo de alegría, encontramos algunas frases humorísticas que destacan contra ese fondo negro de melancolía: "Pero tómese su cerveza. Veo que no le ha dado ni siquiera una probadita. Tómesela. O tal vez no le guste así tibia como está. Y es que aquí no hay de otra. Yo sé que así sabe mal; que agarra un sabor como a meados de burro", consejo de uno de los narradores de la historia, un profesor retirado que alecciona a su joven sustituto. En otro momento de la narración, al referirse a las acciones del gobierno, le replican los habitantes del pueblo:

> —¿Dices que el gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú no conoces al gobierno?
>
> Les dije que sí.

[48] Recurro a estos autores sólo a manera de ejemplo, para establecer el contraste en el manejo del humor.

—También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del gobierno.

Yo les dije que era la patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Pelaron sus dientes molenques y me dijeron que no, que el gobierno no tenía madre (*op. cit.*, 96).

Pero en Rulfo el humor sólo aparece cuando se deriva de la situación que se describe —poco frecuente—, no es recurrente ni nos lleva a los grados de hilaridad a los que nos conduce la obra de Ibargüengoitia.

Otro ejemplo: Paco Ignacio Taibo II, sobre todo en la saga del detective Héctor Belascoarán Shayne, describe continuamente escenas grotescas o humorísticas, pero el efecto se deriva más bien del uso de un lenguaje cáustico, alburero, propio de los barrios bajos del DF, y de la actitud cínica de los personajes, a tono con esta misma caracterización. Véase la siguiente cita, que corresponde al inicio de *Días de combate*:

—Abusado, güey, que me los pisa —le dijo al plomero, con el que compartía el despacho.

—Pues pa'qué los pone en el suelo.

—Para verlos todos, carajo.

—¿Al mismo tiempo?

—A la mierda.

—Una hermana —vaticinó impertérrito Gilberto el plomero, se ladeó la gorrita de Sherwin Williams y salió.

Héctor esperó el chasquido de la puerta y prendió un cigarrillo. Lo fumaba despacio, lleno de calma, como si el insulto le hubiera dado la dosis de paz necesaria para volver a encaminar las ideas en el riel (Taibo II, 1986: 11).

Esta clase de diálogos, el empleo de este lenguaje y las escenas humorísticas aparecen en la novela sobre todo en la relación entre estos dos personajes: Gilberto el plomero y Héctor el detective.

El resto de la novela deja poco espacio para el humor sobre todo porque se enfoca en el periplo existencial del protagonista: ingeniero que renunció a un buen empleo para seguir la quimera de convertirse en detective, en una ciudad como México, y recién divorciado, además. La sombra del estrangulador, a quien trata de atrapar, más sus víctimas, dejan sentir su tono macabro, de tragedia.

Aun expuestas, en simple boceto, las peculiaridades de cada autor, se perciben las notables diferencias sobre el uso del humor. Ello permite establecer, me parece, los rasgos elementales del ADN, del tono y del estilo ibargüengoitiano.

El humor entonces confiere un tono particular no sólo a la novela, sino en general a la obra de Ibargüengoitia. Conviene subrayar, en este momento, que el humor es también una elección, como cualquier elemento —lingüístico, retórico, estructural, literario— de la obra.

¿Se puede afirmar entonces que cualquier situación es susceptible de volverse humorística, o mirarse a través de la lente del humor? Desde luego, si tal es la propuesta textual. Considérese la descripción de una escena doméstica, en la que se puede subrayar lo anodino de la misma, lo sórdido, lo soez o, por el contrario, lo idílico, lo trascendental. ¿Qué ocurre cuando el discurso mismo se inclina por el humor? Insisto en un apunte que ya cité de Sastre: "No hay temas trágicos y temas cómicos, sino temas, que tratados de un cierto modo son cómicos y de otro modo pueden ser grandes tragedias" (*op. cit.*, 28).

Añado, además, la observación de que, por un lado, tenemos esa propuesta de que los textos sean leídos así: con una visión humorística; y por otra, la percepción del lector. El tono puede conducir a éste a apreciaciones equivocadas o torcidas. El propio Ibargüengoitia nos advierte sobre este posible error, como ya mencioné al citar la entrevista con Aurelio Asiáin.

Aunque resulta bastante complicado deslindar ambas perspectivas —la del escritor y la del lector— queda claro que, al margen de la manera como se expone la situación, lo soez es soez y lo trascendental, trascendental; pero siempre existe un resquicio que permite al escritor provocar la compasión del lector, o su indignación, o su risa; o, simplemente, exponer la situación, con el fin de que el lector piense o sienta lo que se le dé la gana, o lo que alcance su capacidad o su ideología. Con razón Ibargüengoitia se queja de los lectores: "Cada persona va a imaginar algo diferente y en el fondo uno sabe que escribió un libro que no es posible, que nadie volverá a leer. Es lo fantástico de la escritura. Por eso en realidad lo que uno hace no puede juzgarse, porque nadie lo verá" (Asiáin, 1985: 50).

Al respecto, Jonathan Pollock, citando a Guilles Deleuze,[49] sostiene que se puede pasar por alto el carácter humorístico de una obra —bien por la incapacidad del lector, o por percibir las situaciones desde posiciones divergentes—, prejuicio que también aplica para autores como Ibargüengoitia, que por el tono y estilo que lo definen puede llevarnos a ver humor donde no lo hay, como el caso del deceso del personaje identificado como Blanca en *Las muertas*. El propio autor se queja en una entrevista sobre la opinión de un lector, quien le confesaba que se moría de la risa al leer la descripción de cuando trataron de curar a Blanca dándole a beber cocacola y colocándole en el cuerpo planchas calientes. Señala: "Que alguien crea que se puede curar a una persona planchándola puede ser ridículo, pero la situación no deja de ser terrible, porque están matando a alguien. Es grotesco, pero no tiene por qué dar risa: no es una situación cómica ni un chiste" (Asiáin, *op. cit.*: 49).

Continúo con la radiografía del humor. Existe una cierta clase de humor malintencionado, cuyo único propósito es la burla gratuita, la destrucción de la víctima por el

[49] Esta es la frase de Deleuze: "¿Cuántos autores deformamos, a fuerza de reemplazar por un sentimiento trágico pueril la potencia cómica agresiva del pensamiento que los anima?", en Pollock, *op. cit.*, 110.

puro gusto de despedazarla. No es el caso de Ibargüengoitia; la burla, la ironía, la parodia que utiliza ataca lo que es atacable, está donde debe estar; es un humor exacto, justo; o más bien: nos convence de que el blanco de su burla es risible y por tanto se le debe atacar de esa forma. Igualmente, el humor de la novela no es circunstancial —como ocurre con muchos chistes— sino que los lectores de los setentas, lo mismo que los de las siguientes generaciones —la nuestra— ríen con las escenas descritas.

El tono de la novela es el que tiñe de humor a muchas de las escenas, e incluso le da ese sentido al comportamiento de los personajes; a ello contribuye el tipo de narrador —en primera persona— y los aspectos que decide rescatar en la exposición de su historia: las nimiedades, los detalles, el comportamiento de los personajes —en la intimidad—, el lenguaje particular, entre otros.

Doy un pequeño ejemplo que aparece desde las primeras páginas. La noche del primer viaje del narrador, Matías Chandón, hacia su nuevo lugar de residencia, Cañada, se describe la cena en la venta de la Toma de López: el licenciado Manubrio "se amarró en el pescuezo una servilleta que tenía una mancha de mole", fija nuestra atención el narrador. Uno se pregunta: ¿por qué no decir "se ató al cuello" y por qué describir —y por tanto hacer notoria para el lector— la mancha, que puede resultar repulsiva a los espíritus pulcros e inmaculados?

c) *La risa de los personajes*

Aparece en la novela un aspecto que, por su recurrencia, debe incluirse en un apartado especial. Está relacionado con el punto de vista, y lo denomino "humor interno". Este rasgo se presenta desde tres perspectivas diferentes: 1) Yo, como lector, me río de los personajes y las situaciones —esto, independientemente de si tengo o no razón para reírme: ¿qué determina cuándo reír y cuándo no? 2) El narrador adopta su propio punto

de vista y maneja el humor según ciertas reglas internas. 3) Por otra parte, el narrador otorga cierta libertad a los personajes,[50] quienes a su vez desarrollan su propio humor.

El lector, entonces, conforme avanza en la lectura de los sucesos de la novela, se ríe de las situaciones, de la inopia o ingenuidad de los personajes o del particular empleo que se hace del lenguaje. Pero al margen de la percepción del humor por parte del lector, las relaciones que establecen los personajes entre sí crean también situaciones grotescas o ridículas, que en ocasiones provocan la burla o la risa ante su exposición.

Se describe, por ejemplo, una suerte de alegría perversa por parte de un clérigo —el presbítero Concha— al enterarse de un accidente ridículo que sufrió uno de sus antagonistas: el licenciado Manubrio mete la bota en el lodo —la misma noche a que ya se hizo referencia en la venta de la Toma de López. El antagonismo no sólo se da por el hecho de que el licenciado muestra poco respeto por los rituales de la religión —asume actitudes propias de un ateo—, sino que acaba de ganarles veinte reales en la baraja, doble razón para volverse odioso a los ojos del sacerdote.

También desde los primeros capítulos se vuelve recurrente una situación risible y blanco de burlas sólo para los militares. Chandón, obligado por las circunstancias —su arribo a una ciudad nueva, donde nadie lo conoce y por tanto la cortesía lo obliga a presentarse ante los demás—, informa una y otra vez que los dos últimos años de su carrera los ha pasado acantonado en Perote.

Para el lector tal información carece de importancia; incluso cuando el Corregidor se entera —el primer personaje de la novela en saberlo— sólo pregunta si estuvo asignado en ese lugar como medida disciplinaria, pero no se percibe en él ninguna señal de burla. Para el licenciado, los clérigos —en fin, para todo aquel que no es militar—, de

[50] Nótese que Ibargüengoitia, en este sentido, no se apega a las convenciones de la tradición literaria; no es, como lo define Lucien Goldmann, un "dios oculto", o un *deux ex machina* que manipula a sus personajes como simples marionetas.

la misma forma, nada significa; para todos ellos, entonces, humorísticamente sería un concepto vacío, un chiste que no hace reír.

Por el contrario, los militares, cuando se enteran, no pueden evitar reírse y convertir a Chandón en blanco de escarnio y de sus burlas. Este hecho cobra mayor relevancia porque se repite varias veces, y porque siempre que un militar se entera de tal suceso reacciona de la misma manera: burlándose de Chandón.

Se trata, al hablar del humor interno, de chistes, bromas o situaciones que para los personajes —y no siempre para el lector— son risibles o humorísticas. Más adelante me refiero a la manera como Periñón percibe a algunos de los personajes y algunas de sus acciones, así como los rituales de la Junta de Cañada, a los que califica incluso como "francamente ridículos".

Por otra parte, existen ciertas situaciones difíciles de clasificar, porque la manera como se exponen parecería subrayar lo ridículo o lo estúpido del comportamiento de los personajes, y sin embargo no se encuentran argumentos concluyentes para sostener tal aseveración. Así ocurre, por ejemplo, con la decisión de Periñón de no avanzar a la Ciudad de México. Al respecto se presentan dos perspectivas diferentes: el narrador la define como el "error más grande de la campaña" que cometieron los insurgentes, mientras que en la capital se considera como "un milagro" (LPL: 144).

d) *Concepto semántico vacío*

¿Cualquier suceso que causa risa es humorístico? ¿Cualquier situación humorística provoca la risa del espectador o del lector? Como adelanté, ciertos teóricos consideran que existen figuras retóricas o del lenguaje típicamente humorísticas.

En la novela aparecen algunas de esas figuras que, sin embargo, al ser empleadas no provocan risa o la situación referida no puede catalogarse como humorística. La más

empleada es el contraste. Lo vemos, por ejemplo, en la contrariedad de Chandón que el día de las pruebas deja "el chocolate a medias" mientras el resto de los personajes se quedan "comiendo tranquilamente" (27).

Desde que Chandón llega a Cañada se subrayan los contrastes. Primero, cuando ingresa a la habitación que se le asigna en la casa de La Loma: se describe el lujo del cuarto, de los enseres, de la cama, que enfatizan más la modestia de sus pertenencias. Enseguida, la opulencia de la casa y la pobreza que el narrador y la Corregidora observan desde los balcones y los miradores. Por último, entre la casa y la corregiduría, que Chandón percibe cuando se ve obligado a mudarse al edificio gubernamental.

Pero antes, el contraste en el comportamiento de Chandón y del Corregidor: aquél intenta ser cortés, fingiendo interesarse en la decoración de la casa; el anfitrión, por su parte, no puede ocultar su desconcierto ante el interrogatorio. El lector atestigua una escena un tanto ridícula, por no decir patética; ninguno de los dos personajes se entiende, y el narrador comprenderá la situación hasta mucho después, cuando sepa que los corregidores viven de arrimados —huéspedes invitados— en la casa de La Loma.

En otros momentos se describen situaciones propias del humor, que podrían definirse como enredos: el personaje X habla del tema A, y el personaje Y habla del tema B, pero ambos creen que se refieren al mismo asunto. El ejemplo más característico en este sentido es cuando Matías, estando de servicio, recibe un sobre lacrado de Diego; le extraña tal formalidad, y como acaba de coquetear con su esposa, cree que lo retará a duelo; toda la escena —descrita en el capítulo 6— maneja una tensión que el lector no sabe si derivará en una tragedia o si tendrá un final grotesco.

En algún momento aparece la frase "ironías del destino" que se refiere más bien al azar; es decir, la frase debería expresarse como "por azares del destino". El narrador la utiliza al referir la muerte del intendente de Cuévano, Pablo Berreteaga. En primer

lugar se subraya lo bien que Chandón se la pasó en casa del intendente (cap. 12), donde lo trataron como parte de la familia —"don Pablo me trató casi como a un hijo"—, lo cual subraya, más adelante (cap. 18), los remordimientos que después tendrá, porque el primer hombre que mata es precisamente el intendente (120).

El último punto que deseo subrayar en este "humor sin humor" es el obvio paralelismo que el narrador establece entre los papeles que desempeñan los personajes en la novela y el que representan en la obra que ensayan para el cumpleaños de Carmen Aquino.

Sobre todo, es notable la equivalencia en las acciones de los personajes: Periñón es López, "el personaje más interesante de la comedia", Chandón es Bromudio, un criado de quien Cerlina —representada por Cecilia Parada, su futura esposa— se enamora. Subrayo, por enésima ocasión, el nombre del personaje que representa el protagonista: López es el nombre con el que Periñón se identifica cuando van a la casa de la tía Mela —un prostíbulo— y con el que firma su acto de contrición, antes de ser ejecutado.

e) *Las palabras del humor*

El lenguaje del narrador puede definirse como coloquial. No aparecen frases elocuentes, adornadas, en las que se utilicen palabras o frases extravagantes. Sin embargo, hay una nota recurrente, relacionada con lo que podría llamarse la idiosincrasia del mexicano. Muchas veces se cita una frase al parecer ordinaria, referida a una situación específica, cotidiana, pero al final se le añade una apostilla que le da un giro humorístico.

Estas apostillas presentan muy diversos matices. Véanse algunos ejemplos, el primero, correspondiente a la celebración del santo de Carmen Aquino, la Corregidora. Se alude a un rasgo fundamental de nuestra mexicanidad: las fiestas. En esas fechas especiales, en que se tira la casa por la ventana, el anfitrión no puede dejar de lucir su

buen gusto culinario. Así queda expuesto: "Un ejército de criados sirvió los catorce platillos, todos indigestos" (69).[51]

Como en otros momentos, no puede menos que reconocerse la capacidad de Ibargüengoitia para sacar el máximo partido humorístico de las situaciones. Cuando Chandón comienza a instruir a su tropa, a "enseñarles los ejercicios fundamentales del artillero", les da los nombres de los utensilios. Mientras recita, en un tono didáctico, la tropa, en el más puro estilo de los estudiantes aplicados, repite como eco la última palabra o la última frase. Así concluye una de las "lecciones":

> —El soldado pone la bola en la boca y la empuja con la baqueta hasta hacerla llegar al culo —dije.
>
> —¡Culo! —gritó la tropa (55).

Y para completar el comentario sobre esta situación es necesario añadir que cuando comienzan los simulacros el narrador destaca: "En la cuesta del Tecolote las mulas se pedorreaban" (56). Describe enseguida el inicio de las actividades de su tropa, que califica como "vergonzoso": "En el primer simulacro ocurrió algo que me pareció vergonzoso. Cuando ya las piezas estaban en posición y cargadas me di cuenta, *con horror*, que ni yo ni nadie había llevado pedernal y yesca y no teníamos con qué encender el mechero. Pero gracias a Dios aquel nomás era un simulacro y ni mis soldados se dieron cuenta" (56).[52]

Quiero destacar que expresiones como "con horror" —que subrayo en la cita previa— pueden servir para definir el estilo de Ibargüengoitia; en este mismo sentido, apa-

---

[51] Resisto la tentación de subrayar esa apostilla, "todos indigestos", porque me parece bastante obvio que el autor desea resaltar ese rasgo de la abundancia de platillos. Lo mismo para el resto de las citas. Es la frase final la que enfatiza la ironía, así que es innecesario subrayarla.

[52] Destaco la frase "con horror" porque, de manera recurrente en gran parte de sus obras, independientemente del género, Ibargüengoitia la emplea casi diría como muletilla. Por supuesto se trata de una expresión retórica: más que referir una situación pavorosa, habla de un momento del cual el protagonista no se puede sentir muy orgulloso.

recen otras descripciones, frases o palabras que pueden dar la apariencia de ser un insulto o una grosería, o incluso cuando refieren situaciones grotescas, se corresponden con el contexto, y no se pueden sustituir por ninguna otra; así ocurre, por ejemplo, en el cuento "La mujer que no", en el momento en que el protagonista se lamenta que la madre de su prospecto de amante le eche a perder la cita. Rumbo al hotel, dice, "nos encontramos frente a frente con su chingada madre" (Ibargüengoitia, 1988b: 27).

De nuevo sobre las apostillas, insisto en que éstas le dan un giro humorístico a la escena descrita o al diálogo. Cuando informan —Periñón y Chandón— al intendente de Cuévano, Pablo Berreteaga, que visitan la zona en misión de reclutamiento, éste les da todas las facilidades, pero concluye el narrador sobre los voluntarios: "ninguno recluté". En ese mismo viaje, durante una comida con los dueños de minas, el único tema de sobremesa es la plata, haciéndose énfasis en las fortunas de los comensales; luego de un sinfín de historias remata: "todos se quejaron de los tributos reales" (81).

En el capítulo 16 estas apostillas son importantes. Se menciona que Periñón, luego del famoso Grito de Ajetreo, libera a los presos, quienes lo siguen en su aventura: "todos murieron", se nos informa. Para celebrar, abren una barrica del vino que prepara Periñón, el cual "estaba agrio", y contra la supuesta urgencia que subraya la historia para el arranque de la guerra, especifica el narrador: "nos fuimos a dormir" (108).

Al referir la primera acción del ejército se subraya que "la operación fue imperfecta" pero el resultado "excelente, gracias a que no había nadie defendiendo" (110).

La apostilla del final del capítulo 18 enfatiza también la volubilidad del apoyo del pueblo a los implicados en la contienda, pero de manera similar actúan muchos "amigos", como el caso del obispo Begonia, quien los recibe en Huetámaro (capítulo 21) y asegura estar de su lado e incluso les da la bendición; en otro momento, ya muy avanza-

da la contienda, los insurgentes se enteran de que este Begonia que tan bien los recibió los excomulgó a los pocos días de ese encuentro.

Otro ejemplo: Ontananza enfurece porque no quieren oficiar misa para los insurgentes muertos; amenaza a un cura con que en su iglesia ocurrirá lo mismo que en la Requinta, tomada a sangre y fuego, y en la que murieron todos los defensores: "El resultado de esta amenaza fue sorprendente. No sólo hubo misa por los insurgentes muertos en la parroquia sino en todas las iglesias de la ciudad. Los capellanes se peleaban porque la suya fuera por delante. Además de la misa de difuntos el señor cura hizo un Te Deum, dándole gracias a Dios de que hubiéramos tomado Cuévano" (123-124).

Más adelante asegura que los españoles no los recibieron, pero los mexicanos les hicieron muchas fiestas: "Si hubiéramos comido la mitad de los moles que nos ofrecieron hubiéramos muerto" (124).

Otro ejemplo de estas apostillas aparece en la descripción de los papeles que representan los integrantes de la Junta de Cañada en la obra *La precaución inútil*, representada en la fiesta del Carmen. Luego de mencionar a los protagonistas, concluye el narrador: los demás "representaban personajes secundarios —e infames" (37). La frase teatral que recita Cecilia durante el ensayo es cómica: "¡Bromudio de mis entrañas!" (37).

Pero no sólo las apostillas son importantes para darle un giro humorístico a las situaciones o a los diálogos; hay otras que exageran la situación, marcando, con tal hipérbole, ese tono humorístico. Antes del infructuoso viaje a Cuévano para reclutar voluntarios, Chandón visita por primera vez Ajetreo. A la entrada del pueblo, al que sabe que va acercándose por "el olor a chiquero", un grupo de hombres que miran a otro destazar un cerdo lo reciben con desconfianza; al enterarse de la razón de su visita "casi se peleaban" (74) por indicarle dónde localizar a Periñón.

Otras frases que quizá abonan a favor de la caracterización del estilo de Ibargüengoitia son las que hacen alusiones específicas a las peculiaridades de las instituciones —el ejército, la iglesia— o de ciertos grupos de personas: "Al medio día comí la bazofia que nos servían a los oficiales cuando por necesidad nos quedábamos a comer en el cuartel" (87), leemos en cierta parte; y en otra: "había tres ratas de sacristía susurrando en el atrio" (88).

Hay algunos incidentes que incluyen varias apostillas o que se rematan con una de estas frases. El de la visita infructuosa de Adarviles y Chandón a la casa de la tía Mela es uno de ellos. Llegan a las puertas cerradas del burdel, y luego de identificarse, "soy el capitán Adarviles, ¿te acuerdas?", reciben la respuesta: "Sí ya me acuerdo —y no abrió la puerta", y ambos terminan la parranda en la calle, tomando té de hojas de naranjo.

Otro es el del soldado que se roba dos bueyes, durante la primera incursión del ejército para conseguir bastimento para la tropa. Chandón, de pésimo humor, sale a buscarlo. Primero lo escucha entonando la siguiente canción:

> Soy la saltaparedes
> agárrame si puedes.

Sí lo atrapa. Le sale al paso y lo interpela: "cantas muy bonito" y le da un cuartazo en la cara. Lo encierra en un cuarto de triques y a continuación comienza una discusión con Periñón sobre el destino del ladrón, con quien está "decidido a hacer un fusilamiento ejemplar".

Expone sus argumentos a Periñón. "Repetí lo que me había enseñado el coronel Bermejillo", es decir una serie de aforismos banales que no son más que lugares comunes de las instituciones anquilosadas. Así responde el cura de Ajetreo: "Estás hablando como un militar pendejo". La discusión, entonces, la gana Periñón, y se le perdona la

vida al ladrón. Remata el narrador: "Tan agradecido quedó que nos abandonó meses después, llevándose una caballada" (112).

Otra situación que vale la pena comentar en esta parte es la del momento de la "declaración solemne" (126) de la abolición de la esclavitud, la cual es "recibida en silencio" por los mineros que la escuchan. Al lector lo hace pensar en ciertas escenas análogas, como la del orador que cuenta un chiste ante un numeroso auditorio y mientras espera el estallido de risas lo único que obtiene es la mirada de azoro del público y una que otra tos sorda. En esta situación, Periñón tiene que explicar sus palabras, y es hasta que glosa su declaración que estallan los "vivas" para el señor cura Periñón.

Los nombres, por sí mismos, incluyen su dosis de humor. En primer lugar, las peculiaridades de la topografía ibargüengoitiana. Cito, como ejemplo, los siguientes: Ajetreo, el marquesado de la Hedionda, el condado de la Garnacha (58),[53] valle de Cuijas (146), Paso del Macho, Nacogdoches… Los lugares, los nombres, tienen su razón de ser.

Se menciona también el convento de la Santa Redengada (130) donde mantienen prisionera a la Corregidora. Respecto de las etiquetas —que son mucho más que eso— cito las de Chandón y Periñón, marcas de champaña, como el propio autor reconoce; Pinole, "Eligio" Topete (24), a quien precisamente le dicen así "para no tener que decirle Eligio de Puta"; Pepe Caramelo; Cuartana, (146) nombre que, por contigüidad —concepto que se explica enseguida— nos remite al protagonista de una serie de películas de la época; aunque no resulta fácil demostrar que el nombre corresponde a ese personaje, una pista nos la da la afición de Ibargüengoitia por el cine. Estas etiquetas —nombres para personajes— ocupan un lugar especial en la poética del autor.

Así replica a Antonio Alatorre una objeción que le hacen varios lectores de la novela: "La idea de que ciertos nombres son de farsa y otros no, puede ser aristotélica pe-

[53] Estos nombres los conocemos por quienes ostentan los títulos nobiliarios: el marqués de la Hedionda y el conde de la Garnacha.

ro no es interesante. Si uno de mis curas se llamara el Abate Melcachote admitiría que el nombre estaría fuera de lugar en la novela, pero Pinole y Manubrio me parecen tan sobrios como Chandón y Periñón —que son marcas de champaña" (AR: 88).

Me parece bastante obvio que Ibargüengoitia está jugando con los significados. Ciertas palabras contiguas a los nombres que utiliza pueden resultar irónicas. Veamos en primer lugar el caso del narrador: chambón, contigua a Chandón, es sinónimo de tramposo o torpe; significa "de escasa habilidad en el juego": recuérdese que en la novela el juego es muy importante; añádase, también, que específicamente la Corregidora se confunde y lo llama "Chambón" durante su primera conversación de sobremesa (16).

Adarvar, contiguo a Adarviles, significa asombrar, aturdir, y es un concepto bélico; exagerando un poco esta contigüidad, podríamos hablar de un posible sufijo, que aquí sería "viles", rasgo que corresponde al personaje, dada su volubilidad y su falta de escrúpulos para traicionar a sus amigos y cambiar de bando cuando así conviene a sus intereses.

f) *Las palabras y los hechos*

De manera recurrente, al estudiar los diferentes aspectos de la novela, siempre queda en el ánimo del lector la habilidad —que se traduce en admiración hacia el autor— de Ibargüengoitia para sacar partido —humorístico— de las escenas descritas. Los ejemplos abundan. Véase, para corroborar lo anterior, el pleito entre los corregidores, cuando Carmen actúa por su cuenta enviando recados a los implicados con el fin de adelantar el cordonazo (cap. 15); o cuando Chandón está a punto de morir aplastado por "el Niño" (78); destacan ambos porque pudiera parecer que el viso de tragedia o de dramatismo no dejaría espacio para el humor, y sin embargo a través de los resquicios abiertos por la situación, la socarronería del autor se cuela de manera bastante eficaz.

Esta peculiaridad también está presente cuando se menciona la visita de las casas (41-42) para encontrarle alojamiento a Chandón —acompañado por la Corregidora. La situación resulta notable porque esta escena la utiliza el narrador para subrayar la condición económica de los corregidores, quienes ven en Chandón la posibilidad de obtener un ingreso extra, al rentarle una parte de la corregiduría —y de manera indebida, ya que la casa pertenece al gobierno—; se destaca, pues, el espíritu un tanto mezquino de los corregidores, así como el hecho de que un puesto burocrático no es la panacea para solventar los gastos cotidianos de la existencia.

Cuando, en otros momentos, se describen escenas embarazosas, éstas resultan más bien grotescas o ridículas —más que humorísticas, aunque sin perder este tono. Así ocurre luego de que Chandón le toma la mano a la Corregidora y le besa la palma, y descubre a Diego cerca. A partir de este momento se maneja una tensión natural en el personaje-narrador, quien ignora si su acto fue percibido por el Corregidor. Esta escena desencadena una serie de incidentes ridículos al final del capítulo 6.

Cuando Diego los descubre a la distancia —los separa un patio de la corregiduría— se dirige a Chandón a gritos, a pesar de que se encuentran relativamente cerca. Pero hay más en esta circunstancia aparentemente trivial: el tono de voz subraya el carácter simplón, ingenuo y, en más de una ocasión, tonto, que se maneja del personaje.

La imaginación del narrador se dispara cuando recibe un sobre lacrado por parte del Corregidor —lo cual, de nuevo, enfatiza el carácter ingenuo de Diego, además de su gusto por la formalidad y las ceremonias, rayano en lo ridículo—: teme que aquél lo rete a duelo y le reclame airadamente por haber besado la palma de la mano de su esposa: “Me lo imaginé con espuma en la boca” (43).

A lo largo de toda la escena el malentendido —Diego lo cita para invitarlo a formar parte de la Junta y Matías cree que lo va a retar a duelo— es humorístico: Diego ha-

ce una pregunta inocente y a Chandón le parece "diabólica" (44); la respuesta desconcierta al Corregidor —se subraya su ingenuidad—; el diálogo que sigue se describe en el mismo tono y sólo hasta el final Chandón entiende el sentido de la escena. "Yo no sabía a dónde llevaba aquella discusión. Me detuve en el sendero de grava, Diego se detuvo un paso más adelante, yo lo miré a los ojos, desafiante, pero él estaba tan sumergido en su razonamiento que no entendió el desplante" (44).

Otras escenas humorísticas —por lo demás derivadas de la situación descrita— se insertan en diferentes pasajes. Si bien uno creería que se pueden pasar por alto, el narrador decide fijar la atención en ellos como una manera de reiterar que nuestra vida cotidiana está llena de esos momentos inevitables.

Los rituales se convierten en un blanco ideal en este sentido. Al hablar de la misa en honor del santo de Carmen Aquino —de tres curas— se subrayan algunos aspectos humorísticos, en primer lugar el hecho de que resulta bastante larga: "El obispo echó un sermón que parecía que nunca se iba a acabar. Varios fieles se hincaron, pusieron la cabeza entre las manos, como si estuvieran haciendo un examen de conciencia y se quedaron dormidos" (67).

A continuación se menciona uno de los ataques —los famosos soponcios— que sufre el presbítero Concha. En este punto, la discreción de Periñón elimina todo elemento risible. Sin embargo, si nos situáramos en la posición de los fieles sentados en las primeras butacas —si no estuviéramos dormidos— no dejaría de extrañarnos el hecho de que "el padre Pinole y el sacristán se llevaran cargando al enfermo mientras los otros dos oficiantes seguían diciendo la misa" (67); aunque, claro, si estuviéramos en primera fila ya estaríamos enterados de los soponcios, puesto que estos lugares estaban reservados para "lo mejorcito de Cañada", y ellos conocen este padecimiento del presbítero.

Al final de la ceremonia, literalmente se forma un pandemónium en la plaza:

> El coche de los Aquino o, mejor dicho, el que era del marqués y ellos usaban cuando estaban de temporada en la casa de La Loma, fue el primero en salir de la plaza, llevando a Carmen, a Diego y al obispo Begonia. Apenas dieron vuelta en la esquina empezó la confusión, porque todos los demás trataron de salir en segundo lugar. Era día en que en Cañada todos los ricos iban a la iglesia en coche, aunque vivieran a media cuadra. Durante un rato los coches se apretujaban, los caballos se paraban de manos, relinchaban, los chicotes tronaban, las defensas se enredaban, una rueda arrancó un pedazo de argamasa en la esquina y el aire se cargó con todas las maldiciones que no se dijeron. Por fin, poco a poco, los coches fueron saliendo y al llegar a la cuesta la ascendieron con dignidad, dando un espectáculo muy bonito a todos los que no habían sido invitados, que eran una multitud (67-68).

Y siguiendo con estas situaciones, durante la fiesta el menú en el desayuno de la fiesta forma parte de la descripción de este tipo de escenas:

> Un ejército de criados sirvió los catorce platillos, todos indigestos, desde huevos estrellados con chile chipotle puestos sobre tortillas untadas de frijoles refritos, hasta tacos de charales con salsa de tomate verde. Unos invitados comieron hasta enfermarse, otros no pudieron probar bocado, como la esposa de don Cirilo Anzorena, una mujer cadavérica, que llevaba en la cabeza una peineta casi transparente (69).

De paso —subrayo: admirable la habilidad de Ibargüengoitia para sacar partido de estas escenas— el narrador aprovecha para insistir en los defectos de los personajes secundarios; véase lo que se menciona de la esposa de don Cirilo; más adelante se apunta que el licenciado Manubrio, quien no fue invitado, "se presentó en el almuerzo y comió de todo" (70). Respecto del licenciado hay que aclarar que no fue invitado porque no asistió a la iglesia: este detalle le da coherencia a la caracterización del personaje; recordemos la cena en la venta de la Toma de López: se comporta como un ateo, o por lo menos como alguien a quien los ritos o las apariencias de la religión lo tienen sin cuidado (11).

Hay escenas circunstanciales que nada más por eso —por ser circunstanciales— resultan risibles, como en el momento en que Chandón hace que se sobresalten todos los asistentes a la velada de la casa de La Loma, la tarde que conoce a los integrantes de la Junta de Cañada (22). Ingresa al salón donde están todos reunidos, cantando o escuchando la música, concentrados en sus asuntos; al terminar la canción, Chandón aplaude, sobresaltando a todos porque no sabían que él estaba ahí.

Como en el caso del soponcio de Concha durante la misa de tres curas, el estreno de "el Niño" podría representar una escena risible para los espectadores, que observaban la maniobra a cierta distancia, desde un montículo —ocupan una posición privilegiada.

Algunos de los ejemplos citados cambian su significación si se repasan desde una óptica diferente, vistos a la distancia; en el momento que ocurren pueden considerarse trágicos o dramáticos, pero al evocarse adquieren su carácter cómico, como lo citado en el párrafo previo, o los "miedos vanos" aludidos por el narrador en el capítulo 16.

Un poco vinculado con las situaciones, pero más bien relacionado con el uso del lenguaje —véase el inciso anterior— se halla el famoso Grito de Dolores, de tanta repercusión histórica; en la novela se transforma, por supuesto, en el Grito de Ajetreo, y claro, de ahí se deriva todo el jaleo que se narra enseguida. Lo mismo podemos decir de cuando Periñón enarbola como estandarte la imagen de la "Virgen Prieta", reconstrucción ficticia de la histórica Virgen Morena.

Lo anterior, descrito en el capítulo 16, se complementa con el énfasis en los miedos —"miedos vanos", los definirá posteriormente— que asaltan al narrador durante su cabalgada nocturna para avisar a Ontananza, Aldaco y Periñón; imaginarlo avanzando a tientas como quien dice, sobresaltándose con las sombras de los huizaches y por último con "unos que iban por el camino buscando un becerro perdido" (107), que son quienes

le dan el peor susto, resulta divertido; aunque en esta parte se requiere de la complicidad del lector, ya que éste debe imaginarse a sí mismo o imaginar a otro en esa situación y entonces concluye que sí, en efecto, se trata de escenas ridículas o grotescas, muchas veces risibles. Hay, por supuesto, algo de trampa en esta complicidad, ya que por una parte no es cuantificable, y por otra, como subraya el propio Ibargüengoitia, el lector se puede reír de lo que no se debe y a la inversa; el lado cómico de la situación, igualmente, sólo se percibe si se ve la situación a la distancia; en el momento no pierde su dosis dramática.

El caos se convierte en un rasgo de los incidentes y del comportamiento de los personajes, y a veces es cómico, o trágico, o grotesco. Ya cité un ejemplo al hablar del final de la misa de la fiesta de Carmen. Lo mismo ocurre en lo que se denomina como "el día del Te Deum". Periñón lanza por el balcón de la casa de moneda el contenido de una "caja grande" llena de monedas; el resultado: "Los que estaban en la plaza se abalanzaron sobre el dinero. Hubo magullados, apachurrados, descalabrados. El ambiente festivo se extendió por la ciudad, hubo borracheras, comercios saqueados, mujeres violadas, incendios, robos, pleitos a puñaladas. Esa fecha aún se recuerda en Cuévano como 'el día del Te Deum' " (127).

Previamente se describe la llegada de los insurgentes a la casa de moneda; el encargado está asustado pero no dispuesto a entregar el dinero, a menos que Periñón le firme un recibo; éste responde, "muy justo, se lo firmo"; llegan a la bodega: "el encargado abrió tres puertas erizadas de cerrojos y candados. Necesitó una docena de llaves".

Inmersos ahora en el vendaval de la guerra, las situaciones por sí mismas son poco propicias para la risa, o la burla; y sin embargo —de nuevo, la capacidad ibargüengoitiana para aprovechar cualquier circunstancia para exhibir su genio humorístico— ésta se hace presente en más de una ocasión.

Así ocurre con las precauciones que Chandón toma al aproximarse a Cañada, descritas en forma caricaturesca. El propio narrador lo subraya: "Seguí reconociendo el terreno, siempre a cubierto. Ahora que me acuerdo me da vergüenza haber tomado tantas precauciones: avanzábamos arrastrándonos o corriendo de un cobijo a otro, de un matorral a una piedra, de una piedra a un nopal cubriéndonos siempre unos a otros" (128); enseguida descubre al enemigo y tarda en darse cuenta de que las personas que observa no están formadas para batalla, sino que están bailando.

Cuando Chandón se prepara para "participar" en una de las batallas (capítulo 22), ocurren una serie de incidentes que comparten muchas de las características mencionadas hasta ahora, como el humor sin humor, en particular el contraste, las situaciones que en el momento de ocurridas resultan un poco dramáticas pero, vistas a la distancia, resultan risibles o grotescas…

Mientras se preparan para el enfrentamiento, Chandón levanta a deshoras a su tropa, que durmió mal, a causa del frío; cuando se ponen en marcha, "uno se durmió y cayó del caballo, otro se desbarrancó" (137); el contraste de las privaciones y las malpasadas de los insurgentes con las de los realistas llaman la atención: comen "tortillas frías" para evitar que el humo los delate y, en cambio, "los soldados enemigos encendieron fuego, calentaron la comida y almorzaron con calma" (138).

Cuando inician las hostilidades Chandón observa las columnas "como dos hilos de hormigas blancas que subían lentamente la cuesta para no perder el aliento", y luego de recibir la descarga de los fusiles del enemigo "las primeras filas de los atacantes desaparecieron entre el zacate, los demás bajaron corriendo el trecho que habían subido tan lentamente" (138-139).

Al final se enfatiza que la fuerza de Chandón resultó inútil, y sin embargo celebran el triunfo como si ellos hubieran tenido algo que ver: "Entonces yo y todos mis sol-

dados celebramos la victoria que habían ganado nuestros compañeros a gritos" (139); la descripción que se hace de la "limpia" del campo de batalla —el dar sepultura a los muertos— es triste, trágica; se enfatiza sobre todo el desánimo que cunde entre la tropa, lo que ocasiona que durante la noche deserte la mitad del ejército; Periñón apostilla, hablándoles a Ontananza y a Chandón: "Ustedes querían un ejército más chico. Ya lo tenemos" (142); para animarlos, les ofrecen una cena especial, ascienden a varios soldados y les "pagan" —reparten dinero—: "En la punta de un cerro no había mucho qué hacer ni en qué gastar el dinero" (142); para los soldados tiene un mayor efecto anímico el saber que no van a pelear.

Al hablar sobre la excomunión del obispo Begonia contra Periñón y su ejército, se pone el énfasis en la retórica del bando correspondiente, y desde luego las exageraciones citadas poseen su dosis de humor. El obispo califica al Ejército Libertador como "aliento de Satanás", "el chahuixtle, una plaga que Dios había permitido para castigar los pecados de la región" (145-146), "ateos, asesinos y blasfemos, dirigidos por un sacrílego —Periñón" (146).

El lector no puede dejar de advertir la peculiaridad de la personalidad de Begonia: "la carta había sido escrita tres días después de que lo encontramos y nos dio la bendición con el Santísimo" (146); la reacción de los líderes también es coherente con la personalidad de cada uno: Ontananza se pone furioso ante el hecho, Periñón, en cambio, "parecía divertido". En boca de Periñón se subraya el carácter mezquino y pusilánime de Begonia: "Apuesto a que en cuanto nos vea se retracta y nos da la absolución". Por su parte, la reacción de los miembros de la tropa, al enterarse del incidente, es divergente: algunos desertan —muy pocos—; a la mayoría no le importa. Incluso componen una canción:

Soy soldado excomulgado
del señor cura Periñón… (146)

g) *La precaución inútil*

En el contexto de la novela, las alusiones a la representación de *La precaución inútil*, obra teatral que ensayan los integrantes de la tertulia de la casa del Reloj, nos lleva a pensar precisamente en ella, en la tertulia. Pero sobre todo, deja en el ánimo del lector la impresión que uno de sus integrantes, Periñón, da de los asistentes: "No es nada del otro mundo, porque en Cañada no hay nadie del otro mundo" (34). En otras palabras, la tertulia no es más que un pretexto para socializar, para pasar el tiempo, pero más importante, está integrada por personas ordinarias.

Esta afirmación cobra un significado por demás trascendente puesto que se habla, ni más ni menos, de los iniciadores de la Independencia, de quienes en el futuro —nuestro presente— serán elevados a los sagrados altares de la patria y de la historia nacional. Significativa además la transformación del personaje en el proyecto de Ibargüengoitia: el Periñón de *Los pasos de López* está bastante alejado del Hidalgo de *La conspiración vendida*: ya perdió todo su halo de visionario, todas sus pretensiones de acaparar el mérito de ser el "iniciador". El Periñón de la novela es un personaje más sensato, pragmático, indiferente a la posibilidad de honores futuros. Se preocupa por la situación del momento, por los proyectos inmediatos, cotidianos, disfruta su relación con sus compañeros aunque enseguida reconozca, en una confidencia al narrador: "No todos los que va a conocer dentro de un momento son listos" (35).

La tertulia, pues, ha informado previamente Periñón, "era un grupo de amigos […] que se juntaban de vez en cuando para platicar, leer algo que hubieran escrito, ensayar alguna comedia o 'discutir algún asunto que les pareciera importante' " (34). Las comillas, de alguna manera, subrayan el tema de las discusiones, que más adelante el

mismo personaje especifica aún más: “Unos días ensayan una comedia, otros traman una revolución” (52).

Llama la atención el tono desenfadado, casi diría de indiferencia, con que se habla de la “revolución”, como si se tratara de un hecho más insertado en la rutina de las reuniones, de una mera posibilidad.

La obra teatral guarda un innegable paralelo con los incidentes de la conspiración y del levantamiento. En primer lugar el título: *La precaución inútil*. Constantemente se mencionan las reuniones “secretas” que, sin embargo, son del dominio público. Pero más importante, toda la cautela, el supuesto sigilo y discreción con que proceden los integrantes de la tertulia no pasan de ser más que buenos propósitos.

Las delaciones abundan y por lo menos en una ocasión hay una discusión entre Chandón y Diego Aquino, quienes se recriminan mutuamente su falta de discreción (87-88). Muchos de los actos que ejecutan, también, ponen en riesgo el plan; es el caso del viaje a Muérdago para recoger los machetes; incluso cuando Periñón se entera se pone furioso y califica la aventura como una “imbecilidad” (65).

Aunque nunca nos enteramos de los detalles de la obra —excepto un breve resumen—, se describe un ensayo y parte de su representación, enfatizándose el final. Todo sale mal. Primero, es un problema reunir a los actores; mientras los busca, Chandón descubre, celoso, a la Corregidora dejándose besuquear la palma de la mano por Ontananza; después, el presbítero Concha, afectado todavía por el soponcio sufrido durante la misa, olvida decir una frase fundamental, lo cual ocasiona que López —el papel representado por Periñón— termine en la cárcel, encadenado, y el presbítero libre “cuando debería haber sido al revés” (71). “El desenlace fue grotesco”, informa el narrador, y cita la parte final, la frase previa a la caída del telón: “Toda precaución es inútil”, alusiva no sólo al título de la obra, sino también a las reuniones de los conspiradores.

Durante el ensayo —descrito en el capítulo 5— el narrador proporciona abundante información sobre una serie de incidentes vinculados con la semántica de las secuencias, el carácter de los personajes y sus relaciones, las implicaciones históricas de algunos acontecimientos y, en general, la atmósfera íntima que se respira.

Es en esta parte donde nos enteramos de que entre el tiempo del discurso y el tiempo de la narración hay treinta años de distancia. Esta distancia le permite al narrador hacer juicios *a posteriori* y evaluar el resultado de sus acciones, así como describir la suerte de los integrantes de la tertulia.

Conoce a Cecilia Parada, por ejemplo, "que era entonces una muchacha callada", y en el tiempo de la narración, "mi esposa". En ella se describe el doble juego establecido por el narrador entre la analogía de los papeles que representan en la obra y el que desempeñan en la "realidad", es decir, en los incidentes de la novela. "Cecilia era Cerlina, criada de Rosina", la Corregidora, y cuando Chandón se integra a la tertulia le asignan un papel, el de Bromudio, de quien Cerlina está enamorada.

Nótese la contigüidad en el nombre del personaje de la novela y el que se le asigna en la obra; también, esta contigüidad establece una alteridad entre Cecilia y la Corregidora, algo así como la contraparte femenina de la alteridad Chandón-Periñón; Chandón flirtea con Carmen Aquino, y finalmente se casa con Cecilia; esta misma situación del coqueteo de la Corregidora con Chandón ocurre entre ella y Ontananza, quien en la obra representa a Lindoro, el galán que corteja a Rosina.

Una de las frases de Ontananza, mientras representa su papel, subraya el paralelismo: "Aquí apareció otro Lindoro", informa a sus compañeros refiriéndose a Chandón. La semejanza de la relación Matías Chandón-Carmen Aquino y Luis Ontananza-Carmen Aquino se describe explícitamente: "Ontananza […] se había inclinado para besarle la mano, tal como yo había hecho en dos ocasiones". La reacción de ambos es semejante:

“Nos pusimos rojos y no hallábamos dónde meternos”; esta actitud contrasta con la de la Corregidora: “Tal como había ocurrido cuando Diego nos descubrió en mi casa, Carmen no se inmutó” (71).

La distancia de treinta años le permite al narrador conocer la suerte que corrieron sus compañeros: “La mayoría están muertos, pero mientras unos descansan en el altar de la Patria, los huesos de otros yacen en tierra bruta porque en ningún cementerio quisieron recibirlos” (36).

En pocos momentos como en éste, durante el ensayo de la obra, el narrador se permite estas digresiones sobre el futuro, el pasado, la patria y la historia.[54] Después de enumerar y presentar a algunos de los asistentes a la casa del Reloj concluye: “Los demás no entraron en la historia Patria y no tienen por qué aparecer en esta”.

Cuando Chandón y Periñón llegan a la casa, sólo Matías ignora que el resto participa en la representación; no se da por enterado ni siquiera porque escucha la voz artificial, impostada, de la Corregidora. Cuando ella tira la carta y él, por amabilidad, la recoge, interfiere en el ensayo y provoca la risa de los demás, que se intensifica tras la apostilla de Ontananza: “Aquí apareció otro Lindoro”.

La operatividad del humor en la escena anterior depende del punto de vista. A los demás les causa risa la ignorancia de Chandón —y el hecho de que actúe en consecuencia—, pero a éste lo coloca en una situación embarazosa: se pone rojo de vergüenza por el papelón que acaba de hacer en público. ¿Qué historiador ha registrado que los héroes que nos dieron patria se abochornan?

En este mismo tono humorístico se inserta la frase con que Cecilia cierra una escena: “¡Bromudio de mis entrañas!” ¿El bromudio no será un remedio para los males es-

[54] Otro momento aparece luego de la toma de la Requinta: “Desde entonces hasta la fecha muchos nos han acusado a los jefes insurgentes de sanguinarios” (121).

tomacales? Aunque, según las malas lenguas, el bromuro —palabra contigua— es un inhibidor del apetito sexual.

La secuencia del ensayo concluye con una especie de contradicción: el narrador destaca que la Corregidora lo tutea por primera vez y que le informa "ya eres de los nuestros"; pero enseguida, añade, "ocurrió algo que puso en duda esta afirmación" (37), y es que se ve obligado a abandonar la casa de La Loma y trasladarse a la corregiduría, porque el obispo Begonia llegó de improviso y necesitan la habitación para hospedarlo.

No creo que se trate de una mera casualidad que tanto durante el ensayo como en la representación aparezca el obispo como ave de mal agüero. Recuérdese que a lo largo de la novela se insiste en la enemistad que existe entre el obispo y Periñón, porque éste nunca le pagó el dinero que le facilitó para su malhadado viaje a Europa.

Es el obispo quien, además, en un primer momento, durante el paso del ejército insurgente por Huetámaro, les da la bendición, pero tres días después es quien lanza la excomunión y los llama "aliento de Satanás" (145). Su descripción siempre es negativa: "moreno, de papada […] desde que lo vi me antipatizó. ¿Y por qué no? Iba a dormir en mi cuarto, ¿por qué había de caerme bien? Me negué a besarle el anillo" (38). Después de la representación, cuando en la casa de La Loma sólo quedan "los íntimos" y el obispo se reúnen con deseos de platicar pero Begonia "tomó la palabra y ya no la volvió a soltar", lo cual hace que Periñón pierda la paciencia y les proponga a Chandón y a Aldaco irse de parranda. Cuando Carmen Aquino los alcanza, rumbo a la salida, y les pregunta a dónde van Periñón contesta "a pasear por los callejones a la luz de la luna", aunque aclara el narrador, "no había luna, estaba nublado y soplaba el viento que precede al aguacero". La Corregidora se molesta "lo cual me produjo satisfacción", se goza Chandón, y añade: "nunca le perdoné la escena con Ontananza" (72).

Una de las razones por la que el final de la representación resulta grotesco es porque a Juanito se le olvida una frase fundamental: "Yo soy el culpable, etc." (71). Precisamente la culpabilidad —los remordimientos de conciencia— lo llevará a arrepentirse de haber pertenecido a la conspiración y denunciarla antes de morir. Se presenta, de nuevo, el paralelismo entre la obra y la novela, entre los papeles que representan y los personajes que encarnan.

El protagonista no escapa a esta analogía: "Periñón era López, criado de Lindoro y el personaje más interesante de la comedia, él enredaba y desenredaba la acción, resolvía todos los problemas y al final recibía todos los castigos" (37). Me parece que exactamente eso ocurre con el Hidalgo creado por los historiadores. Véase el contraste entre la perspectiva de los liberales —en *México a través de los siglos*— y la de Alamán, un conservador.

Pero hay más: la historia, el tiempo desdibuja al hombre de carne y hueso, lo convierte en héroe, en ser mitológico y lo eleva casi al rango de la divinidad, pero también cuando se pretende "humanizarlo"; es decir, presentar sus vicios, sus defectos, se lo coloca en el extremo opuesto, como un villano de lo peor, que en Guadalajara usaba "ropas lujosas, andaba siempre rodeado de pajes y guardias de *corps* y sus subalternos le daban el trato de 'alteza serenísima' " (Ayala, *op. cit.*, 668).[55]

Aun los espectadores tienen su contraparte en la narración. Al final de la obra "la gente no entendió nada, pero aplaudió" (71). Ésos que no entienden bien pudieran asimilarse a aquellos ciudadanos orgullosos de su mexicanidad, los estudiantes comunes y corrientes, obligados a asistir a la escuela y a masticar ciertos datos y ciertos eventos de la historia patria de los cuales entienden bien poco —o nada—; pero no sólo ignoran los

[55] No debería dar voz a autores como éste, que más parecen hablar con las entrañas que con el cerebro, que no dan fe de sus fuentes y que transparentan su odio hacia todo lo que huela a prole; pero resulta un buen contrapunto para el argumento expuesto. Permiten reconocer, además, ciertos defectos del discurso histórico, y la manera como la posición o perspectiva del historiador pervierte sus argumentos.

detalles, sino que no cuestionan absolutamente nada; se tragan sin digerir el discurso del maestro, la retórica de los medios oficialistas y de las autoridades. Las dudas, las lagunas, las contradicciones de esa exposición, de la configuración de esa perspectiva oficial están ausentes de su entendimiento. Pero al final siempre aplauden: como México no hay dos, nuestra historia es ilustre, poblada de esforzados y heroicos personajes, una epopeya. Somos un ejemplo envidiable para el mundo.

h) *"El Niño"*

Ya detallé el contraste —lo trágico o lo grotesco, según el punto de vista de los implicados en la situación descrita— que representa el estreno de "el Niño". Voy a completar la exposición refiriendo cómo aparece durante la guerra, por su valor humorístico.

Su primera mención se hace en el capítulo 11, en el contexto de las "manías" que obsesionaron a Periñón en la edad madura. Estas manías, como otras descripciones incluidas en la novela, forman parte de las concesiones del autor a la historia; es decir, de los elementos históricos empleados por Ibargüengoitia para la construcción de sus personajes de ficción. Todas las fuentes destacan la loable labor desarrollada por Hidalgo en las diferentes parroquias a las que fue asignado, enseñando a sus feligreses diferentes oficios e impulsando diversas industrias. Aquí se mencionan, además de la herrería y la fundidora, el cultivo de las vides y de las moras, incluidos los gusanos de seda.

Desde el comienzo "el Niño" tiene defectos: carece de base —se debe construir su cureña— y de barreno para meter la cañuela. Quizá pareciera excesivo imaginar lo que hubiera ocurrido si arranca la revolución y, llegado el momento de estrenar la pieza, los artilleros se dan cuenta de que no hay manera de encender la mecha, porque no hay dónde colocarla. Pero algo similar se describió en otro momento, cuando Chandón pre-

para a su tropa y en el primer ejercicio, al intentar disparar los cañones, descubre que no lleva pedernal (56).

Otro defecto, junto con su tamaño, es el peso. Se requieren ocho mulas "jalando con todas sus fuerzas" para arrastrarlo al Llano de los Petates, doce hombres "pujan" para colocarlo en posición, y la bala, que "un hombre fuerte" apenas puede levantar, es "del tamaño de la cabeza de un niño" (78).

Esta pieza de artillería es el orgullo de Periñón. Desde el principio el narrador registra el entusiasmo —"como un niño que acaba de aprender a usar un juguete" (121), dirá más adelante— de su creador y desiste de hacerle ver sus inconvenientes: "Periñón no hacía caso de estas dificultades". Matías sabe que, a la postre, "se convertirá en un engorro", lo cual se registra una y otra vez durante el movimiento.

"Lo que has hecho es un cañón de demolición", explica Chandón para subrayar estos inconvenientes, presentes y futuros. Y en lugar de contrariarse, el cura de Ajetreo "quedó satisfecho con esta definición". Se describe enseguida el estreno de "el Niño", con sus consecuencias, y finalmente, como ni Periñón y su gente supieron construirlo, y Chandón no sabe cómo arreglarlo, deciden visitar Cuévano para que el intendente les facilite el tomo de la *Enciclopedia* donde se incluye la entrada de "Cañones, su fabricación". Como es natural, para que Berreteaga no sospeche, le dirán que desean plantar "Ciruelos", y les facilita el tomo de la "C".

La segunda aparición se da en el capítulo 18. Como predijo el narrador, es un engorro, y aun más: motivo de disputa. Cierra la marcha del ejército insurgente con Chandón y su destacamento de confianza, batallando con "el Niño". La "avanzada", con Aldaco al frente, parece que perteneciera a otro ejército, ya que entre uno y otro mediaba "casi media legua" (116).

En la retaguardia, explica Chandón, "todos los hombres disponibles teníamos que empujar 'el Niño'. Cuando no se atascaba, se salía del camino o se atoraba en un recodo. Cuesta arriba había que ayudar a las mulas que apenas podían arrastrarlo, cuesta abajo, había que detenerlo para que no se les fuera encima". ¿Podemos calificar esta escena como grotesca? Cómica, sin lugar a dudas.

Este retraso provoca la molestia de Ontananza, quien al segundo día de recriminaciones le dice a Chandón, "con una carota" (117):[56] "Te dije que no te quedaras atrás". Apostilla el narrador: "Si le hubiera contestado se hubiera acabado nuestra amistad". El hecho de viajar al paso del cañón le impide asistir a la reunión del Consejo del Mando Supremo "porque estaba a una legua de distancia, empujando 'el Niño' " (118).

Por fin, durante la toma de la Requinta, el cañón cumple el propósito para el cual fue creado. Ya mencioné algo al hablar de los espacios narrativos. Ahora deseo subrayar, por su relación con el humor, el contraste que se marca entre la situación, cargada de violencia, muerte y tragedia, y el "gusto" de la gente por no tener que atacar de nuevo la troje: hasta se pelean por empujarlo. "Eran más de cien los que lo llevaron cuesta arriba por callejones".

La misma emoción embarga a Periñón: "Metió la mecha con gusto" para estrenarlo. El cañón es colocado en la plazuela del Trueno, y aunque uno pudiera pensar que así la bautizan por el "traquinazo" que causa el asombro incluso de quienes atestiguan la batalla desde los cerros, en realidad se llama así por un árbol homónimo. Pero, obvio, el autor decide nombrar así el espacio para enfatizar los nombres del humor, importantes también en la novela.

La última aparición de "el Niño" la atestiguamos en los capítulos 23 y 24. Es un engorro, como siempre: cuando se vuelve a reunir el ejército insurgente —Aldaco se

[56] Quiero llamar la atención sobre esta clase de expresiones; no son las que encontramos en las relaciones históricas. Ya sé que se trata de discursos diferentes, con propósitos contrapuestos en ocasiones, pero presentar a los próceres de esta manera los humaniza.

quedó en Cuévano mientras el resto trataba de volver sobre sus pasos luego de la batalla en el cerro de los Tostones—, junto con las familias de los cabecillas —con "primos hasta de segundo grado"— viene "mero atrás jalado y empujado, como siempre, 'el Niño' " (148).

Luego de haber servido para tomar Cuévano, no es más que un estorbo. Durante la huida, con Cuartana detrás, esperando el momento propicio para darles "la puntilla", Periñón decide "aligerar" el ejército y dispersa a la tropa, y emprenden su último viaje. "Cuando amaneció, en el campamento no quedábamos más que los jefes, las familias, los coches y 'el Niño'. Abandonamos 'el Niño' y nos fuimos hacia el norte con los coches" (152).

Además de lo que implica por la cuestión humorística, "el Niño" posee cierto valor simbólico. Como el resto de las empresas de Periñón, tiene un final negativo. No representa un apoyo para el movimiento, sino un estorbo, y al igual que éste, está fabricado sin un conocimiento preciso para el cumplimiento de sus propósitos; es decir, subraya la falta de planeación y de objetivos claros de lo que se pretende, razones éstas que los historiadores —sobre todo los detractores— subrayan como los mayores defectos de Hidalgo.

También permite destacar el diálogo de la novela con la historia: no se trata de asumir como dogma de fe lo que se acepta como un hecho irrefutable. La historia tiene lagunas, contradicciones, verdades a medias e incluso mentiras. Lo asombroso es que incluso hechos descabellados e ilógicos se acepten nada más porque se fundamentan en las "autoridades" o en testigos presenciales.

Para Ibargüengoitia la figura del Pípila pertenece a esta categoría. Sobre lo que relata la historia dice: "El episodio del Pípila siempre me ha parecido una tontería piadosa". Y añade: "Prefiero 'el Niño' y el cañonazo. El Pípila histórico, si es que existió,

requiere una docena de Pípilas, que son los que llevan la leña y la dejan contra la puerta, y es la fogata lo que incendia la puerta. Con una tea no se quema una puerta de alhóndiga" (AR: 88).

Su versión es coherente, fiel a las reglas internas que impone la novela, no a las "verdades" de la historia.

i) *Los personajes secundarios*

Detecto tres niveles de personajes: aquéllos que sólo se mencionan, como Pepe Caramelo, Eligio Topete, la esposa de Cirilo Anzorena, cuya importancia radica en un rasgo —y solo uno— sobresaliente: grotesco, ridículo o caricaturesco, que subraya el tema del humor. Otros tienen una aparición más relevante, y cumplen diferentes funciones; de ellos también se destacan aspectos risibles o grotescos: el licenciado Manubrio, Bermejillo, Adarviles y Begonia. El último nivel, el de los héroes patrios: Aldaco, Ontananza, Chandón, Diego y Carmen Aquino, los corregidores, Domingo Periñón, López.

Ya me ocupé del primer grupo, de los que sólo merecen una simple mención. Al tercero, por ser el más importante para mi tema de investigación, le dedico la última parte del presente capítulo, sobre todo a los corregidores y a Periñón. Ontananza y Aldaco, pese a representar a dos de los protagonistas de la historia patria, aparecen desdibujados como personajes.

Aquí me ocuparé de los del segundo grupo, al que pertenecen las autoridades —civiles y eclesiásticas— y la milicia. El ejército realista es de caricatura. El narrador describe, sobre todo, sus miserias, sus carencias, sus deficiencias. Lo mismo se subraya de los militares. De uno de ellos, el cabo Berrueco, se dice: "era más bruto" (54) que los indios del Paso de Cabras; éstos, que componen el destacamento de Chandón, por lógica, son brutos. En otro momento cité los atributos que destaca de ellos el narrador.

Algo similar se menciona del coronel Bermejillo, español, con quien Chandón establece una relación cordial, íntima. Así lo describe: "tenía una pierna tiesa y la cara llena de cicatrices. Era muy chaparrito y para contrarrestar su estatura, hablaba con un vozarrón" (28).

Antes de proseguir con la descripción de Bermejillo, me detengo en una pequeña digresión sobre Matías Chandón. Se trata de un personaje ingenuo, que por regla general actúa de buena fe. Este rasgo resulta fundamental porque le permite al lector establecer el contrapunto entre la perspectiva de los conspiradores y el narrador: entre ambos, lector y narrador, se establece una especie de complementariedad, ya que lo que ignora éste y lo que va descubriendo le permite a aquél ponerse al tanto del estado en que se encuentran los planes del levantamiento.

Derivado de esa ingenuidad Chandón cometerá una serie de indiscreciones, que a la larga resultarán negativas para la causa, y convivirá sin prejuicios con personajes que para sus nuevos amigos —los conspiradores— representan al enemigo, como el licenciado Manubrio —a quien, sin quererlo "invitará" a la tertulia de la casa del Reloj— y Bermejillo, ambos españoles.

La paradoja de esta relación la descubre pronto Matías: luego de preparar a su tropa reconoce que está listo para el cordonazo, y señala que en la hora acordada "cuatro balas de a doce" caerían "sobre el techo del cuarto donde dormía el coronel Bermejillo" (56). En otras palabras, si bien en un primer momento existe una convivencia pacífica y cordial entre los habitantes de Cañada —al margen de los odios y las descalificaciones mutuas, que la gente civilizada mantiene soterradas—, al iniciar la guerra se formarán los bandos irreconciliables y se matarán unos a otros.

Esta relación, pues, se transforma. "La frialdad con que me trató el día de la prueba se fue convirtiendo en afecto" (56). Recibe entonces la orden de visitarlo en su

cuarto todos los días. Bermejillo es un hombre solitario, patético, y el narrador subraya la compasión, el agradecimiento y la simpatía que siente por él. De sus posesiones destaca el "cuarto pelón" en el que habita, las cobijas "y la bacinica que asomaba debajo de la cama" (57).

Subraya su forma de hablar, a través de aforismos, que considera como verdades irrefutables sobre la vida militar. Destaca también la contradicción del personaje. Le aconseja que ponga sus órdenes por escrito y que se asegure de que éstas "queden claras". Pero aclara: "No es que haya seguido su propio consejo", pues sus órdenes escritas eran "de una vaguedad ejemplar".

Chandón demuestra su admiración hacia Bermejillo en cierto momento en que pretende castigar, por primera vez durante la guerra, un acto de indisciplina. Periñón se opone y lo regaña: "Estás hablando como un militar pendejo" (112). De este juicio deducimos que Bermejillo es un pendejo, de acuerdo con la perspectiva del cura de Ajetreo.

Pero lo más notable del personaje es un rasgo al que Ibargüengoitia ya se ha referido al burlarse de los héroes: se trata de figurones encumbrados pero que en realidad carecen de todo mérito: su mayor virtud consiste en que, "después de una larguísima carrera opaca, le[s] tocó perder gloriosamente una de las batallas decisivas en la historia de nuestra patria" (IVM: 23).

Este mismo tema lo aborda al evocar a su abuelo (45-47). Bermejillo, además, posee las mismas características que Canalejo, apodado el Ave Negra del Ejército Mexicano, personaje de *Los relámpagos de agosto*.[57] En *Los pasos de López* este rasgo se expone en los siguientes términos:

[57] Así se describe al personaje: "Canalejo era de Monterrey y no era probable que hubiera atravesado el país para participar en la Batalla de Santa Rosa. Además, si lo hubiera hecho, la hubiéramos perdido, porque era de fama que nunca tomó parte en una campaña que no resultara en un rotundo fracaso. Por eso le decíamos el Ave Negra del Ejército Mexicano" (Ibargüengoitia, 1988c: 31).

> Tenía la idea de que oyendo relatos de calamidades se le templa a uno el espíritu. Nunca conocí militar que hubiera participado en más campañas desastrosas. Los indios de Guaco lo amarraron a un poste y lo dejaron cinco días con sus noches a la intemperie, los de Peto lo hicieron comer excremento, una nube de moscos lo atacó en las costas de Cuba, en el desierto de Tacoma tuvo que beber orines de mula, se desbarrancó en la sierra de Los Metates, al remontar el río San Jacinto, naufragó la embarcación, cuando se hospedó en Ixtlahuaca, la casa se incendió, etc. (LPL: 56).

Y si por una parte Chandón subraya su simpatía hacia Bermejillo, por otra destaca su antipatía por Adarviles. Paradójico, pues se supone que el primero es el enemigo y el segundo se levanta en armas junto con él, aunque al final traicionará la causa y, en general, pertenecerá al partido que más le convenga según las circunstancias del momento.

También al referir la relación con Adarviles el lector percibe la ingenuidad y la buena fe de Chandón, quien más que por las razones de ideología o de partido se deja llevar por sus emociones al momento de confiar o de intimar con los demás. A Adarviles lo acepta porque pertenece a la Junta y porque le dio su voto el día de la prueba; al enterarse de ello, asegura, "pensé que alguna virtud tendría" (57).

Luego de subrayar, pues, esa antipatía, destaca algunos de sus rasgos, que le resultan más bien chocantes: "Yo creo que en las mañanas se alborotaba las cejas con un cepillito y que usaba tacones huecos adrede, para hacer más ruido. Tenía una voz sonora como una trompeta" (57).

A continuación se narra una aventura con un final grotesco. El humor se subraya porque Periñón protagoniza una escena similar, pero el desenlace es opuesto: Adarviles invita a Chandón a visitar un burdel, la casa de la tía Mela. Se van por las calles de Cañada, aquél como guía, "como si conociera el camino, pero nos perdimos", apostilla.

En el lector se genera, en primer lugar, la expectativa de lo que va a ocurrir. Llegan a las puertas cerradas del burdel, aunque oyen voces dentro. "Esas que usted oye —

me dijo Adarviles— son las mujeres que nos vamos a coger dentro de un momento" (58). Adarviles llama y desde dentro contesta la tía Mela; luego de identificarse y de preguntarle si se acuerda de él, la madrota le responde: "Sí ya me acuerdo", y no abrió la puerta.

Como Bermejillo, Adarviles posee una mentalidad cerrada, cuadrada, de ideas preconcebidas, tontas y absurdas. "Esa noche descubrí que Adarviles tenía la idea de que hay mujeres que en la madrugada salen a la calle con ganas de fornicar". Remata el narrador: "Lo que encontramos fue una banda de perros que nos hizo regresar al centro" (58).

El resto de lo que se destaca del personaje enfatiza otros de los aspectos que se ridiculizan en la novela, como la dignidad y las formalidades de ciertos actos o comportamientos:

> Acabamos la parranda en los portales de la plaza, bebiendo hojas de naranjo que una mujer vendía en un puesto. Adarviles miró el jarrito, luego a unos borrachos que se había caído al piso y luego a mí, de arriba abajo, y dijo:
>
> —Lo malo de ser militar es que no puede uno sentarse en la banqueta (58).

En otro momento, Adarviles invita a Chandón a su casa; se subraya su carácter: considera un privilegio permitirle a Matías que cargue a uno de sus hijos —de los que está muy orgulloso—: "Yo dejé al niño sobre una mesa"; luego, para subrayar sus orgullos vanos, lo obliga a que golpee un muro:

> —¿Qué te parece este muro?
> —Muy bien.
> —A ver, dale un puñetazo.
> Le di un puñetazo al muro.
> —Qué solidez, ¿verdad? (58).

Está orgulloso de ser militar, y traiciona su uniforme y a sus amigos; está orgulloso de su casa, pero considera la posibilidad de irse a vivir a México; está orgulloso de sus hijos y de su mujer, Matilde, quien "tenía fama de ser una de las mujeres más bella de Cañada. Era alta y rubia, con un cutis como de cera, sin ningún chiste"; está orgulloso de su familia, pero no pierde oportunidad de visitar prostitutas y de procurar encontrar mujeres con ganas de fornicar.

Al final termina hablando mal de sus amigos y expresa su temor de que "algún cabrón nos delate". Uno de esos delatores será él mismo.

Otros militares que aparecen en la novela son Aldaco y Ontananza, pero de ellos se habla poco y no se describen escenas de intimidad como las expuestas de Bermejillo y Adarviles.[58] Nótese que esta intimidad, esta cotidianidad es anodina, y más que eso, estúpida. Este hecho contrasta la finalidad de los discursos histórico y de ficción: en aquél difícilmente habrá espacio para ocuparse de estas nimiedades, sobre todo con tal naturalismo. Los protagonistas de la historia, sin embargo, son así, gente común.

En algún momento, mientras preparaba estas notas, me hice la pregunta de si al autor le simpatizan o no los militares. La pregunta es irrelevante, pero sí resulta significativo que su presentación no es muy positiva. Estos dos militares —Bermejillo y Adarviles— tienen una visión de las cosas reducida, rígida, convencional, equivocada e incluso estúpida, son mediocres y unos fracasados.

2. Dos ejemplos de humor: las pruebas y las delaciones

Aunque desde el primer capítulo identificamos elementos característicos del estilo del autor —los toques de ironía, el trato poco reverente hacia los personajes, la burla desca-

[58] Sólo de manera incidental se menciona un "almuerzo en casa de Aldaco", y nos enteramos de que "tenía mujer y cuatro hijas gordas pero simpáticas" (LPL: 73).

rada— será hasta el capítulo 4 cuando comiencen las escenas humorísticamente ibargüengoitianas, las que provocan en el lector no una sonrisa sino una abierta carcajada. Se describen las pruebas que deben superar los aspirantes a la plaza de jefe de artificieros del regimiento de Cañada. Se trata, por supuesto, de una burla a la milicia y a los militares, que reitera lo señalado sobre Adarviles y Bermejillo.

Tras la lectura del capítulo, en un primer momento se tiene la impresión de que su única función es provocar la risa del lector; sin embargo, un acercamiento más atento revela que un suceso sin mayor trascendencia sirve para subrayar algunos de los vicios de la Colonia, las características negativas de los personajes e incluso las condiciones —malas también— del ejército.

Conocemos a Pablito Berreteaga, hijo del intendente de Cuévano, un militar arrogante y tramposo el cual, contra todos los pronósticos —no sólo por el cargo de su padre, sino porque es español—, no obtiene la plaza en concurso. Durante la primera prueba, "destreza con arma blanca", Chandón cuenta: "Durante el combate se trabaron las espadas, quedamos casi abrazados y Berreteaga aprovechó para darme un puñetazo en el hígado. Entre que perdí el aliento y la sorpresa, me quedé indefenso. Berreteaga destrabó y se tiró a fondo con una estocada que casi me rompió las costillas" (LPL: 28).

Cuando Chandón se dirige al juez (Adarviles) para reclamar la marrullería de Pablito, aquél le responde en tono áspero, en algo que podríamos traducir como "no sea chillón, sea hombre": "No venga a quejarse conmigo, teniente", responde Adarviles: "Cuando estemos en el campo de batalla no tendrá a quién reclamarle".

En la siguiente prueba (escrita) Chandón se comporta como el típico estudiante: "Unas respuestas las sabía. Otras, las inventé". Incluso el examen resulta blanco de las burlas. Se cuestiona sobre "Cosas que debe saber todo oficial de milicias" y se reproduce enseguida una de las preguntas: "¿Qué parentesco tiene el conde de Salamanca y el in-

fante de Aragón por parte de madre?" Sin duda, piensa el lector, este conocimiento tan trascendente le salvará la vida en un momento de apuro durante la guerra.

La prueba que viene enseguida enfatiza aún más el tema del humor, por contraste entre lo que se dice y lo que se piensa. Examen de táctica militar. Le preguntan: "Usted va a la cabeza de una compañía de asalto de un enemigo parapetado y de pronto se da cuenta de que un escuadrón de caballería enemigo se acerca por la retaguardia, ¿qué hace?" Piensa el narrador: "Si una situación así se me presentara en la vida, iría a esconderme en la nopalera más cercana". Su respuesta, por supuesto, es diferente, y con ella deja "complacido" a su examinador.

Para las siguientes pruebas necesitan demostrar sus habilidades ecuestres. Ya desde los nombres de los caballos el lector sabe lo que viene enseguida: se trata del Loco, el Tuerto y el Negro. Obvio, la suerte le depara a Chandón montar en primer lugar al Loco. Éstas son sus características: "Era un caballo que le tenía miedo a las zanjas y se negaba a cruzarlas por angostas o superficiales que fueran. En cambio le daba por brincar todo lo que estaba por encima del suelo". Cuando enfrentan "la prueba de los doce obstáculos" el caballo da "doce brincos en los primeros siete y al llegar al octavo, que era una zanja, el Loco se [paró] en seco y me [echó] de cabeza en el lodazal"; pese a todos sus esfuerzos —"monté, desmonté, fustigué, espoleé, jalé y empujé"—, el Loco no brincó la zanja. Enseguida parece cambiarle la suerte —ahora le toca el Negro—; sin embargo, le falla la lectura del mapa y termina "a media legua de donde estaba la meta" (29).

El humor que se maneja en la prueba de artillería se da por partes: en la primera, Chandón descubre la incompetencia de sus ayudantes; incluso Periñón le advierte: "Tenga cuidado cómo le cargan la pieza porque nunca han visto un cañón". Esto lo verifica enseguida: descubre que introducen puños de tierra por la boca. Es "el adobe", lo

ilustran: “la tierra que se le ponía a la pieza para que amacizara el retaco y la bala saliera con mayor fuerza”. Molesto, les ordena que dejen de hacer eso y que sigan sus instrucciones. Mientras cargan la pieza de Berreteaga, Chandón observa “con asombro” que Periñón y Carmen Aquino lo distraen mientras le ponen “el adobe”; el narrador ignora que todo es parte de la táctica para que le sea asignada la plaza. Estas alusiones, además, tienen el propósito de preparar al lector para el desenlace del capítulo, en el que se describen las consecuencias del tiro del cañonazo del hijo del intendente. Estas circunstancias, pues, hacen que el tiro de Berreteaga sea “el más notable”, y lo describe enseguida: “Después se supo que fue la bala que más lejos llegó: salió desviada hacia la derecha, pasó volando sobre la mezquitera, rebotó en uno de los contrafuertes de la iglesia del Santo Niño, rompió una ventana, desfundó el púlpito y fue a enterrarse en el piso, junto al cepo de la Vela Perpetua. Cincuenta pesos tuvo que pagar Berreteaga para componer los daños” (32).

Se percibe en la descripción de las pruebas la parodia al ejército colonial —y en general, me parece, a la milicia—, pero esta parodia también se hace extensiva a las ceremonias de iniciación, y por tanto al papel del héroe. Chandón tiene que pasar las pruebas para ser admitido en el batallón de Cañada, pero aunque no lo sabe, también sus amigos lo han puesto a prueba y por eso tuercen los resultados para que sea él quien se quede con la plaza.

Nótese también el empleo que se hace a ciertos recursos del humor: la enumeración: “monté, desmonté, fustigué…”; y uno característico del estilo ibargüengoitiano: el remate del último párrafo: luego de enumerar los destrozos del cañonazo de Berreteaga: “cincuenta pesos tuvo que pagar”.

Aparecen además las dos series de que habla Sastre como requisito para hablar del humor. En este ejemplo particular la serie se refiere a conocimiento-ignorancia: los

soldados que ayudan a Chandón a cargar el cañón, ignorantes, y él mismo, que es quien da las indicaciones correspondientes; se supone que Berreteaga también conoce la manera correcta de cargar el cañón, pero Carmelita y Periñón lo distraen para que no descubra que su tiro estará destinado al fracaso.

Otra clase de humor que resulta notoria por lo que comparte con la anterior se percibe en el tema de las delaciones. También tiene que ver con la oposición conocimiento-ignorancia. Este punto se subraya desde el primer título del proyecto ibargüengoitiano sobre la Independencia, que se remonta a 1959. *La conspiración vendida* es la obra de teatro escrita por encargo del Departamento de Bellas Artes, y publicada algunos años después en una versión corregida. La primera edición de la novela, aparecida en España, llevó por título *Los conspiradores*. Y a la versión final le puso el título definitivo de *Los pasos de López*. Nótese cómo cambia el énfasis: de la acción a los actores, para centrarse por último en el protagonista: del plural al singular, el cual a la vez se presenta desdoblado: Hidalgo es Periñón, que es López.

En la novela se enlistan tres tipos de delaciones. El énfasis en el tema se percibe desde la primera versión. Arias-Adarviles denuncia a sus compañeros y la conspiración por egoísmo; Galván-Manrique, por despecho, e Iturriaga-Concha, por remordimientos de conciencia.

En los tres casos el blanco de la burla es el carácter del personaje, sus acciones o las situaciones en las que se ve involucrado. Para los tres se describen situaciones ridículas o grotescas, e incluso patéticas, en las que el lector no puede menos que reírse o sentir compasión por el personaje.

La diferencia entre la obra teatral (pieza) y la novela va más allá del género. Además de que en la primera el tono es sobrio, el estilo serio, apegado a la exigencia

del tema (histórico); en la segunda se distingue con total nitidez el estilo humorístico del autor. Y eso queda claro en la caracterización del personaje.

Mariano Galván, según la historia, era empleado de correos y fungió como secretario de actas durante las reuniones de los conspiradores. No recuerdo haber leído en ninguna de mis fuentes la razón por la que denunció a sus compañeros. Miquel i Vergés supone que "*probablemente* asustado por la magnitud de la empresa denunció lo tramado a Joaquín Quintana" (*op. cit.*, 214),[59] su superior.

En la versión de la pieza incluida en *Teatro III* la obra inicia precisamente con la denuncia de Mariano Galván (acto I, cuadro I). Se apega a los datos históricos mencionados, y se sugiere que la razón del proceder del personaje es el interés por obtener un puesto de tercianista en la fábrica de cigarros. Es egoísta, pues, sólo ve por sus intereses.

En la versión aparecida en *Sálvese quien pueda* el cuadro se reduce a una nota de una página, también al inicio. Se menciona el cargo que obtiene Galván pero se omite el hecho de que funge como secretario en las reuniones de los conspiradores. "Un tal Mariano Galván", se lee en la nota (SQP: 79).

Como personaje no posee mayores rasgos notables. Simplemente es un delator, y en el primer caso, además, un traidor.

En la novela su papel tiene una mayor relevancia, y se distinguen ciertas características. Se le menciona por primera vez en el capítulo 5, en último lugar luego de presentar a los asistentes a la tertulia de la casa del Reloj: "El joven Manrique, de triste memoria, que trabajaba en los correos" (LPL: 36). Esta acotación alude al hecho de que se convertirá en un delator y un traidor, pero eso el lector no lo sabe todavía en esta parte de la narración.

[59] El subrayado es mío. Deseo resaltar que, en otro momento, al hablar de los defectos del discurso de la historia, me refiero al tono especulativo o dubitativo de algunos "especialistas"; en realidad, muchas veces, el historiador no tiene otras opciones para comprender, exponer y explicar los sucesos.

Lo volvemos a ver en el capítulo 7, luego de la ceremonia de iniciación en la cual Chandón es aceptado en la Junta de Cañada. Se describe una reunión más, donde se abordan asuntos sobre "el cordonazo". Su papel se limita al de fungir como secretario: en un ángulo de la mesa "se sentó el joven Manrique con papeles, tintero y plumas", e indica los puntos de la reunión: "sacó una lista de los asuntos que había que tratar y leyó" (49).

Hasta ahora su papel es el de simple comparsa, otro más de los asistentes a las reuniones de la Junta de Cañada, alguien que desempeña una función, necesaria para el desarrollo de la trama pero sin mayor relevancia: siempre aparece al final de las referencias y queda relegado a "un rincón".

Y en consonancia con este rasgo lo vemos en su última aparición, en el capítulo 10, cuando sufre el desaire de no ser invitado a la fiesta en la casa de La Loma, para celebrar el santo de Carmen. Tanto le afecta este incidente, como lo califica el narrador, que a los pocos días delata la conspiración. En la novela, pues, se da una razón para la denuncia: el despecho, sentimiento que me parece un tanto superficial, egoísta y pueril y, sin embargo, se esgrime como una poderosa justificación para cometer actos de esta naturaleza, pues se trata del orgullo herido, de una gran humillación, según la dimensiona el afectado. Los protagonistas de la historia, según la versión de LPL, son seres pasionales, emotivos, irracionales, quienes llevados por un impulso que uno pudiera calificar como injustificado, ejecutan acciones como la descrita.

El narrador insiste en el detalle de cómo afecta al joven Manrique el hecho de no haber sido invitado a la fiesta. Cuando los protagonistas van en el coche hacia la casa de La Loma, ven a dos hombres: al señor Mesa y al joven Manrique. Al invitarlos a unírseles, el señor Mesa se excusa; "el joven Manrique se quedó tieso" (68).

Periñón, en espera de una respuesta que no llega, interroga directamente al joven, quien "se puso rojo". Los demás siguen insistiendo en que se les una para asistir a la fiesta. "El joven Manrique no se movió". Y pese a los argumentos y a los ruegos, el personaje se mantiene firme en su resolución. "No lo convencimos". Continúan su camino; para ellos el incidente ya concluyó: "Hablamos de otras cosas" (69).

Todavía, cuando Chandón lo observa a la distancia, desde la casa de La Loma — "alcancé a ver, a lo lejos, la figurita del joven Manrique, que seguía parado en la esquina de los portales"— no cae en la cuenta de que la tozudez del secretario de la Junta resultará funesta para ellos.

Y antes de continuar con la descripción de la fiesta, el narrador abre un paréntesis para explicar lo que supo "años después": la denuncia de Manrique ante su jefe, Indalecio Quintana, administrador de correos de Cañada. Lo referido enseguida es, *mutatis mutandis*, la información de la nota introductoria incluida en la versión teatral de SQP, que reproduce los datos conocidos a través de las versiones históricas.

Al final de esta digresión se subraya que la delación no produjo "ningún efecto", y "el joven Manrique siguió asistiendo a las reuniones y levantando las actas. Él nos trató y nosotros seguimos tratándolo a él como si no nos hubiera delatado" (69). Es decir, que al final incluso es un hipócrita.

Se detecta un comportamiento mecánico, rígido, del personaje, rasgo definido por Bergson como el blanco idóneo para el humor. También se puede calificar como melodramático, por llevar hasta el extremo su reacción de dignidad herida ante el desaire de la Corregidora. El melodrama, por situarse en el extremo maniqueísta en la representación de los caracteres de los personajes, de la misma forma es presa fácil del escarnio y de las burlas. Y la visión final de la "figurita del joven Manrique, que seguía parado" aunque puede movernos a compasión, también causa risa.

Un detalle más. El incidente del joven Manrique, impertérrito mientras los otros se dirigen a la fiesta, recuerda la imagen de Chandón durante el estreno de "el Niño". Mientras él está a punto de morir los espectadores se encuentran a salvo observando la maniobra desde un promontorio. Visto a la distancia, el aspecto de Chandón es risible para los otros, pero para él se trata de una situación dramática, literalmente de vida o muerte.

Manrique, de la misma forma, ve su situación si no dramática, por lo menos teñida de una dignidad que debería enorgullecerlo; para los otros —el lector incluido— se trata más bien de una situación ridícula: es el contraste de magnificar algo que en sí mismo no posee mayor relevancia. ¿Se puede equiparar una descortesía o un olvido con la traición a la patria?

De Arias-Adarviles ya he hablado en otros momentos. En la sección anterior, al referir la perspectiva sobre la milicia; en el primer capítulo, al exponer la primera versión del inicio de la Guerra de Independencia, en particular al caracterizar a los personajes.

Ahora concluiré enfocándome en el tema de la traición. La primera vez que se refiere este tema con relación al personaje es cuando él mismo señala, en términos ofensivos, de odio y de molestia, a un posible delator: "Lo que me quita el sueño es pensar en qué hacemos si antes de que llegue esa fecha algún cabrón nos delata" (LPL: 59). Adarviles mismo resulta ser ese cabrón.[60]

En el capítulo 13, Adarviles comparte el tono sombrío descrito. También se insinúa su calidad de traidor. En primer lugar, al enterarse Chandón de que Diego le habló sobre el deseo de Concha de renunciar a la Junta, le parece "una indiscreción", por lo que le sugiere la conveniencia de no divulgar la información. Luego de asegurarle que

[60] Adarviles es el único personaje que utiliza "malas" palabras en la novela. Ibargüengoitia no recurre al fácil recurso de utilizar esta clase de lenguaje para crear un efecto de humor en el lector.

“no pensaba andar contándolo” se despiden y Chandón visita al presbítero, quien agoniza.

Como un hecho incidental el narrador menciona que observa a Adarviles “parado en un rincón”, pero cuando se vuelve a acordar de él descubre que ya no está. Lo sabemos en el siguiente capítulo: al observar que el presbítero hará su última confesión, y sobre todo, que la hará ante el “chismoso más grande que hay en Cañada”, el padre Pinole, reconoce que la Junta será denunciada y que él será señalado entre los conspiradores.

Decide entonces ponerse a salvo. “Lo hizo de la manera más sencilla: denunciando la conspiración él mismo”. Se describe enseguida la visita al alcalde Ochoa y al licenciado Manubrio, y el contenido del acta que éste redacta con la declaración de Adarviles: “Hecha la denuncia, Adarviles fue a su casa, hizo que su esposa se vistiera de luto y ambos fueron al velorio de Juanito” (93).

Nótese que sus rasgos son similares a los del joven Manrique: traidor, egoísta, hipócrita. Peculiar el doblez en el comportamiento de los personajes: después de la delación, su vida, sus actos transcurren como si nada hubiera ocurrido, como si no hubieran engañado y traicionado a sus compañeros.

Estos sucesos tienen lugar la víspera del famoso Grito. Luego de la denuncia de Adarviles, Diego Aquino, el Corregidor, acude con Ochoa y Manubrio para hablarles del rumor de una posible conspiración; el padre Pinole acaba de revelarle lo que Concha le declaró en confesión. Mientras se inician las pesquisas en casa de Emiliano Borunda, Carmen envía tres recados para solicitar a Chandón, el señor Mesa y Adarviles que adelanten los planes, pues considera que la situación no tiene remedio y ésta es la única salida posible.

El único que recibe el recado es Adarviles. La orden de levantarse en armas, según el plan acordado, le causa un gran disgusto, ya que lo coloca "en un serio dilema". ¿Qué hacer? "Optó por un camino ambiguo", señala el narrador, "que no sé si me inspira horror o me llena de admiración" (104).

Acude con el alcalde y el licenciado y entre los tres traman una farsa para obtener pruebas de la conspiración y los implicados. Y al final del capítulo 15, en un estilo teatral tanto por la escritura —inserción de acotaciones, diálogos directos, nota final de caída del telón…— como por la representación de los personajes, se relata el efecto de la traición de Adarviles y la confesión del Corregidor.

Cuando éste llega a la casa de los Aquino, finge "no entender" cuál es la situación y la causa de que la Corregidora le haya enviado el recado pidiéndole levantarse en armas. Incluso se añade una acotación en la que se especifica que Adarviles "*pretende* estar desconcertado" (*ib.*).[61]

Toda la farsa montada subraya la ingenuidad de los corregidores, sobre todo de Diego. La supuesta ignorancia sobre los actos de los otros crea una situación grotesca en la que unos y otros fingen engañarse, pero los únicos afectados por esta escena serán Carmen y su marido.

Estas situaciones grotescas —cómicas, caricaturescas— incluyen las botas de Adarviles que "asoman debajo de los flecos" de las cortinas en las que se oculta, los "pasos sin rumbo" de Manubrio, el registro del capitán para "descubrir" el recado escrito de la Corregidora, el "asombro" de Diego ante la "revelación" de los sucesos… Todo, en síntesis, una simple farsa. Aunque, añado, con un final poco humorístico: Diego es hecho prisionero.

Adarviles aparece de nuevo en el capítulo 20, también como traidor, pero ahora de los realistas. Luego del Grito de Ajetreo, obvio, se queda en Cañada al frente de su

[61] Subrayado mío; esa misma palabra se repite al describir una de las reacciones de Manubrio.

compañía de fusileros; cuando los españoles abandonan la plaza, Adarviles va con ellos, escoltándolos; por la noche, aprovechando "la oscuridad y que todos dormían" los abandona y regresa para reintegrarse al ejército insurgente.

El trato con el resto parece no haber sufrido ningún daño por los incidentes; Chandón sigue hablando con él como en los viejos tiempos, al menos durante las primeras batallas. Se le vuelve a mencionar en el capítulo 22, cuando se narra la batalla del cerro de los Tostones, la única importante ganada por los insurgentes. Su encomienda consiste en rodear el cerro de Joconoxtle y atacar por la retaguardia al ejército enemigo.

Adarviles no cumple su parte, pues se pierde. Luego de la victoria llegan los integrantes de la columna "muy fatigados". Al rendir su parte a Ontananza señala que perdieron "primero a los guías y luego el camino. Había pasado el día yendo de un lado a otro por la sierra hasta que encontró el sendero" (140). La respuesta de Ontananza no es muy amistosa. Periñón trata de mediar.

Pero, de nuevo por la noche, deserta la mitad del ejército libertador. Adarviles y sus fusileros se van con ellos. Ontananza lo atribuye al incidente del día anterior.

Estamos ahora en el último capítulo. Los insurgentes huyen de Cuartana, general del ejército realista, quien "fue nuestra sombra" (151) durante los últimos meses de la campaña, informa el narrador. Reciben una carta de Adarviles, donde asegura que no los traicionó, sino que "mis soldados me hicieron prisionero y me entregaron a los españoles" (152). Huyó después, de acuerdo con su versión, y los invita a descansar unos días en la hacienda de Ojo Seco.

Chandón no cree en las palabras del Adarviles: "Nos traicionó una vez y volverá a traicionarnos". Se separan "de buena manera". Por la noche, ya en Ojo Seco, aprehenden a los cabecillas del movimiento. "Hubo entonces una última trifulca y Ontananza

ganó una pequeña victoria: parece que trató de escapar, para evitarlo, un oficial disparó una pistola y la bala fue a dar, sin querer, a la frente de Adarviles, que murió en el acto" (153).

El presbítero Concha, quien también denuncia la conspiración, está descrito en un contexto humorístico. Pero antes de referir lo que se incluye en la novela, quisiera recordar un punto ya mencionado —en el capítulo 2 de la segunda parte— al comparar el Iturriaga de las dos versiones teatrales (TIII y SQP). Al hablar de los personajes, aludo a la transformación del canónigo, quien en la primera versión (TIII) es un renegado, tanto de sus sueños de libertad —al unirse a los insurgentes— como de sus afanes espirituales. Durante su confesión (acto I, cuadro IV) expresa su desdén hacia la religión y el poco consuelo que encuentra en ella; en realidad, más que confesión se trata de la denuncia de su participación en la conjura y de algunos de los implicados. Al final lanza una "carcajada sepulcral: sorda, larga y terrible" (TIII: 245). Esta personalidad, un tanto mefistofélica, sobre todo por tratarse de un cura, se atenúa en la versión de SQP.

El personaje equivalente de LPL es, por contraparte, un anciano agradable. A diferencia de Adarviles, sobre quien el narrador no oculta su repulsión, Chandón describe siempre con rasgos positivos al canónigo. Lo menciona incluso explícitamente al describirlo, como ya cité al hablar de los personajes: "Era un viejo simpático, diminuto, bien proporcionado".

Uno de sus rasgos es bastante risible, y sobre todo lo hace protagonista involuntario de escenas cómicas: le dan soponcios en los momentos más inoportunos. Se cita cierta ocasión en que "había rodado los escalones del presbiterio con una hostia en la mano". ¿Es necesario subrayar que esa caída ocurre en un momento solemne? Si rueda con la hostia en la mano se supone que ocurrió durante la misa, ante decenas de feligre-

ses que, serios y solemnes, siguen el ritual, la consagración del pan, lo cual subraya el contraste y enfatiza el humor.

La descripción de los soponcios se complementa con otro contraste: al recuperarse, luego de la evidente muestra de su malestar, siempre contesta que se siente "divinamente". Con una excepción, que menciono enseguida. Todo esto se informa desde la presentación del personaje, en el capítulo 1 de la novela. Acompaña a Chandón en la diligencia, rumbo a Cañada, y explica la circunstancia de su viaje: va acompañado por el padre Pinole, "a quien no quería, pero que en un momento de mala suerte le hubiera servido de sustituto o para ayudarlo a levantarse del suelo" (9).

El tema de los soponcios se subraya y se amplía al final del capítulo 3, y el narrador informa al lector que el incidente se convierte en "una advertencia del destino". Los integrantes de la tertulia, reunidos en la casa de La Loma, bajan a la bodega a buscar vinos. Periñón es el primero en darse cuenta de la ausencia del presbítero.

El perrito de los Aquino lo descubre en las escaleras, donde "se había ido de cabeza y estaba despatarrado": el soponcio. Todos actúan coordinadamente: "como quien tiene experiencia en revivir a un enfermo". Cada uno desempeña su papel para reanimarlo: "Periñón lo desfajó, Ontananza y Aldaco lo agarraron de las piernas y lo levantaron hasta dejarlo de cabeza". La Corregidora le da a oler alcanfor, y aun desvariando, inicia una confesión. Ésa es la advertencia del destino que los personajes no captan, pero que resulta un guiño para el lector. "*Entonces* nos pareció chistosa la obsesión de Juanito por confesarse" (subrayado mío). El adverbio enfatiza el contraste entre la situación —cómica en este momento— actual y la futura, donde dicha confesión resultará dramática por sus implicaciones. El remate es coherente con la descripción que se da de los soponcios. Una vez recuperado, responde que se siente "divinamente" (26).

En el capítulo 5 vemos al presbítero representando el papel de don Baldomero en *La precaución inútil*. Así se le describe: es "el villano, un viejo tramposo, avaro y libidinoso, que quería casarse con [Rosina] —sin que ella se diera cuenta" (37). Este carácter no se corresponde con sus rasgos en la novela, si exceptuamos la alusión que se hace durante una reunión de los conspiradores, en que se les pide una cooperación; los que pueden aportan algo, y "Concha dio un suspiro y treinta pesos" (50), que contrastan con los cincuenta que da Periñón y los doscientos que manda el papá de Cecilia Parada, y que además no suspiran. Aunque este detalle no puede ser suficiente para calificarlo como avaro, puesto que más adelante, cuando Chandón necesita alojamiento para sus indios de Paso de Cabras, Juanito le facilita un terreno propiedad de la iglesia (55).

Enseguida (capítulo 6) el narrador describe un "incidente cuyo significado" le resulta oscuro. Una visita a la iglesia de San Francisco, en la que Concha lo conduce hasta el campanario y le pregunta si "tiene valor estratégico". El lector sabe que se enfatiza el interés del personaje por el levantamiento, y hasta qué punto se siente involucrado en el mismo, para contrastar al final su defección, el cargo de conciencia que lo llevará a denunciar el movimiento y a sus amigos. Y este detalle se explicita en el siguiente capítulo, cuando discuten los pormenores del levantamiento. Periñón informa que "el Patotas", un bandolero, cortará el camino real que va de Cañada a la Ciudad de México, y que a cambio se quedará con "lo que le quite a la gente que pase". Se describe la reacción del presbítero:

> Juanito se puso más pálido que de costumbre y se levantó para decir:
>
> —Protesto. Si esta Junta entra en tratos con bandoleros será para mí un cargo de conciencia pertenecer a ella (50).

Los esfuerzos de Periñón y Ontananza para que los apoye resultan infructuosos; y aunque el Corregidor interviene también para mediar al respecto —sin convencer a nadie— al menos "la protesta de Juanito quedó en suspenso" (51).

Periñón, al explicar el papel de los implicados en el movimiento, utilizando la metáfora del aguacate podrido, incluye a Juanito en el "hueso", junto con él mismo y Chandón, los corregidores, Ontananza y Aldaco (52). Insisto: se subraya hasta qué punto el personaje está implicado en el movimiento, lo que magnifica su delación.

Durante la fiesta del Carmen el lector sabe que se encuentra ante una nueva "advertencia del destino". Concha sufre otro soponcio en la misa de tres curas. El obispo Begonia dice un sermón "que parecía que nunca se iba a acabar", alargando la misa y provocando que "varios fieles se hincaron, pusieron la cabeza entre las manos, como si estuvieran haciendo un acto de conciencia y se quedaron dormidos". Todos creen que Juanito también se quedó dormido, pero al ver que no reacciona Periñón se da cuenta de que se trata de otro soponcio: "No hizo aspaviento. Con una seña bastó para que el padre Pinole y el sacristán se llevaran cargando al enfermo". Sus amigos se dirigen a la sacristía para conocer su estado. "¿Cómo te sientes?", le preguntan. "Fue la única vez que no contestó 'divinamente' " (67).

Pese a su estado, no desiste de acudir a la fiesta: "Si no fuera por la *comida* no iría". Se niega a pedirle un remedio al doctor Acevedo "porque sería igual que pedirle una medicina a un burro" (68). En esas circunstancias interviene en la obra, otra representación simbólica del fracaso del movimiento encabezado por Periñón.

Hago una pequeña digresión para subrayar una fe de erratas fundamental. Desde la primera aparición de la novela en México —publicada por Océano, en 1986, la cual utilizo como fuente primaria para mi estudio— se transcribe mal el diálogo de Concha. Y este error no se corrige en las ediciones subsiguientes —la última de que dispongo, pu-

blicada por Joaquín Mortiz en la colección Booket, es del 2006. En la edición aparecida en España, anterior a la de Océano, con el título de *Los conspiradores*, en 1981, es decir, en vida del autor, se lee: "Si no fuera por la *comedia* no iría" (84).

Cuando uno lee la frase "si no fuera por la *comida*…" no se le da mayor importancia, sobre todo porque líneas adelante se habla de que se sirvieron "catorce platillos, todos indigestos". Pero ocurre que Concha nunca ha sido glotón, así que la alusión no se refiere a él; se refiere, uno lo descubre después, al licenciado Manubrio, para enfatizar que es un gorrón, y se menciona que no fue "invitado a la fiesta, pero se presentó en el almuerzo y comió de todo".

La frase correcta es la incluida en *Los conspiradores*: "si no fuera por la *comedia*…" por su valor simbólico en la exposición de los sucesos, como ya detallé en otro momento. El papel del presbítero es fundamental, pues un olvido —derivado de su último soponcio— trastoca toda la representación.

Así pues, luego de las peripecias para reunir a los actores —una de ellas, que Chandón se siente traicionado al descubrir a la Corregidora dejándose besar la palma de la mano por Ontananza, tal como él lo había hecho ya en dos ocasiones previas— comienza la representación, que

> salió mal: Juanito, a quien el soponcio había dejado atarantado, olvidó decir una frase fundamental. […] Como don Baldomero no confesó su culpa, no hubo manera de que los jueces pusieran en libertad a López. […] El desenlace fue grotesco: el elenco cantó "Toda precaución es inútil" y el telón cayó con Periñón encadenado y Juanito en libertad cuando debería haber sido al revés (71).

No volvemos a ver al personaje. En el capítulo 13, aunque podemos decir que es el protagonista, sólo se le menciona. Chandón regresa de un viaje de varios días a Cuévano, y el licenciado Manubrio lo pone al tanto de los sucesos: el presbítero Concha "es-

tá en las últimas". Como el resto de los personajes, Matías es incapaz de prever las consecuencias de ciertos eventos.

"La noticia de Juanito no me alarmó. Pensé que sería otro soponcio. Era un hombre de un carácter tan bueno que parecía inmortal. Yo tenía la idea de que Juanito iba a vivir eternamente desmayándose a cada rato" (86).

Enseguida se encuentra a los Aquino, que acaban de visitar al presbítero, y le informan: "Está fatal". Estas noticias, que van haciéndose cada vez más alarmantes, condicionan el tono del capítulo y el estado anímico de los personajes. Diego se "traba". Carmen está preocupada porque, según le cuenta a Matías, Juanito les confesó, a solas, que "se había convencido" de que la revolución iba a ser terrible, que "iba a causar gran mortandad", que se arrepentía y que se sentía responsable de sus consecuencias.

Al principio Matías no le da mayor importancia al incidente, pero enseguida Carmen le aclara que este cargo de conciencia lo puede llevar a confesarse. Y en efecto, eso ocurre. Y peor, se confiesa con el "chismoso más grande que hay en Cañada" (91).

La noticia de lo infructuoso de los afanes del doctor Acevedo y el hecho de que Pinole ingrese a la habitación del enfermo para confesarlo motivan a Adarviles —a quien el narrador ve "parado en un rincón"— a abandonar la casa de Juanito y dirigirse a la alcaldía, para denunciar la conspiración, aunque de eso nos enteramos hasta el siguiente capítulo.

Juanito, pues, no aparece en este último capítulo, pero su agonía y su muerte impregnan la atmósfera de un tono sombrío y desencadenan una serie de incidentes, el más importante sin duda es el que motiva a Adarviles a denunciar la conspiración.

Pero en este tema de la conspiración no nada más hay que incluir los casos de Galván-Manrique, Arias-Adarviles e Iturriaga-Concha, sino que las indiscreciones de los

conspiradores contribuyen a que se conozcan sus acciones y sus planes. Miquel i Vergés lo reconoce en la brevísima biografía del canónigo:

> Algún historiador ha creído que el descubrimiento de los planes trazados en la cd. fueron debidos a la denuncia que Iturriaga hizo *in articulo mortis* al cura Dr. Rafael Gil León. Otros historiadores han negado esta versión. Nosotros nos inclinamos a creer que Iturriaga no denunció a los conspiradores que ya eran demasiado conocidos, tanto por las imprudencias de Hidalgo como por la traición de Mariano Galván y la denuncia de Joaquín Arias (*op. cit.*, 302).

Este dato está presente en la novela. Ocasiona una agria discusión entre Chandón y Diego Aquino (capítulo 13) y el propio narrador reconoce que cometió una indiscreción —aunque sin saberlo, y sin sospechar las implicaciones que este acto al parecer tan trivial tendría en el desarrollo de los acontecimientos futuros— al hablar de la tertulia —la Junta de Cañada— ante el licenciado Manubrio (capítulo 8).

La existencia de la covacha, en casa de Emiliano Borunda, lugar de las reuniones y donde guardan papeles de la Junta y parte del armamento, es otro tema relacionado con el asunto de las indiscreciones. El propietario se ufana de lo secreto del lugar —"ni mi esposa ni mis hijos saben que existe"—, pero el narrador apostilla incluyendo una lista de quienes sí la conocen y concluye con un elocuente "etc." (64).

En tal contexto, el título de la obra que ensayan los conspiradores, *La precaución inútil*, resulta por demás significativo.

3. Desmitificación de los protagonistas

Como el lector puede captar sin mucha dificultad desde las primeras líneas, el Periñón-López que protagoniza la novela se identifica con el Hidalgo que conocemos a través de la historia. El estudiante irreverente, socarrón, que se ganó el apodo del Zorro ahí está,

lo mismo que el cura maduro, reverenciado, querido, dominante —tanto entre la gente del pueblo como entre los cabecillas del movimiento. Aparece también el hombre industrioso, preocupado por su prójimo, que establece talleres, que planta moras y vides, que cría gusanos de seda y produce vinos.

Pero más allá de estos datos —además, como ya he mencionado en otros momentos, de la cuestión iconográfica—, quizá superficiales, insuficientes para hacerse una idea cabal de su personalidad, sus ideales, sus emociones, sus motivaciones internas, Periñón es un personaje independiente de Hidalgo.

Insisto: parece que el recurso de Ibargüengoitia consiste en mostrar al lector aquello que le resulta familiar, y más que eso, un lugar común de la historia patria. Y de esta imagen prefijada parte para establecer su propia versión, para crear a su propio personaje. Y lo hace, desde luego, en su peculiar estilo.

No ocurre lo mismo con el resto de los personajes, sin duda porque "los dogmas de la SEP" no han buscado grabarlos con su marca indeleble de aburrimiento en nuestros exiguos, parciales y torcidos conocimientos sobre los hechos de 1810. Tenemos quizá una imagen estereotipada de la Corregidora, pero su marido resulta una figura borrosa en nuestra memoria histórica. ¿Sabemos cuántos hijos tuvieron? ¿Cuáles fueron los detalles de su vida conyugal, cómo convivían en la intimidad? Sí, una investigación puede darnos algunas respuestas, pero la mayoría de los mexicanos las ignoramos e, incluso, como en algún momento señaló el guanajuatense, más de alguno dirá "cuestión que no me importa" (IVM: 34).

En esta última sección procuraré contrastar esa versión de la historia con la personalidad revelada en LPL tanto para Hidalgo-Periñón-López como para Diego Aquino-Miguel Domínguez y Carmen Aquino-Josefa Ortiz y, por supuesto, la relación conyugal de los corregidores.

a) *La vida doméstica de los Aquino*

¿Por qué la historia muy raramente se detiene a considerar las cuestiones corrientes de la vida? Las escenas domésticas son escasas, y las conyugales aún más. Me parece que si se busca justificar la vida de los personajes ilustres se habla de padres castradores, violentos, alcohólicos, o de madres sobreprotectoras, neuróticas, pero no de "matrimonios x". Por supuesto, la cuestión del carácter de los padres aborda situaciones externas, verificables de alguna manera, y la vida conyugal es algo, más que interno, íntimo, y sólo se pueden documentar a través de las "memorias" de los protagonistas, que la mayor parte de las veces se muestran reacios a hablar al respecto.

En la novela, conocemos a los Aquino en dos dimensiones, en la individual y en la conyugal. En este segundo caso, son presentados como un matrimonio ordinario. El narrador comparte con ellos la intimidad, y los retrata en sus escenas cotidianas: las comidas, la sobremesa, las reuniones con los amigos, las desavenencias.

La intimidad de los Aquino no es nada del otro mundo. Sus charlas son insustanciales, sus pleitos ordinarios, como lo explica Chandón desde el primer momento que comparte con ellos el pan y la sal. La primera discusión de los tres gira en torno a la alcurnia de Matías.

"¿No son los Mejillón Chambón condes de Casaplana?", pregunta Carmen, y su marido la corrige. "A ella no le cayó en gracia la interrupción" (16), añade el narrador, completando con la respuesta de la Corregidora, en la que lleva implícita la molestia por el exabrupto de su marido, la cual se expone de manera más intensa en la siguiente escena en que se les ve discutir.

Ocurre después de la ceremonia en la que Chandón es aceptado como miembro de la Junta:

> Carmelita fue la primera en abrazarme.
> —Bienvenido a la Junta del Reloj —me dijo.
> Diego la regañó.
> —Quedamos en que se llamaba Junta de Cañada —le dijo apretando los dientes.
> Ella le echó una mirada venenosa.
> —Da igual —dijo y me dio el abrazo (48).

Esta escena presenta ciertas analogías con la anterior, pero a la vez incluye detalles que permiten profundizar en el conocimiento de la relación conyugal de los corregidores. En primer lugar ahora se encuentran en un espacio diferente al de su hogar, que es donde por lo generan las parejas dan rienda suelta a sus diferencias. Y en este espacio ajeno la disputa adquiere mayores proporciones: ahora no se trata de una simple corrección, sino de un regaño, y tal, que incluso Diego "aprieta los dientes"; en respuesta, la Corregidora le lanza "una mirada venenosa", y le da la misma respuesta, más o menos haciéndole entender que no le importan o que la tienen sin cuidado sus observaciones.

Esta relación marital adquiere una dimensión más trascendente en el momento crucial del movimiento, cuando todos deben tomar decisiones —literalmente— de vida o muerte, luego de que las denuncias precipitan los hechos. Pese a la objetividad que debería guiar estas notas, no puedo menos que exteriorizar mi admiración por Ibargüengoitia porque, una vez más, el carácter de los personajes embona a la perfección con los sucesos de la historia: en otras palabras, su narración es fiel tanto a estos sucesos documentados como a los de ficción que él crea para contar su propia versión.

Una vez que el padre Pinole habla con Diego sobre la confesión-denuncia del presbítero Concha, Carmen da un "consejo riguroso": alertar a los otros, levantarse en armas. Su marido y Matías —que califica esa posición como "propia de una mujer", pues sólo se limitaría a esperar los resultados de las acciones de los otros— son de diferente parecer, se inclinan por "actuar con prudencia".

La relación marital, más la situación del momento, deriva de manera natural en la siguiente escena de la que Chandón es testigo parcial. Luego del aparente triunfo de los conspiradores sobre los españoles, pues Diego se llevó los documentos de la Junta y Matías se quedó resguardando la casa del Reloj, la situación cambia y los peninsulares toman el control.

Chandón se dirige a la corregiduría a informar del contratiempo. Cuando llega, "Carmen y Diego estaban parados en la mitad de la habitación teniendo un pleito". El narrador enfatiza la intensidad de las emociones a lo largo de toda la escena. Diego, "trémulo, señaló a Carmen con el dedo", para explicar que, por su cuenta, envió tres recados solicitando al propio Matías, al señor Mesa y a Adarviles que se levanten en armas. "Al oír esto Carmen se transformó. Dejó de estar furiosa y pareció darse por vencida. Casi sollozó". Luego de recibir más recriminaciones, trata de defenderse: "Es que creí […] dijo Carmen, contrita", y cuando Diego está a punto de "volver a regañarla" Matías refiere sus "dos desastres", lo cual ocasiona que el Corregidor se trabe y que Carmen dé el último consejo (sensato): que Matías corra a alertar a Muérdago y Ajetreo sobre la situación (102-103).

La última escena se describe al final del capítulo 15. Enfatiza todo lo dicho hasta este momento. Cuando llega Adarviles a la corregiduría para pedir explicaciones por el recado, recibe órdenes contradictorias de uno y de otro:

> Al ver entrar a Adarviles cada uno de los Aquino se regocija por razones diferentes.
>
> Adarviles (cerrando la puerta): He recibido un mensaje de doña Carmen en el que me pide que me levante en armas esta misma noche. No entiendo de qué se trata y no sé qué hacer.
>
> Diego: Me alegro de que haya venido a consultarme antes de tomar alguna determinación. No haga caso de ese recado. No haga nada. Se han apoderado de la covacha pero no tienen pruebas de nada, porque ya las destruí yo. Todo está casi en orden.

Carmen (con fuego): Al contrario, todo está en peligro. Óigame a mí, capitán, yo le suplico: levántese en armas, haga prisionero al alcalde, apodérese del cuartel, apueste tiradores en la torre de San Francisco…

Adarviles (pretende estar desconcertado): Doña Carmen, tiene usted mi admiración, don Diego, mis respetos, pero ahora menos entiendo lo que pasa y menos sé lo que hay que hacer.

Diego: No le haga caso a mi esposa.

Carmen: No le haga caso a mi marido.

Esta discusión circular dura un rato (104).

Además de reproducir la relación de los Aquino, se incluyen frases melodramáticas: "Carmen (con fuego)" y se subraya la torpeza de los corregidores: Adarviles se oculta pero sus botas asoman tras las cortinas; cuando Ochoa y Manubrio lo descubren "Diego pretende no comprender cómo pudo el capitán Adarviles llegar a estar escondido detrás de la cortina de su sala" (105), lo cual resulta ridículo, pero va muy bien con la personalidad del Corregidor.

Es la última vez que se describe alguna escena conyugal de los corregidores. Aparecen, de nuevo, al ser rescatados de su "prisión" en el capítulo 20, pero cada uno por separado.

Llama la atención, por otra parte, la manera como son vistos por los otros, aunque en este punto hay que considerar que se trata de una perspectiva subjetiva, y por tanto el juicio se deriva del agrado o antipatía que despiertan en ellos. Aldaco le sugiere a Chandón la condición precaria en que viven: la casa de La Loma pertenece al marqués de la Hedionda, y se las presta por temporadas; la corregiduría es del gobierno, y la habita quien tiene el puesto. Esta condición el narrador la corrobora al descubrir, en la corregiduría, muebles desvencijados y ropas remendadas. Y algo similar conoce el lector cuando, durante una reunión de la Junta, se solicita una cooperación para comprar plomo: los Aquino dan diez pesos, una cantidad mezquina comparada con los doscientos pe-

sos enviados por el papá de Cecilia Parada. Adarviles, que habla mal de todos sus amigos, asegura que "Carmen gastaba demasiado en vestidos, Diego era complaciente" (59).

Ambos pertenecen a la categoría generalizadora con que Periñón se refiere a los habitantes del lugar: "En Cañada no hay nadie del otro mundo" (34). Pero en otro momento es más específico en sus calificativos: los acusa de planear acciones "imbéciles" (65). En esos términos se refiere al viaje que Chandón hizo junto con Cecilia para recoger unos machetes en Muérdago, por recomendación de los Aquino.

La personalidad de Diego Aquino es sin duda una de las más desarrolladas de la novela —tras la de Periñón, claro. Luego de lo que se refiere a las pruebas y a los soponcios de Juanito, las obnubilaciones del Corregidor representan las escenas más cómicas de *Los pasos de López*. Pero, más importante desde el punto de vista de la coherencia narrativa, se corresponden a la perfección con la caracterización del personaje y, a la vez, configuran sus rasgos y sus acciones.

Luego de la impresión inicial —señala Chandón tras la primera vista de los corregidores: "Confieso que me deslumbraron" (13)—, se revela el verdadero carácter de Diego, "un hombre de timidez ejemplar" (40), ingenuo, un poco tonto, amante de la formalidad, tanto, que su actitud al respecto raya en lo ridículo.

El primer desconcierto para el lector se da desde el inicio. El Corregidor se pierde en su propia casa. Aunque el desconcierto lo determina el punto de vista —el del narrador— ello no le resta humor a la escena: en efecto, capítulos después Chandón —y el lector con él— descubre que la casa de La Loma —la "más elegante" de las "casas de ricos" ubicadas en la zona— no le pertenece, y por tanto no resulta descabellado que se pierda en ella.

Se dirigen al comedor y durante los postres ocurre la primera obnubilación. Se describe con bastante minuciosidad, por tratarse, precisamente, de la primera vez que

se refiere el suceso. Luego de la charla inicial —intrascendente— en que se habla sobre alcurnias y libros técnicos que ni el Corregidor conoce, Chandón menciona la palabra funesta, en respuesta a la pregunta de si se hallaba en Perote castigado. "Respondí con cierto orgullo: Fui a Perote […] por órdenes del virrey Iturribarri":

> Entonces el rostro del corregidor ensombreció, su mano tembló, un tejocote rodó por el suelo, los tres mozos se precipitaron a recogerlo, el perrito ladró, la corregidora me pidió en un susurro:
>
> —No vuelva a pronunciar ese nombre delante de Diego.
>
> Contemplé boquiabierto el efecto de mis palabras: el corregidor parecía traspasado por un dolor intenso, apoyó la frente en el puño crispado con que apretaba todavía la servilleta. Creí que iba a caerse de la silla. Al ver que los mozos no lo ayudaban por estar ocupados sacando el tejocote del comedor, hice por levantarme para ir en su auxilio cuando Carmelita me detuvo con un gesto y me dijo:
>
> —Déjelo. Al ratito se le pasa.
>
> Y así fue. Al cabo de unos minutos de tensión incomodísima, Diego volvió en sí. Abrió los ojos, parpadeó, se secó con la servilleta una poca de baba que le escurría y dijo a su esposa:
>
> —Perdóname, Carmelita.
>
> Durante un instante horrible me miró, al parecer sin reconocerme, después se repuso y me dijo:
>
> —Don Matías, lo siento, me obnubilé.
>
> Se puso de pie y frotándose el caballete de la nariz como quien ha trabajado muchas horas, anunció:
>
> —Creo que lo mejor será que vaya a descansar un rato.
>
> Salió del comedor caminando muy tieso, seguido por el perrito. La corregidora y yo nos quedamos solos.
>
> —¡Señora, perdóneme, yo no sabía…!
>
> —Cállese, don Matías, ¿cómo iba usted a saber que mi marido se traba? Al contrario, usted perdónelo a él por haber hecho el ridículo.
>
> —¿Pero cuál ridículo, señora?
>
> Ella se levantó de la silla.
>
> —Vamos a dar un paseo por la huerta —propuso (17-18).

Aunque la escena se explica por sí misma, es necesario hacer un par de observaciones. De nuevo debe considerarse el punto de vista: el del narrador que, en este caso, coincide con el del lector. Matías acaba de llegar a Cañada, es la primera ocasión que convive con los corregidores e ignora un sinfín de circunstancias, y el lector comparte esa falta de conocimientos.

En primer lugar, se extraña porque los sirvientes, en lugar de correr en auxilio de Diego, se estorban mutuamente para tratar de recoger el tejocote. Después, porque Carmelita le impide ayudarlo, y más todavía, al final le pide disculpas porque "hizo el ridículo". Chandón —insisto: al igual que el lector— no entiende absolutamente nada. Pero conforme avance la historia y vaya desarrollándose el carácter del Corregidor todo encaja: el "dolor intenso", el agotamiento —se frotó "el caballete de la nariz como quien ha trabajado muchas horas"—, su rigidez —"salió […] caminando muy tieso"— no son más que exageraciones, expresiones melodramáticas de su personalidad; actos ridículos, como reconoce su mujer.

Se debe contrastar también esta escena novelesca con una posible escena histórica. Quizá por ahí exista algún libro que se atreva a describir la relación de los corregidores en la intimidad, durante una comida, para seguir el mismo ejemplo. Pero el tono, la descripción de la historia serán completamente opuestos, sin duda. ¿Y a qué historiador se le ocurrirá decir que, tras esta escena más bien hipocondriaca, el Corregidor tuvo que limpiarse "una poca de baba que le escurría"?

La propuesta de salir a pasear por la huerta es el pretexto de la Corregidora para poner punto final a esta situación incómoda. Durante la caminata explica la razón de que el Corregidor se obnubile. Fue cesado de su puesto por una serie de infundios que llegaron a oídos del virrey Iturribarri. Este hecho está documentado por la historia, aunque resulta bastante enredado. Las fuentes que consulté fueron las obras de Miquel i

Vergés (1980), Alamán (1985) y Riva Palacio (1989). Las sintetizo refiriendo sólo aquello vinculado a la novela.

La Corregidora describe una situación "terrible", de meses que "fueron una pesadilla", con su marido "trastornado" y "avergonzado" a tal grado que ni siquiera se atreve a salir a la calle.

> Carmelita relataba siempre de la misma manera la historia del cese de Diego: presentaba primero la situación como desesperada para luego dar el desenlace:
>
> —Afortunadamente la Divina Providencia y nuestros amigos acudieron en nuestro auxilio. Primero la Junta de Cádiz ordenó a Iturribarri regresar a España. Y no sólo regresó a España sino que se murió de cólera y morbo cuando apenas estaba poniendo un pie en la tierra. Luego, nuestros amigos que tenemos en México, que son poderosos, intervinieron en favor de Diego ante la Audiencia, la cual reconsideró su caso y lo restituyó en el puesto.
>
> Ya nomás faltaba una cosa para que la dicha de los Aquino fuera completa: que la Audiencia le pagara a Diego el sueldo de los once meses en que había estado cesante (19).

Como ocurre en otros pasajes, los hechos de la ficción se apegan a los históricos, pero son fieles a la coherencia interna de la novela. Incluyo la cita anterior, sobre todo el párrafo final, porque Alamán alude a este suceso: tras el cese de Miguel Domínguez, éste entabla un juicio no sólo para exigir que lo restituyan en su puesto, sino también para que le paguen los "salarios caídos".

El juicio dura años, incluso después de la muerte de Iturrigaray —acaecida en 1815—, por lo que su esposa y sus hijos deben asumir las costas del proceso legal. El Congreso mexicano en 1824 falla a favor del Corregidor, y aunque recomienda eximir a la familia del pago de la deuda, Domínguez rechaza la petición.

Miquel i Vergés también realiza una alusión —aunque un tanto incidental y un poco enrevesada— sobre el particular, y explica que Calleja, como virrey, suprime el pues-

to de corregidor, por lo que Domínguez queda cesante; a la llegada de Apodada éste no lo restituye en el puesto, pero ordena que le paguen su sueldo.

Toda esta historia burocrática, legaloide y contradictoria viene a cuento por la fina ironía de la alusión ibargüengoitiana: la anécdota que se narra en LPL está ubicada en 1808; el final de los hechos novelescos llega apenas hasta 1811, y cuando el Corregidor recibe su sueldo es en 1815 ó 1824, según la versión consultada, así que el final feliz sí es posible en la novela.

La siguiente escena cómica en la que aparece el Corregidor se reproduce en el capítulo 6. Revela un buen número de detalles sobre la personalidad con que lo dota el narrador. Subraya su ingenuidad: se dirige a Chandón a gritos, cuando apenas están a unos metros de distancia. Aunque es mucho más que simple ingenuidad: es incapacidad para ver la situación con objetividad, creer que los problemas pueden arreglarse de manera bastante sencilla. El colmo se menciona al final, cuando en un arrebato —"parecía transportado a un mundo superior" (46)— externa su deseo de que, tras la declaración de la Independencia, Fernando VII venga a reinar la nueva nación.

Otro detalle importante: su apego enfermizo a las formalidades. Diego le envía un sobre con el sello de la Corregiduría de Cañada; puesto que esto ocurre al siguiente día de que Chandón besó, por segunda vez, la palma de la mano de la Corregidora, teme que lo vaya a retar a duelo o que le dé una "recriminación severa"; el narrador se pregunta: "¿Qué caso tenía aquel sobre amarrado y lacrado que me mandaba un hombre a quien yo veía todas las tardes y con quien desayunaba a solas todas las mañanas?" (43). Matías se contagia de la esquizofrenia del Corregidor: "Me lo imaginé con espuma en la boca" por la indignación que le produce este abuso de confianza.

La escena descrita es un enredo. Chandón, pues, tras recibir la carta, cree que será retado a duelo; Diego sólo le pide que se vean a cierta hora en un lugar particular.

Durante el encuentro, en los diálogos iniciales, Matías tuerce las palabras del Corregidor: "En vez de comprender que la entrevista iba a ser diferente de la que yo había imaginado, la [primera] pregunta me pareció diabólica".

Así continúa el diálogo: "Yo no sabía a dónde llevaba aquella discusión. Me detuve en el sendero de grava, Diego se detuvo un paso más adelante, yo lo miré a los ojos, desafiante, pero él estaba tan sumergido en su razonamiento que no entendió el desplante" (44).

Luego de varias vueltas y otros tantos discursos, por fin Matías entiende que lo que le están proponiendo es integrarse a la Junta de Cañada. Acepta, pero más que por convencimiento —los argumentos de Diego le parecen una especie de tautología boba: se basa en su autoridad real para desconocer la autoridad real— lo hace por conveniencia — "comprendí que si le decía que no él y Carmelita iban a hacerme la vida imposible" (45).

A estas alturas de la narración no sorprende una declaración de Periñón al hablar de la ceremonia en la que Chandón será aceptado como miembro de la Junta: "Dentro de un rato vamos a participar en una ceremonia que te va a parecer un poco rara, por no decir ridícula. Pero no vayas a reírte ni hacer ningún comentario burlón, porque fue ideada por Diego y Ontananza y ellos la toman en serio" (47). Y así es: a continuación el lector atestigua una ceremonia ridícula, en la que el Corregidor incluso regaña a su esposa por no reproducir las fórmulas correctas —que incluyen hasta el voseo, el cual, obvio, sólo se emplea en esta parte de la novela.

El Corregidor lleva su ingenuidad hasta el autoengaño. La aprehensión inicial por la suerte de Chandón durante el viaje a Muérdago por los machetes, se transforma. Ante el riesgo de su detención a manos de la ronda aduanal —"salió a relucir que [Diego] no sólo no tenía autoridad sobre ellos [los integrantes de la ronda] sino que no tenía idea de por dónde andaban" (61)—, cuando regresa sano y salvo a Cañada —"no habíamos visto

ni el polvo de la ronda" (63)—, Diego declara, como si se tratara de una certeza irrevocable: "Tal como yo había previsto".

El comportamiento de Diego durante los momentos cruciales del movimiento no son dignos de ejemplo, y por tanto también son blanco de la burla del narrador. Como la mayoría de los personajes, comete una serie de indiscreciones que, sumadas a las del resto, más las delaciones, provoca que los hechos se precipiten. Hablaré someramente de algunas situaciones risibles, sólo aquellas a las que no me he referido hasta ahora.

Subrayo que, ante cualquier situación difícil, el Corregidor se traba. Así se encuentra durante la agonía de Concha, por el temor de que los delate: "Diego estaba demudado, tartamudeaba […] al poco rato […] se trabó" (86). Enseguida, cuando llega el padre Pinole a informarle los términos de la confesión del presbítero, el narrador se pregunta: "No sé por qué a Diego le dio por recibir al otro en su despacho, pero por más que se buscaba en las bolsas no encontraba la llave" (89). El humor se intensifica por el contraste con la situación dramática descrita.

La manera de resolver la situación tampoco resulta muy plausible. Al citar, al final del capítulo 13, "el plan más ambicioso que Diego hizo en su vida" (91) el lector sabe que se trata de una nota irónica, no sólo por el carácter del personaje, sino por el final que tiene dicho plan; ello se adelanta en el copretérito con que se apostilla su exposición: "parecía tan buena idea que hasta Carmen la aceptó"; la preposición también es importante: subraya las diferencias entre los cónyuges, que por lo general son de pareceres divergentes.

En su última aparición (capítulo 20), al ser liberados los corregidores, Periñón ironiza sobre su actitud. Se vuelve a insistir en los rasgos de Diego: es un exagerado, dramatiza de más las situaciones. Asegura que por "lealtad" están presos, y no desea dejar su prisión hasta que sus amigos vayan a liberarlos —Periñón apostilla que "creía"

que estaba preso por “no levantarse a tiempo”; es decir, por tonto o por indeciso, o por ambas razones.

Informa el narrador que “dos días” y “buena parte de un tercero” estuvieron los corregidores presos sin necesidad. Cuando los liberan, Diego “estaba muy bien vestido, de negro”; llora de emoción cuando abraza a Periñón y a Chandón le dice: “no te imaginas los sufrimientos que hemos pasado” (130), lo cual, insisto, no es sino una exageración.

Estas últimas peculiaridades corresponden con las que nos da Miquel i Vergés en la biografía de Miguel Domínguez: “Trabajó por la Independencia aunque su conducta sea en alguna oportunidad contradictoria, por lo menos en apariencia, debido, principalmente, a la falta de carácter y de audacia, defectos sobresalientes en Domínguez” (175).

Riva Palacio incluso relata una batalla en la que un grupo de insurgentes pretende tomar Querétaro y es el propio Corregidor quien dirige al ejército realista para rechazarlos; es decir, que combate a sus antiguos compañeros. Por otra parte, en la novela por exigencias de la narración Periñón se dirige a Cañada, pero este grupo que llega a Querétaro es apenas un pequeño contingente del grueso del ejército de Hidalgo, el cual se dirige a Guanajuato, es decir, que no acompaña a este contingente.

De la Corregidora me ocuparé sólo de dos detalles que nunca veremos en los libros de historia: su celo —de carácter sexual, no patriótico— y su coquetería.

Desde el primer momento Matías Chandón no oculta la intensa impresión que le provoca la belleza de la Corregidora, e insiste en ello en varias ocasiones. Entre los dos se da una relación ambigua, muy decimonónica. Me permito una pequeña digresión para contar una experiencia como lector, similar a lo que describiré enseguida.

Hace algunos años leí con gusto *Insolación*, novela de Emilia Pardo Bazán. La protagonista es una viuda, cortejada por un donjuán. Una noche que ella se siente indispuesta el narrador relata que ambos pasan la noche juntos. Y es todo. El resto de la novela describe los remordimientos de la mujer por permitir que un hombre compartiera su intimidad. Yo, como buen lector del nuevo siglo hice mil conjeturas, e incluso escribí un cuento detallando lo que había ocurrido esa noche, subsanando la laguna con que el pudor y la censura llevaron a la autora a esconder los hechos. Al final el narrador descubre el secreto: la caricia más osada en esas horas oscuras consistió en que él tomó la mano de ella.

En ese tono de ambigüedad —como para que el lector conjeture lo que su desbordante o limitada imaginación le permita, al menos en un primer momento— se describen los encuentros entre Matías y Carmen y entre Luis Ontananza y la Corregidora.

En realidad, Matías nunca sabe qué sentimientos despierta en Carmelita —como la nombra hasta el momento que descubre que lo engaña; a partir de entonces sólo es Carmen—: "Ella había sabido […] que yo la quería pero yo nunca llegué a saber si ella me quiso" (103). Todo esto a pesar de saber que es casada; cuando lo asalta el temor de haber sido descubierto por Diego no tiene remordimientos de conciencia: le preocupa quedarse sin alojamiento.

A pesar de no estar seguro de los sentimientos que despierta en Carmen, ella lo cela como si fuera su pretendiente. Por lo menos en dos ocasiones Matías trata de acercarse a Cecilia Parada, su futura esposa, y en ambas la Corregidora lo impide. En realidad el lector no se da cuenta de este detalle hasta que lo hace explícito el propio narrador. Durante una cena con los corregidores, Chandón entiende que van a pedirle algo. Y así es: se trata de que vaya a Muérdago por unos machetes, en compañía de Cecilia: "La

proposición me extrañó por venir de Carmen, que hasta entonces había hecho todo lo posible porque yo no me acercara a Cecilia" (60).

Hay otro momento en que el celoso es Ontananza. Chandón acaba de obtener la plaza de jefe de artificieros y regresan todos, en un ambiente festivo, a la casa de La Loma, para celebrar, apretados en el coche del marqués de la Hedionda. "La corregidora, a mi lado, se abanicaba y me hablaba como si fuéramos solos". Aunque especifica enseguida: "Ontananza nomás nos miraba desde el asiento de enfrente" (33).

Todas estas frases y alusiones, al parecer triviales e incidentales, cobran una relevancia semántica al contextualizarlas en las relaciones que se establecen entre los personajes. Sobre todo, enfatizan la propuesta ibargüengoitiana, que sobre la perspectiva histórica superpone las nimiedades, las emociones y las pasiones que involucran a los individuos, y de las cuales se derivan los hechos y el curso que siguen: es el propio individuo quien decide su destino, a partir de su capacidad y su temperamento.

Desde el primer encuentro Matías no se puede resistir a los encantos de la Corregidora. Luego de la comida, de que se traba el Corregidor y de que ambos se levantan para dar un paseo por la huerta, ella le cuenta la historia del cese de Diego.

> Ella era una mujer muy bella, la historia que me había contado me había conmovido, estábamos solos. Cuando menos pensé ya había tomado entre mis manos la que ella había puesto en la balaustrada y la estaba besando en la palma. Nunca olvidaré su expresión: aquellos ojos verdes abiertos como platos, la boca entreabierta, las cejas arqueadas, se puso roja y por fin retiró la mano. Yo estaba desconcertado. No entendía por qué había hecho lo que acababa de hacer ni tenía la menor idea de cómo salir del paso. Por suerte ella se recuperó muy pronto y me dijo con serenidad.
>
> —Vamos a regresar por aquel lado de la huerta, que usted no ha visto (19).

A Matías le preocupa que este acto impulsivo, puesto que le faltó el respeto a la esposa de quien lo evaluará para el puesto al que aspira, lo haga perder la plaza. Sin

embargo, con la misma serenidad con que se repone en esta situación, lo reconforta enseguida: "Lo que pasó en el belvedere no debe repetirse, Matías, porque yo soy una mujer casada que respeta a su marido y que tiene un hijo. Pero no tenga remordimientos, porque ni me ofendí ni me disgustó" (20).

¿Esta escena descrita al comienzo de la novela? El lector piensa lo peor. Ese "no debe repetirse" suena más bien a invitación, y el agregado de que "ni me ofendí ni me disgustó" hace creer que en los veintidós capítulos restantes habrá oportunidad para dar rienda suelta a las pasiones.

La segunda ocurre en el capítulo 6, con ciertas analogías pero también con algunas diferencias. Carmen ayuda a Matías a encontrar un alojamiento decente, y finalmente le alquilarán la parte de atrás de la corregiduría. Está mostrándole su futura vivienda:

> Entramos en un cuarto, abrimos una ventana y asomamos: a lo lejos alcanzaba a verse el valle. Tal como había ocurrido la primera tarde en el belvedere, Carmelita señaló la margen del río Bronco, yo tomé su mano entre las mías y la besé en la palma, pero esta vez ella no la retiró ni se ruborizó. Después de este momento tan cargado de emoción nos miramos a los ojos, yo cerré la ventana y al darnos la vuelta comprendí que se nos había olvidado cerrar la puerta del cuarto, y que del otro lado del patio, en el mirador de la corregiduría, estaba Diego. Miraba en nuestra dirección pero era imposible saber si nos había visto (42-43).

La diferencia más notable es que están solos, y que en esta ocasión ella no retira la mano ni se ruboriza; Chandón cierra la ventana, sin duda con no muy buenas intenciones —o muy buenas— pero en todo caso para dejar la indiscreción en la calle, para evitar que el exterior destruya la intimidad. Y entonces se da cuenta de que olvidó cerrar la puerta. Y peor: que el marido está del otro lado. Nótese cómo va graduándose la intensidad de la escena: en este segundo momento todo parecía propicio para la infidelidad, excepto porque llegó el Corregidor.

Luego de que se ha roto el encanto, se describe una escena un tanto grotesca —que, como en otras ocasiones, subraya el humor por el contraste con la situación previa, "tan cargada de emoción"—, en la que Matías y Diego se comunican a gritos. Y en el final de este capítulo (6) se detalla el enredo en el que el narrador se imagina que el Corregidor, que le mandó una carta, lo retará a duelo a causa de esta escena.

Más adelante se narra una situación similar, aunque ahora la protagonizan Luis Ontananza y Carmen Aquino. Ocurre durante la fiesta del santo de la Corregidora. Los actores principales del drama que ensayaron los miembros de la Junta andan perdidos. Aldaco y Chandón van a buscarlos; éste los encuentra finalmente.

> Fui al comedor, fui al mirador, entré por fin en la sala. Allí estaba Carmen.
>
> Creo que nunca la vi tan bella: tenía los ojos chisporroteantes, los labios entreabiertos, sonreía. Parecía feliz. No se dio cuenta de que yo había entrado en la sala porque ella estaba absorta, mirando la cabeza de Ontananza, quien se había inclinado para besarle la palma de la mano, tal como yo había hecho en dos ocasiones. Tal como había ocurrido cuando Diego nos descubrió en mi casa, Carmen no se inmutó cuando se dio cuenta de que yo estaba viéndola. Ontananza y yo, en cambio, nos pusimos rojos y no hallábamos dónde meternos.
>
> —Dice Diego que ya es hora de comenzar la comedia —dije.
>
> Carmen rió musicalmente.
>
> —Vamos, pues.
>
> Me cogió a mí de un brazo, cogió a Ontananza del otro, y los tres fuimos por el pasillo diciendo qué bonita había salido la fiesta (71).

Estas descripciones, como se ve, desmienten las afirmaciones iniciales de Carmen, en el belvedere. Nótese también el descaro, el cinismo del personaje, quien al ser descubierta "no se inmuta" y aun tiene la sangre fría para reír "musicalmente" y hablar de trivialidades, para restarle toda importancia a la situación.

La reacción de ellos es opuesta. De nuevo se debe subrayar la manera como se habla de los personajes, pero sobre todo insistir en que se trata de los futuros héroes de

la patria. ¿Algún historiador nos contará que alguna vez Allende se puso colorado? Claro, responderá que ese suceso es irrelevante para la historia, y tendrá razón: sí, quizá sea irrelevante, pero para configurar el perfil humano, emocional, existencial del personaje, resulta fundamental.

Al final de la fiesta, Matías reconoce que nunca le perdonará "la escena con Ontananza" (72), así que se alegra ante el disgusto de la Corregidora cuando los descubre que abandonan la casa de La Loma, con Periñón a la cabeza, para visitar el burdel de la tía Mela —desde luego, a ella sólo se le informa que van a dar un paseo "a la luz de la luna", en una noche nublada.

Hay todavía un último encuentro entre Matías y Carmen, cuando se despiden la noche de la cabalgada para alertar a Ontananza, Aldaco y Periñón. Señala el narrador: "Aquí me gustaría decir que nuestra despedida fue muy triste: que yo le dije a Carmen que la quería y que ella me dijo que me quería, que nos separamos aquella noche pero que nuestro amor se conservó intacto para siempre. No fue así" (103).

Se trata del anhelo del personaje, no de la realidad. Y él se limita a narrar los sucesos tal como ocurrieron. Explica que se encuentran después, en circunstancias muy diferentes y que sus "sentimientos habían cambiado". De nuevo le besa la palma mientras el marido está recluido en una habitación, trabado. Pero la urgencia de las circunstancias no permiten más que esta despedida: "La besé por tercera vez en la palma de la mano, brinqué, atravesé el patio y me detuve antes de llegar a la puerta. Alcancé a ver a Carmen entre las ramas del aguacate" (*ib.*). Es la imagen del amante que, con todo el dolor de su corazón, debe abandonar a la mujer de su vida para enfrentar su destino.

Una última observación: no es casualidad la mención del aguacate. Recuérdese que en la novela se ha convertido en un símbolo del destino que tendrá el movimiento,

de su fracaso inevitable, a causa del vaivén y la inestabilidad de las emociones y los sentimientos de los implicados.

b) *Domingo Periñón, López*

Considero que la personalidad de Periñón, a estas alturas, ha sido expuesta con suficiencia al hablar de otros personajes y referir los diferentes elementos y aspectos de la novela. En esta última sección procuraré limitarme a puntualizar ciertos rasgos y, sobre todo, me enfocaré a la manera como, a partir de los hechos históricos, la versión oficial se desacraliza o, más exactamente, se desmitifica.

Desde el *incipit* el narrador deja claro que no aspira a crear un personaje independiente del que nos presenta la historia. Es, en apariencia, el mismo tanto en sus rasgos psicológicos como en su apariencia exterior —lo que he llamado la iconografía. Por supuesto, tal argumento no se fundamenta en esta simple exposición. En primer lugar debe considerarse el tamiz de la ficción. Enseguida, la manera como esa imagen reconocible para cualquier mexicano se reelabora de acuerdo con los requerimientos narrativos.

También desde el *incipit* el lector descubre que la imagen de Domingo Periñón corresponde a la de un hombre desenfadado, irreverente, capaz de tomar sus propias decisiones y asumir sus consecuencias; tiene don de mando, además del respeto y la admiración de quienes lo rodean, en particular de la gente pobre. Ello es así por su carácter festivo, por su incansable actividad y por su industriosidad.

Sus acciones corresponden a ese perfil. Si bien esta primera aproximación permite asegurar que Periñón-López está inspirado en el Hidalgo histórico, enseguida se descubre que las referencias a los detalles de la historia son incidentales, no pasan de ser eso, referencias: se subraya el lado humano, sus emociones, sus reacciones, sus errores.

Como personaje narrativo se define a partir de sus acciones, las cuales son coherentes con su desenvolvimiento a lo largo de la novela.

Llama la atención que este personaje no es blanco del humor o de las burlas del narrador, como el resto; no lo vemos en situaciones grotescas o ridículas y, sin embargo, posee una notable agudeza para percibir, en los otros, su ridiculez, su insignificancia, y para captar esas situaciones poco afortunadas. Posee la capacidad de entender y analizar el carácter y las capacidades y limitaciones de los demás.

Así ocurre cuando apadrina a Matías en su ceremonia de iniciación para su ingreso a la Junta de Cañada. La califica como "un poco rara", pero añade de inmediato, "por no decir ridícula" y le pide a su futuro ahijado que no se vaya a burlar porque quienes la idearon, Diego y Ontananza, "la toman en serio".

El lector corrobora que, en efecto, la ceremonia no es rara, sino ridícula: Ontananza imposta la voz, al grado que resulta "casi irreconocible". Por contraste, Periñón se comporta con naturalidad en todo momento: no comparte el gusto por el ridículo. A continuación, prosigue el narrador, dentro parece como si "hubiera consulta"; es obvio que todos saben que Periñón lleva a Matías para presentarlo a la Junta; la consulta es innecesaria.

Se debe tomar en cuenta lo siguiente: por una parte, el acto en sí, desprovisto de su carácter ceremonial —descontextualizado— es ridículo y se llena de actos redundantes o innecesarios; pero desde el punto de vista ceremonial, todo es fundamental y tiene un significado específico, que se pierde, precisamente, si se le descontextualiza. Incluso el lenguaje forma parte del ritual. Diego ordena: "Abridles", y Ontananza: "Conducid al aspirante ante la Junta" (47-48).

El narrador no olvida subrayar que este ceremonial causa incomodidad; todos se encuentran en un cuartito sin ventilación, con las cortinas corridas y los candiles encen-

didos; “hacía un calorón”. Para colmo, todos llevan ropas formales, lo cual aumenta la incomodidad: “Ontananza de bicornio emplumado y capa dragona”.

Diego, para no romper el protocolo, habla en susurros con Matías:

> —¿Qué no trajiste tu espada? —me preguntó en un susurro.
> En el mismo tono le contesté:
> —No, ¿por qué?
> Periñón se dio una palmada en la calva (48).

Esta palmada enfatiza la capacidad para sacar provecho humorístico de las escenas. Se trata de una reacción natural: cuando olvidamos algo, al momento de darnos cuenta reaccionamos de esa manera. En este caso el narrador subraya el hecho de que Periñón es calvo.

El ritual —definido específicamente en estos términos— concluye cuando todos felicitan a Matías; la primera en hacerlo es Carmen Aquino; se equivoca al momento de dar el nombre de la Junta y su marido la regaña.

Un último comentario sobre el ritual: recuérdese que esta “ceremonia de iniciación” resulta fundamental para la investidura del héroe, es el paso necesario para que pueda llevar a cabo su tarea. Por ello Periñón debe ser el padrino de Chandón, porque ambos, al complementarse mutuamente, representan este papel en la novela.

Periñón no escapa al carácter vengativo de la mayoría de los personajes. Cuando Matías se encuentra en un aprieto porque no ha propuesto al licenciado Manubrio como candidato para pertenecer a la Junta, el cura le da la solución: le sugiere que le diga que el obispo Begonia lo vetó.

Esta idea se le ocurre mientras ambos platican sobre la razón de por qué el obispo detesta a Domingo: porque durante el viaje a Europa le prestó un dinero que nunca devolvió. Este detalle, además de caracterizar al personaje, es importante para el desa-

rrollo de los incidentes, pues de aquí se deriva el descubrimiento de la conspiración y la detención de algunos de los implicados.

Las sobrinas pertenecen a la parte oscura —ambigua— de la vida de Periñón; aquí se alude a lo que la historia registra de sus aventuras con mujeres. Es el mismo caso de la visita a la casa de la tía Mela; queda claro que López es un visitante asiduo del burdel, puesto que lo conocen y lo respetan: "media docena de putas se hincaron en el empedrado y besaron la mano de 'López' "; además, conoce el camino al burdel mejor que Adarviles.

¿Cómo definir el rechazo de Periñón a cualquier asunto que huela a religión? Considérese que, tras el Grito, las urgencias del momento invierten las prioridades, los sentimientos y las emociones de los personajes. Ya se vio este detalle al hablar de la despedida de Matías y Carmen, cuando la observa "a través de las ramas del aguacate". Cuando Periñón y Chandón se encuentran por primera vez en Ajetreo aquél le da una efusiva bienvenida con un abrazo (capítulo 11); cuando lo recibe el 15 de septiembre "no hubo abrazo", explica el narrador, para refutar las mentiras de la historia (capítulo 16). El único que no modifica su carácter melodramático es Diego.

En cuanto a Periñón, presta poca atención a su parroquia, y durante el movimiento enfatiza en más de una ocasión su desdén hacia las cuestiones religiosas. "Ya he perdido bastante tiempo en la iglesia", confiesa en algún momento (125). Sin duda estas alusiones advierten al lector sobre el final del personaje, desenlace adecuado a los rasgos expuestos a lo largo de la novela.

> El juicio de Periñón duró seis meses, los fiscales fueron el licenciado Manubrio y el obispo Begonia, quienes lo acusaron, respectivamente, de veintiséis delitos civiles y treinta y dos eclesiásticos —todos múltiples—. El tribunal lo encontró culpable de todo. Pero no paró allí la cosa: querían que se arrepintiera de lo que había hecho y que firmara un acto público de contrición.

> Dicen que Periñón preguntaba:
> —Si ya me condenaron, ¿para qué quieren que me arrepienta?
> —Para poder darte la absolución, Domingo —contestaba el obispo Begonia.
> —No me interesa.
> No firmaba y por eso duró seis meses el juicio (153-154).

Así pues, el desenlace de Periñón es coherente con su personalidad: se niega a firmar su confesión porque ya está condenado, y le parece inútil arrepentirse. En este punto el personaje histórico es opuesto al de ficción. De acuerdo con la historia Hidalgo no sólo se arrepintió, sino que incluso reconoció que al final de la insurrección dejó atrás "la noche de las tinieblas que me cegaban" (Herrejón, 1987: 326) y en más de una ocasión insistió: "abjuro, detesto y retracto" (328, 339) al referirse a sus "herejías" y sus actos.

Periñón no se retracta. Por las noches juega baraja y les gana trescientos reales al licenciado Manubrio y al obispo Begonia. Obsérvese que esta acción remite al inicio de la novela, cuando gana a la baraja durante su viaje "de estudio" a Europa. En este último capítulo le gana al licenciado, quien en otro momento (capítulo 1) desplumó al presbítero Concha, al padre Pinole y a Chandón, lo que por lógica coloca a Periñón en un nivel de superioridad con respecto a todos los demás.

Periñón es fusilado en un basurero, y donde escurre su sangre nace "una mata de ese nopal chiquito que da flores rojas y se llama 'periñona' " (154). La historia se conoce entre los protagonistas y entre los testigos, y va difundiéndose; el pueblo la conoce y a su vez la transmite a otros, a las nuevas generaciones, añadiéndole, quitándole, transformándola, y se convierte en leyenda, en conseja…

Tienen que transcurrir dieciséis años para que alguien se entere de su última broma: que su acto de contrición no lo firmó con su nombre, sino con el de López; es decir, que al final no se arrepintió, y que todo fue una pura comedia, una farsa.

Conclusiones

En mi primer libro publicado relato un sueño de la infancia: me encuentro afuera de mi casa, jugando en la tierra, cuando de repente percibo un brillo que llama mi atención: semienterrada entre la arena, hay una moneda. Emocionado, la recojo, y al retirar la arena que la cubre, descubro otra debajo, y el fenómeno se repite hasta que tengo mis bolsillos rebosantes y aún hay un gran número de monedas por recoger.

Eso mismo me ocurrió con el estudio de *Los pasos de López*. Aun al momento de redactar estas palabras finales me llegan a la mente una serie de temas e ideas que ya no podré desarrollar. Serán los aspectos que, sin remedio, quedarán en el tintero. La cuestión de las profesiones, tan vapuleadas en la novela, fue la última que descubrí cuando decidí no registrar nada más. Cientos de notas quedan fuera por diversas circunstancias. El tesoro literario es inagotable en las obras de calidad.

Es obvio que los diferentes elementos que componen la novela pueden ser susceptibles de un análisis exhaustivo, pero es imposible realizarlo. Inevitablemente habrá muchos que no se podrán trabajar.

Algunos ejemplos: el asunto de la Hacienda la Quemada, mencionada luego de la primera incursión del ejército insurgente, en la primera partida forrajera; no debe ser casualidad que una calle de Guadalajara —e imagino que de otras ciudades mexicanas— lleve ese nombre.

El origen del nombre de Cañada, lo que ocurrió en Perote, el discurso de Hidalgo en *La conspiración vendida* en el sentido de que quienes inician movimientos de esta naturaleza nunca ven sus frutos… ¿Cómo conocer su fuente? Muchas respuestas las obtuve por accidente, mientras investigaba otros temas, los cuales quedaron en la completa oscuridad. El tintero seguirá rebosante.

Menciono un detalle que quizá inquiete la mente de un potencial lector: ¿dónde quedaron las referencias, las citas de quienes se han ocupado en particular de la obra de

Ibargüengoitia? Señalo en primer lugar que la mayoría de las obras se conocen sólo por alusiones; son inconseguibles. Aquéllas a las que pude tener acceso, están llenas de lugares comunes, adolecen de una exposición superficial, se repiten unas a otras. Y lo más significativo: ninguna integra el tema del humor al resto de los elementos narrativos de la obra de Ibargüengoitia que, de acuerdo con lo que pretendí demostrar, conforman un todo inseparable.

Así es: la dificultad para organizar estas conclusiones estriba en que todo se superpone en la novela. Incluso viendo en conjunto todo el trabajo, en más de una ocasión dará la impresión de ser redundante. Ocurre, más bien, que los elementos remiten unos a otros. Si se trata de hablar del humor, éste incluye cuestiones de estilo, el cual nos lleva a la manera como se presentan los personajes, sus acciones, lo que se destaca o se omite de unos u otras…

Pese a tal obstáculo pueden distinguirse cuestiones relativas a la historia como suceso cotidiano, al diálogo de ésta con la literatura, como complemento más que como oposición para estudiar los hechos humanos, la impecable coherencia narrativa de la novela, que definen el estilo del autor y, lo más importante, el humor como rasgo inherente a la narración, a los sucesos, a los personajes y al estilo. El humor, pues, como elemento cohesionador de todos los demás.

Comienzo hablando de ciertas generalidades de la historia. Señalo en primer lugar que, como ciencia, pretende sustituir a la mitología en la "objetivación" de la realidad; se esfuerza por eliminar la subjetividad y la arbitrariedad de los personajes y los hechos, pero sólo crea nuevas subjetividades y arbitrariedades: los dioses y los héroes mitológicos dan paso a los "grandes" monarcas y "grandes" guerreros; en la actualidad la prensa asume ese papel: nos enteramos de los chismes y las barrabasadas del presi-

dente, del gobernador, pero el individuo de todos los días se oculta en las páginas de interiores cuando el editor considera que merece la pena aparecer en los encabezados.

Pero con todo lo que se pudiera objetar, la historia, al igual que el arte, responde al anhelo del hombre de escapar de la vida mezquina, ordinaria e intrascendente; es su deseo de trascendencia —de ahí el énfasis que se pone en los dioses, los héroes, los reyes y los grandes guerreros y, en general, en los "grandes" hombres— lo que lo lleva a establecer modelos, ideales que definen sus aspiraciones.

En la novela se subraya que el devenir de la historia no se basa en los grandes sucesos o acontecimientos, o en la grandiosidad o heroicidad de los actos de los protagonistas, sino en las nimiedades, en los actos cotidianos de los hombres corrientes, que viven sus vidas asidos a las preocupaciones y las urgencias del día. Los hechos de la historia se encadenan a través de sucesos irrelevantes, anodinos, como un saludo, una indiscreción, un desaire. Los actos no dependen del valor, del esfuerzo, sino del egoísmo, de las pasiones, de la impulsividad ciega del momento.

Lo interesante de los personajes no descansa en su fidelidad al referente histórico —que en la mayoría de los casos puede establecerse ya sea por su carácter, por la imagen que la iconografía oficial no dejó de ellos, o por alusiones a sus cargos, sus oficios o incluso sus apellidos—, sino en que son personajes posibles, que nos permiten recrear un cuadro creíble y, sobre todo, humano, emotivo y, desde luego, divertido, risible de la Independencia. La coherencia narrativa permite conciliar las contradicciones, las omisiones, las mentiras y las tergiversaciones de la historia, de los testimonios, de los documentos, conociendo de esta manera la versión ibargüengoitiana de esta etapa de nuestra historia.

Es muy notorio que, pese a un sinfín de "advertencias del destino" los personajes sean incapaces de prever lo que ocurrirá. Cometen indiscreciones, actúan a la ligera, se

equivocan una y otra vez sin darse cuenta. Esta ignorancia —de la que el lector está bastante enterado— subraya la "normalidad" de los personajes —como reconoce Periñón: "en Cañada no hay nadie del otro mundo"—, que son rebasados por los sucesos. La historia, los hechos históricos arrasan a los personajes; ellos pasan, pero los hechos perduran; si ellos no se hubieran levantado en armas otros lo hubieran hecho; las circunstancias ya estaban dadas. A pesar de ello, el valor del individuo está en sus decisiones.

Por lo general la exposición histórica de la Independencia refiere en pocos párrafos los antecedentes y pasa enseguida a la guerra. En la novela ocurre lo contrario: esos antecedentes ocupan dos terceras partes del relato y a la guerra se le dedica el resto, es decir, una porción menor. ¿Por qué? Porque el interés primordial son los protagonistas y sus actos, pues los acontecimientos no se entenderían si no comprendemos a quien los ejecuta.

Como ya señalé en otro momento, tanto el discurso histórico como el literario permiten interrogar la realidad, actual o remota. La literatura puede ser un instrumento para poner en la mesa de la discusión la vigencia de sucesos o personajes olvidados o distorsionados por la propia historia.

La objetividad y el prurito de veracidad impiden a la historia rebasar ciertas fronteras para explicar el devenir de los hechos humanos y sus motivaciones: no puede hablar con certeza de emociones, de ideas específicas que cruzan por la cabeza de un personaje en un momento particular. La literatura puede superar este obstáculo sin más restricciones que aquéllas que la lógica narrativa le impone a su relato. La literatura complementa el trabajo de la historia y se convierte en un instrumento invaluable para elaborar una reflexión más completa y enriquecedora en torno a los actos de los hombres.

¿Cómo se cumple este propósito en la novela? Ibargüengoitia lo consigue humanizando a sus personajes. La historia que habla de Hidalgo lo presenta, por lo general, desde dos perspectivas extremas y opuestas: un héroe que avanza hacia la senda de la inmortalidad, que se transforma en mito, intachable, perfecto. O bien se trata de un hombre impulsado por un arrebato de locura, enceguecido por la soberbia y avasallado por las masas que lo rebasaron, líder de una lucha sin un plan o propósitos definidos.

Aun las cinco actas de su declaración, levantadas durante el proceso militar que se le siguió, no permiten formarse una idea definida, nítida, humana, de su personalidad, sin duda por las circunstancias en que ocurre la confesión, y sobre todo, porque su registro está mediado por quien toma nota de las declaraciones del cura de Dolores.

Ibargüengoitia lo supo y por eso fue fiel a los rasgos que destacó del Periñón-López de su novela. Por eso encontramos tanto las peculiaridades con que la historia lo ha vuelto familiar, más allá de los temas de discusión en los que no hay punto de acuerdo, como las cualidades con que él mismo lo dotó: es Hidalgo pero es Periñón, y es López, mucho más que una figura maniquea, estática, estereotipada. Es un sujeto posible, creíble, al que el lector puede revestir e identificar de acuerdo con su propio horizonte cultural e individual.

A diferencia de la literatura, la historia no puede despojarse de la seriedad de su discurso, y si se piensa en la que se enseña en las escuelas, o la oficial, añádase además la esquematización de las figuras y los acontecimientos, empobreciéndolos y eliminando los matices inherentes a los hechos humanos.

Lo peor que puede hacer la historia es escudarse en las exigencias de su oficio para manipular, distorsionar, ocultar, juzgar a partir de sus intereses los sucesos y los personajes. Qué decir de las corrientes, los enfoques, los estilos… Por suerte el estudio actual de la historia ha dejado en el pasado el prejuicio de que sólo vale la pena recupe-

rar los grandes acontecimientos, los personajes ilustres. La literatura, sin embargo, desde siempre se ha ocupado de las nimiedades como un instrumento que le permite configurar un gesto, un tono de voz, una actitud, un conjunto de pensamientos que crean un ser tridimensional, con vida propia, emocional, con quien el lector puede establecer un proceso de empatía —o de antipatía, por supuesto, según los gustos o disgustos muy particulares de cada uno.

En *Los pasos de López*, el lector identifica rasgos del sujeto histórico que ha trascendido su tiempo con el nombre de Miguel Hidalgo. Pese a las semejanzas, encontramos diferencias. Sobre el modelo histórico, el personaje de ficción tiene vida propia, su construcción obedece a la lógica narrativa que presenta la versión ibargüengoitiana: una historia antirretórica, ausente de figuras estereotipadas, que convierte a los héroes y sus discursos en blanco de burlas, que coloca a los próceres de nuestra historia en situaciones ridículas, grotescas, porque todo esto magnifica la figura encarnada por los personajes, con toda su carga emotiva y humana.

Contra lo que pudiera esperarse del temperamento de Ibargüengoitia —reconocible sobre todo a partir de la lectura de su obra periodística— no se registra en la novela una crítica acerba al momento histórico que recrea.

De ninguna manera: las divergencias y complementos detectados a través de un acercamiento analítico muestran que, más que discutir o discrepar con la historia, aprovecha lo que ésta revela como un recurso para fijar la atención del lector en sucesos y personajes reconocibles, pero una vez identificado el modelo, destruye la imagen —muchas veces valiéndose del humor como recurso— para construir aquello que le interesa, lo que expresa mejor los significados que pretende definir: ruptura de estereotipos, cuestionamiento de lo que se conoce como historia de bronce, humanización de los personajes, creación de una realidad cotidiana, cercana al lector, contrapuesta a los suce-

sos prefijados e inamovibles desde una perspectiva "científica". En síntesis, se busca humanizar a los personajes y sus acciones, con el propósito de eliminar ciertas inconsistencias, sobre todo las que presentan imágenes tendenciosas que inventan, por una parte, héroes intachables, y por otra, malvados sin un rasgo de bondad.

Otro punto de divergencia en este diálogo con la historia es el humor; aunque, como ya señalé, sólo se trata de la recreación de hechos fácilmente reconocibles y documentados. No sólo la Virgen Prieta, el destino fatal de los fieles que siguen a Periñón, el irse a dormir en lugar de correr a hacer la revolución, sino el conjunto de los sucesos y algunos de los rasgos de los personajes tiñen de un matiz irónico el desarrollo de la novela.

Como en el caso anterior, este recurso no sólo proporciona la coherencia narrativa de la obra, sino que apela a la empatía del lector para mostrarle seres de carne y hueso, ubicados en circunstancias ajenas por completo a la rigidez y la seriedad que les confiere la historia.

Sobre la categoría etiquetada bajo el rubro de "lo que se dice", en el estudio particular del capítulo 16, queda claro que su referente directo es la historia. Esta equivalencia nunca es mecánica: se percibe la intención de establecer cierta distancia entre la novela y los sucesos históricos en que se inspira.

En este contexto, queda claro que *Los pasos de López* tiene un valor autónomo y que no necesita ser cotejada con tales sucesos. Cabría preguntarse: entonces, ¿para qué hacer la comparación entre los incidentes de la novela y los de la historia? La discusión nos regresa a la dimensión humana de los personajes sobre la que insisto una y otra vez en este trabajo.

Siguiendo con el perfil que presento de la historia, ésta da la impresión de ser inamovible. Y, en efecto, los hechos del pasado no se pueden modificar. Con esta verdad

de Perogrullo pretendo subrayar la perspectiva de acartonamiento que sugiere al investigador lego y, en general, a cualquier curioso.

Como se trata de un tema que ya he abordado en otra parte de la investigación, lo menciono de pasada para enfatizar uno de los puntos iniciales de mi exposición: la implicación del destino en el devenir vital de los personajes. ¿Hasta qué punto, salta la pregunta, el hombre puede modificar su circunstancia? Deducimos, de la configuración de Periñón desde sus primeras acciones, y del resto de los personajes, que para Ibargüengoitia dichos personajes son el resultado de sus decisiones. Tienen ante sí una serie de circunstancias a las que no pueden escapar, pero sus decisiones —acertadas o equivocadas— los colocan en una situación específica: ¿Qué hubiera pasado si Chandón, en lugar de obedecer a la Corregidora y dirigirse a Muérdago y Ajetreo hubiera tomado otro camino, o simplemente se hubiera quedado en la casa del aguacate? ¿Cuál hubiera sido el desenlace de los acontecimientos si en lugar de perder horas discutiendo con Ontananza y Aldaco hubiera partido al momento? ¿Y si Periñón titubea? Estas decisiones, subrayo, se derivan del carácter que el narrador atribuye a los personajes remarcando, por una parte, la coherencia narrativa, y por otra, la dimensión humana que los define. Al respecto, Moradiellos habla de "tres principios axiomáticos inexcusables" a los que se apega la historia como disciplina científico-humanista; la segunda de ellas la define como "el principio de desarrollo inmanente y secular en la explicación e interpretación histórica", según el cual "todo acontecimiento humano está conectado o determinado por otro precedente y emerge de condiciones previas, descartando la intervención de causas exógenas (como la providencia divina o los astros) y del puro y absoluto azar" (Moradiellos, *op. cit.*, 10).

Tanto los recursos de la ficción implicados en la novela, como la relación de los sucesos y las peculiaridades de los personajes obligan a que el lector de *Los pasos de Ló-*

pez se involucre, se emocione y se interese por temas conocidos, por sucesos cuyo desenlace no ignora. Todo lo cual se consigue gracias a la dimensión humana con que Jorge Ibargüengoitia reviste la narración.

La supuesta "objetividad" que guía el trabajo del historiador restringe el ámbito por el que debe dirigir el resultado de sus investigaciones. En el pasado ocurrieron una serie de sucesos que no pueden modificarse, y a ellos debe limitar la exposición de su discurso.

Desde luego, no por casualidad se emplean las comillas en la palabra *objetividad*, la cual se contamina por el conocimiento o la ignorancia, por la tendencia, la posición desde la cual se elabora la historia. Cuántas veces ésta no resulta más ficticia que la literatura.

Ambas —la historia y la literatura— comparten su interés por relatar las acciones de los hombres, cada una desde su ámbito de competencia. El autor de ficción no está limitado a los estrechos senderos de la historia. Sin embargo, cuando no pretende elaborar una "versión libre" —tal es el caso de Ibargüengoitia en *La conspiración vendida* y en *Los pasos de López*— de los acontecimientos, es decir, cuando pretende ceñirse a los mismos, ¿de qué recursos puede valerse para cargar de "emoción" a sucesos que son del dominio público?

En otras palabras: si yo como lector ya sé qué va a ocurrir enseguida y cuál será el desenlace de lo que tengo entre manos, ¿qué interés puede despertarme ese relato? ¿De qué recursos se vale Ibargüengoitia para interesarme en estos sucesos históricos?

Los cuadros y las secuencias se apegan, *grosso modo*, a los sucesos que podemos encontrar en un libro de historia que nos hable del inicio de la Guerra de Independencia. Los nombres y las biografías —por lo menos en sus actos principales— se corresponden

con los personajes de ficción, en un proceso de gradación que los difumina de la obra de teatro hacia la novela.

Respecto de los primeros, el interés reside en el tratamiento que se les da: se detallan, se precisan, se crea una apariencia de verosimilitud que los acerca a la cotidianidad del lector, a su intimidad; hay una suerte de empatía que identifica los sucesos insertos en la realidad del mexicano, conocidos a través del discurso oficial, pero presentados desde otra perspectiva, en la que juega un papel fundamental el carácter de los personajes.

Y es en este punto donde estas realidades en conjunción —la historia y la literatura— se separan y crean universos diferentes: ¿Puede el historiador meterse en la cabeza del sujeto al que estudia? ¿Puede tener la certeza de conocer la emoción que lo dominó en un momento específico de su existencia? El escritor tiene completa libertad para hacerlo.

Y aquí tenemos uno de los mayores logros de Ibargüengoitia en su recreación de sucesos y personajes del dominio público: la coherencia que le da a las causas y a los efectos, la lógica con que encaja los actos con la personalidad de los protagonistas: si el capitán Arias no hubiera asumido su comportamiento egoísta, no habría puesto en riesgo a sus compañeros, y al no ser conocida la conspiración los sucesos hubieran ocurrido de otra manera; si el Corregidor no hubiera actuado con la tibieza y la torpeza con que lo hizo, la historia sería otra.

La emoción de la historia que se ficcionaliza, entonces, no la hallamos en los sucesos, sino en los protagonistas; la historia, "objetiva", no tiene tanta libertad para hacer juicios sobre éstos, pero el escritor sí puede hacerlo; de hecho, difícilmente los datos escuetos pueden revelarnos lo más íntimo de los pensamientos, las emociones, el es-

tado anímico de los personajes; la literatura sí puede evocar, con la intensidad o la profundidad que el escritor se lo proponga, esos momentos fugaces e inasibles.

Hay que subrayar otra diferencia entre la historia y la literatura: aquélla expone, por medio de un discurso meramente descriptivo, los sucesos que le interesa subrayar; ésta se vale de los diálogos y las acciones, prestándole mayor dinamismo a la exposición de los sucesos.

¿Cómo justificar las conclusiones de Perogrullo? La vida es vida, no ciencia. Al paso de los años, las décadas y los siglos, la vida se transforma en historia, y aunque gana algo en el cambio, también pierde parte de su esencia; al transformarse en literatura, su dimensión es otra. La inserción final del hecho de que en el lugar en que corrió la sangre de Periñón nació una planta que daba una flor que se llamó "periñona" es una manera de enfatizar cómo los hechos ocurridos se transforman en leyenda, es decir, que la vida se filtra a través de la literatura antes que de la ciencia.

En ningún momento ha sido mi intención entrar en disputa con nadie; cada quien tiene sus razones para justificar una u otra interpretación. En lo personal —a estas alturas resulta innecesario querer ocultar mis inclinaciones— simpatizo con la perspectiva de Jorge Ibargüengoitia, quien es capaz de mirar por encima de la miopía y la distorsión que dan las pasiones (fanatismos) de quien abraza una causa, de las limitantes del acartonamiento academicista, de la manipulación oficialista, y propone una figura humana, un Hidalgo de carne y hueso, emotivo, pasional, impulsivo, propenso a los errores, con vicios y limitaciones; un Hidalgo que se parece más a las personas con las que convivo todos los días, un Hidalgo que me hace pensar en mí mismo: un sujeto inmerso en un tiempo y en un espacio que al paso de los años hará historia, aunque algunos de nosotros quedemos excluidos.

Insisto: la elección de los elementos —los personajes, los incidentes, el tipo de narrador— se ajusta a la intención narrativa, a lo que se pretende subrayar de la historia. Otra estrategia quizá dificultaría conocer la intimidad de los corregidores o del resto de los protagonistas, por ejemplo, o no podría ser tan intensa o emocional o vital la relación que se nos da. La novela, pues, hace énfasis en la humanización de los personajes históricos, convirtiéndolos en figuras reconocibles para el lector actual.

Aquí podemos encontrar marcas del estilo de Ibargüengoitia, que resultan más nítidas cuando descubrimos el uso de ciertas palabras o frases —"con horror", triques, pescuezo—, su sintaxis particular, sus recursos —como las apostillas— o la presencia o ausencia de ciertos elementos… Podemos, también, distinguir lo que le agrada y lo que le disgusta. Por ejemplo, parece que no siente mucha simpatía por las profesiones, o por algunas de ellas. En la novela se refiere en particular a los curas, a los médicos y a los abogados.

El tono y el estilo humorístico de Ibargüengoitia lo hallamos en las características del discurso del narrador, la selección de sucesos y la manera como éstos son expuestos —el lenguaje—, en los que se privilegian las nimiedades, los pequeños detalles, así como el comportamiento de los personajes, vistos en la intimidad.

Aun en los momentos en que se describe a un personaje de manera "superficial" o que se narra un suceso al parecer irrelevante, el narrador revela la carga de significados implícitos en su narración; ello nos habla de que en la literatura no hay palabras o frases inocentes: todo está relacionado con el haz de significados que el narrador-autor pone en juego en su obra; en el caso particular de las descripciones de los personajes secundarios se revela la vitalidad que se busca inyectar a la narración, ya que no se trata de retratos estáticos o de descripciones superficiales, sino que en ellos percibimos la relación emocional que se establece entre los personajes.

Así como no podemos separar las situaciones descritas del discurso empleado para presentarla al lector, no pueden separarse los diversos elementos de la novela. Y el humor impregna todos esos elementos: la caracterización de los personajes, el planteamiento de las acciones, el lenguaje y, en general, todo aquello sobre lo que el narrador pretende llamar nuestra atención.

El humor se integra a todos los elementos, no sólo como un componente adicional, sino que se inserta de manera natural, derivándose lógicamente de las situaciones, del discurso, de las acciones de los personajes. No se trata, de la misma forma, de un humor circunstancial, sino que al paso de los años, el hecho de que la lectura de la novela nos provoque risa es una prueba de su actualidad y perdurabilidad.

El humor actualiza y revitaliza sucesos del pasado. Este es el recurso empleado para revestir de interés hechos conocidos. Ibargüengoitia, a diferencia de Moya Palencia o Eugenio Aguirre, no recurre al sensacionalismo para interesar al lector: ambos, en sus novelas —deficientes desde el punto de vista narrativo— inician refiriéndose a las cabezas de los insurgentes, pendientes de jaulas en las esquinas de la Alhóndiga de Granaditas.

El humor es el mejor recurso de Ibargüengoitia. Me viene a la mente la multicitada frase de Aristóteles, "el hombre es el único animal que ríe". Así, más que actualizar, a través del humor nos caracterizamos como humanos, y eso nos inserta en un *continuum* —una actualización, una revitalización constante— que va desde la Antigüedad hasta nuestros días: el denominador común de todas las manifestaciones humanas es la huella del hombre.

Pensar en las situaciones como algo consumado; es decir, tener la capacidad de imaginar el suceso que se describe desde una perspectiva lejana, desapasionada, es lo

que permite tomar posición respecto de la historia, verla con "objetividad", lo que ayuda a despojar de su halo mítico a los "héroes".

El humor es implacable. Hace blanco de sus burlas a todos: la historia oficial, los héroes, el sistema colonial, el ejército, los profesionistas, la credulidad de la gente, la reverencia rayana en idolatría…

Los héroes de la patria son tratados como figuras humanas, vistos con la lente del humor, despojándolos de su halo no sólo histórico, sino mítico con que la tradición y las voces oficialistas los han revestido.

Pero para que el humor funcione, el narrador necesita la complicidad del lector; es decir, una situación, un juego de palabras requiere, por una parte, la intención humorística del narrador, pero por otra, exige también que el receptor entienda dicha intención.

Sobre las situaciones, parece claro que éstas no sólo son humorísticas, sino que también lo es la manera como se exponen; es decir, las palabras, el lenguaje que se utiliza para describirlas. Tanto la situación en sí como el discurso que se privilegia para presentarlas al lector conforman el tono y el estilo humorístico que define la obra de Ibargüengoitia, y tal estilo adquiere rasgos más nítidos no sólo al compararlo con el de otros autores, sino también con el de la historia.

Los pasos de López le devuelve su dimensión humana a la historia del inicio de la Guerra de Independencia. Los acontecimientos de la novela serían inexplicables sin la comprensión del ser humano —ente de ficción, en este caso— que los ejecuta. No se presenta, sin más, una historia conocida, sino que ésta se cuestiona, junto con la interpretación de los sucesos y de los personajes: no se acepta el determinismo del destino, ni el estereotipo en la imagen o el carácter de los protagonistas, los cuales no son tratados como héroes inmaculados, sino como individuos de carne y hueso.

El humor revierte los valores de la historia. A su objetividad, su cientificidad, su seriedad, opone la irreverencia de lo cotidiano: espacio donde no sólo puede ocurrir lo inesperado, sino incluso lo grotesco, lo ridículo, lo caricaturesco, todo aquello que deforma las figuras monolíticas y estereotipadas. El humor despoja a los héroes de sus uniformes, sus insignias, sus glorias bélicas, y los desnuda y les opaca el halo que los rodea, los baja del nicho, del pedestal en que el oficialismo los ha encumbrado, volviéndolos seres de carne y hueso.

El humor presenta una nueva dimensión de los personajes, colocándolos en una perspectiva humana, en una intimidad que los vuelve cercanos y reconocibles para el lector del siglo XXI. Los despoja de su aura broncínea, estatuaria. El humor elimina la rigidez que deshumaniza a los héroes y que los convierte en marionetas manipuladas al arbitrio del discurso oficial. Contra los estereotipos se presenta una visión humana, compleja, en donde cabe la duda y nada se considera cerrado, concluido, producto de una verdad única e inamovible. El destino de los héroes se construye cada día, a partir de sus decisiones, condicionadas por su capacidad y sus limitaciones, por sus gustos y odios, y por aquello que los define como seres humanos. Y esta construcción incluye sus dosis de ridículo, de imbecilidad, de pasiones ciegas que derivan en escenas grotescas que desacralizan el discurso oficial de la historia y que mueven a risa al lector.

Estos personajes históricos, transformados en seres ficticios, pierden la rigidez del estereotipo que no sólo acartona, sino que también deshumaniza. Pero un detalle más importante que este acartonamiento es que su inamovilidad los convierte en blanco perfecto del humor.

Estos rasgos de los seres de ficción, a quienes el narrador presenta sin ningún pudor en toda su mezquindad, los inclina a criticarse unos a otros, a mirar sus miserias cotidianas, sus limitaciones: Periñón considera tontos a algunos, Adarviles habla mal de

todos… Y es sobre este fondo de relaciones interpersonales que se forja la historia patria. Así que no resulta extraño que el futuro héroe se ruborice, que la heroína cuya efigie será inmortalizada flirtee con sus coetáneos, dispuesta a ponerle los cuernos a su marido. Estos detalles son los que humanizan a los personajes, pero sobre todo subrayan —caricaturizan— sus rasgos grotescos, ridículos.

La ficción se transforma en la dimensión humana de la historia, que se expone como un suceso cotidiano, íntimo. Mostrar a los personajes en estos espacios —los de la intimidad— los vuelve más humanos: sin duda despiertan la simpatía o la animadversión del lector, pero sobre todo, enfatiza el hecho de que exteriormente mostramos un carácter, pero en la intimidad se nos conoce tal como somos; la historia, inevitablemente, muestra el carácter externo, y la ausencia de intimidad presenta personajes incompletos, incluso falsos. ¿A quién, desde una perspectiva histórica, se le ocurriría pensar en la bacinica que un militar solitario guarda bajo su cama? ¿O en una mujer que la historia ensalza por su carácter fuerte, arrojado, y de repente la vemos desmoronarse y llorar por los regaños de su marido? Pero hay mucho más que la pura cotidianidad, porque un historiador puede presentar una intimidad confortable, una relación familiar amable, intachable, o soez, de marginalidad y violencia, pero presentarla con humor es algo que escapa a los intereses de la historia como ciencia; porque precisamente en los ejemplos citados —en la novela, de Bermejillo, y Carmen y Diego Aquino— esta intimidad muestra su lado ridículo, grotesco, humorístico.

El humor, al fijar su aguda mirada en el lado caricaturesco de los personajes, se convierte en un elemento que despoja a los héroes de la patria de todo su halo solemne, inmaculado, mítico. Los humaniza. Nos los presenta, como bien señala Alfonso Sastre, desde el lado irrisorio que los define, aunque se trate del “héroe más pintado”.

Jorge Ibargüengoitia tiene razón al quejarse de que los lectores sólo vean en él a un escritor chistoso. El humor, que forma parte de la respiración del autor, de su estilo, es el recurso que más salta a la vista en su obra, pero su arte rebasa con mucho esa esquematización. La coherencia narrativa en la construcción de sus personajes, en la conformación de espacios, en el encadenamiento de los sucesos, es digna de admiración. La manera como pone a dialogar a la historia con la ficción, y su capacidad para humanizarla y despertar el interés en el lector no es algo de lo que puedan ufanarse otros escritores. Su propuesta literaria, artística, estética, en fin, rebasa con mucho el estereotipo en el que lo colocan incluso muchos críticos bienintencionados de su obra. Su perspectiva de la historia, de la vida en México, enriquece el perfil cultural que nos define, contribuye a profundizar en el conocimiento de la esencia de nuestras raíces, de lo que aspiramos a forjar en esto que llamamos patria.

Bibliografía

Obras de Jorge Ibargüengoitia:

ENSAYO:

Autopsias rápidas (1990). La reflexión. Vuelta. México. Selección Guillermo Sheridan.

Ideas en venta (2005a). Joaquín Mortiz. México.

Instrucciones para vivir en México (1992a). Joaquín Mortiz. México.

La casa de usted y otros viajes (1991). Joaquín Mortiz. México.

Misterios de la vida diaria (2005b). Joaquín Mortiz. México.

¿Olvida usted su equipaje? (1997). Joaquín Mortiz. México.

Sálvese quien pueda (1994). Joaquín Mortiz. México.

Viajes en la América ignota (1988a). Joaquín Mortiz. México.

NARRATIVA:

Dos crímenes (1992b). Joaquín Mortiz. México.

Estas ruinas que ves (1992c). Joaquín Mortiz. México.

La ley de Herodes (1988b). Serie del volador. Joaquín Mortiz. México.

Las muertas (2000). Joaquín Mortiz. México.

Los conspiradores (1981). Las cuatro estaciones. Argos Vergara. Barcelona.

Los pasos de López (1986). Océano. Octava edición. México.

Los pasos de López (2006). Booket. Joaquín Mortiz.

Los relámpagos de agosto (1988c). Serie del volador. Joaquín Mortiz. México.

Maten al león (1989a). Serie del volador. Joaquín Mortiz. México.

Piezas y cuentos para niños (1989b). Joaquín Mortiz. México.

TEATRO:

Teatro I: Susana y los jóvenes. Clotilde en su casa. La lucha con el ángel (1989c). Joaquín Mortiz. México.

Teatro II: Llegó Margó. Ante varias esfinges. El loco amor viene. El tesoro perdido. Dos crímenes (1989d). Joaquín Mortiz. México.

Teatro III: El viaje superficial. Pájaro en mano. Los buenos manejos. La conspiración vendida. El atentado (2006). Joaquín Mortiz. México.

Bibliografía general:

ALAMÁN, Lucas (1985). *Historia de México desde los primeros movimientos que prepararon su independencia en el año de 1808 hasta la época presente*. Clásicos de la historia de México. Fondo de Cultura Económica-Instituto Cultural Helénico. México.

ALATORRE, Claudia Cecilia (1986). *Análisis del drama*. Escenología. Grupo Editorial Gaceta-Promociones de Jalisco. Guadalajara.

AGUIRRE, Eugenio (2009). *Hidalgo, entre la virtud y el vicio*. Martínez Roca. México.

ASTURIAS, Miguel Ángel (1998). *El señor presidente*. Biblioteca clásica y contemporánea. Losada. Buenos Aires.

AYALA ANGUIANO, Armando (2005). *La epopeya de México. I. De la prehistoria a Santa Anna*. Colección popular 656. Fondo de Cultura Económica. México. Capítulo XXXIX. "Hidalgo de carne y hueso", pp. 642-673.

AZAR, Héctor (1988). *Cómo acercarse al teatro*. Plaza y Valdés-SEP. México.

AZUELA, Mariano (2001). *Los de abajo*. Letras hispánicas. Cátedra. Decimocuarta edición. Madrid. Ed. Marta Portal.

BARTHES, Roland (1988). “Introducción al análisis estructural de los relatos”. 7-38, en Barthes, Roland *et al*. *Análisis estructural del relato*. La red de Jonás. Premià. Sexta edición. México. Traducción Beatriz Dorriots y Ana Nicole Vaisse.

—— *El placer del texto* (1987). *Lección inaugural*. Teoría. Siglo XXI Editores. Séptima edición. México. Traducción Nicolás Rosa y Óscar Terán.

—— *Crítica y verdad* (1983). Teoría. Siglo XXI. Sexta edición. México. Traducción José Bianco.

BENEDETTI, Mario (1997). *Primavera con una esquina rota*. Nueva imagen. México.

BENVENISTE, Émile (1985). *Problemas de lingüística general* (dos tomos). Lingüística. Siglo XXI. Decimosegunda edición. México (tomo 1). Octava edición (1987, tomo 2). Traducción Juan Almela.

BERGSON, Henri (1985). *La risa*. Los grandes pensadores 55. Sarpe. Madrid. Traducción Amalia Aydée Raggio.

BERISTÁIN, Helena (1996). *Análisis estructural del relato*. Limusa. México.

—— (1982). *Análisis estructural del relato literario*. UNAM. México.

—— (2004). *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa. Octava edición. México.

BLOCH, Marc (2006). *Introducción a la historia*. Breviarios 64. Fondo de Cultura Económica. Cuarta reimpresión de la cuarta edición. México. Traducción de Pablo González Casanova y Max Aub.

BOUSOÑO, Carlos (1970). *Teoría de la expresión poética (hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles)*. Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y ensayos. Gredos. Madrid.

CABAL, Fermín, *et al*. (1997). *Itinerario del autor dramático iberoamericano*. Grupo de Estudios Dramatúrgicos Iberoamericanos. Lea-Ateneo Puertorriqueño. San Juan de Puerto Rico.

CARBALLIDO, Emilio (1982). *El arca de Noé. Antología de teatro infantil*. Literaria Universal 2. Editores Mexicanos Unidos. Quinta edición. México.

CARPENTIER, Alejo (1975). *El recurso del método*. La creación literaria. Siglo XXI. Décima edición. México.

CASTAÑEDA ITURBIDE, Jaime (1988). *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia*. Nuestra Cultura. México.

CASTILLO LEDÓN, Luis (1985). *Hidalgo, la vida del héroe* (dos tomos). Edición facsimilar. Independencia. Biblioteca de obras fundamentales. Comisión Nacional para las Celebraciones del 175 Aniversario de la Independencia Nacional y 75 Aniversario de la Revolución Mexicana-Instituto Nacional de Estudios de la Revolución Mexicana. México.

CASTORIADIS, Cornelius (2005). *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*. Hombre y sociedad. Gedisa. Madrid. Traducción Alberto L. Bixio.

—— (2002). *Figuras de lo pensable. Las encrucijadas del laberito VI*. Sección de obras de filosofía. Fondo de Cultura Económica. Traducción Jacques Algasi; revisión del griego César Guelerman.

DE LA TORRE VILLAR, Ernesto (1994). *La Independencia de México*. Obras de historia. MAPFRE-Fondo de Cultura Económica. Segunda edición. México.

DÉODAT-KESSEDJIAN, Marie-Françoise (1999). *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*. Biblioteca Áurea Hispana, 5. Universidad de Navarra-Editorial Iberoamericana. Madrid.

DÍEZ BORQUE, José María, y Luciano GARCÍA LORENZO (1975). *Semiología del teatro. Ensayos de lingüística y crítica literaria*. Planeta. Barcelona.

DIJK, Teun A. van (1988). *Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a las estructuras del discurso*. Lingüística. Siglo XXI. Quinta edición. México. Traducción Myra Gann.

DOMENELLA, Ana Rosa (1989). *Jorge Ibargüengoitia: la transgresión por la ironía*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. México.

DUCROT, Oswald, Tzvetan TODOROV (1984). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI. Décima edición. México. Traducción Enrique Pezzoni.

ESQUIVEL, Laura (2008). *Como agua para chocolate*. Booket. Planeta. México.

FOUCAULT, Michel (1983). *La arqueología del saber*. Siglo XXI. Novena edición. México.

GARCÍA-GARCÍA, J. Manuel (1995). *La inmaculada concepción del humor. Teoría, antología y crítica del humor literario mexicano.* Ediciones del azar. México.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1989). *El general en su laberinto*. Diana literaria. México.

—— (2004). *El otoño del patriarca*. Diana literaria. Decimoséptima edición. México.

GARCÍA, Pedro (1985). *Con el cura Hidalgo en la Guerra de Independencia*. Textos de la Revolución Mexicana. Comisión Nacional Editorial del CEN PRI. México.

GARRO, Elena (2009). *Obras reunidas II. Teatro*. Fondo de Cultura Económica. México.

GENETTE, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Teoría y crítica literaria. Taurus. Madrid. Traducción Celia Fernández Prieto.

GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis (1995). *El oficio de historiar. Otros gajes del oficio*. Obras completas I. Clío-El Colegio Nacional. México.

GREIMÀS, A. J. (1983). *La semiótica del texto*. Paidós. España. Traducción Irene Agoff.

GUIRAUD, Pierre (1988). *La semiología*. Lingüística. Siglo XXI. Decimoquinta edición. México. Traducción María Teresa Poyrazian.

HERNÁNDEZ LÓPEZ, Conrado, compilador (2004). *Historia y novela histórica. Coincidencias, divergencias y perspectivas de análisis*. Colección Debates. El Colegio de Michoacán. Zamora.

HERREJÓN PEREDO, Carlos (2000). "Construcción del mito de Hidalgo". En *El héroe entre el mito y la historia*. Federico Navarrete y Guilhem Olivier, coordinadores. Serie historia general 20. Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM-Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. Pp. 235-249. México.

—— (1987). *Hidalgo. Razones de la insurgencia y biografía documental*. Cien de México. Secretaría de Educación Pública. México.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1989). *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Taurus. Madrid. Versión castellana de Elena Benarroch.

KRAUZE, Enrique (2005). *Biografía del poder. Caudillos de la Revolución mexicana (1910-1940)*. Fábula. Tusquets Editores. México.

LARIOS, Marco Aurelio (2007). "Noticias del imperio: la narrativa experimental en una novela de gran público". En *Premio FIL de Literatura 2007. Fernando del Paso*. Universidad de Guadalajara-Alfaguara, pp. 27-33. Guadalajara.

LEÑERO, Vicente (1990). *Los pasos de Jorge*. Cuadernos de Joaquín Mortiz. Joaquín Mortiz. México.

—— (1985). *Teatro documental*. Teatro. Editores Mexicanos Unidos. México.

LÓPEZ CUADRAS, César (1998). "Notas sobre la relación entre ciencia, historia y literatura". En Dulce María ZÚÑIGA. *Reconstruir y evocar. Reflexiones en torno a las relaciones entre la historia y la literatura*. Seminario de Historia Mexicana. Centro Universitario de los Altos. Universidad de Guadalajara. Guadalajara.

MASTRETTA, Ángeles (1999). *Mal de amores*. Alfaguara bolsillo. México.

MENTON, Seymour (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. Colección popular 490. Fondo de Cultura Económica. México.

MEYER, Bruce (2007). *Héroes. Los personajes del imaginario de nuestra literatura*. El ojo del tiempo 33. Siruela. Madrid. Traducción Ernesto Junquera.

MEYER, Jean (2009). *Camino a Baján*. Tusquets. México.

—— (1993). *Los tambores de Calderón*. Diana Literaria. México.

MIQUEL I VERGÉS, José María (1980). *Diccionario de insurgentes*. Porrúa. Segunda Edición. México.

MONCADA, Luis Mario, selección (1999). *El libro de oro del teatro mexicano. Jorge Ibargüengoitia*. Ediciones El Milagro-Arte y Escena Ediciones. IMSS. México.

MORADIELLOS, Enrique (1998). *El oficio de historiador*. Historia. Siglo XXI. Quinta edición. México.

MORIN, Violette (1988). "El chiste", 131-152. En Barthes, Roland *et al*. *Análisis estructural del relato*. La red de Jonás. Premià. Sexta edición. México. Traducción Beatriz Dorriots y Ana Nicole Vaisse.

MOYA PALENCIA, Mario (2002). *El zorro enjaulado*. Miguel Ángel Porrúa. Segunda edición. México.

PASO, Fernando del (1988). *Noticias del imperio*. Diana literaria. México.

PAZ, Octavio, y Alfonso MEDELLÍN ZENIL (2004). *Magia de la risa*. Universidad Veracruzana. Segunda edición. Xalapa. Fotografías de Francisco Beverido.

PÉREZ, Ramón Manuel (2003). "Mecanismos del humor en la charra sonorense". En *El folclor literario en México*. Herón PÉREZ MARTÍNEZ y Raúl Eduardo GONZÁLEZ, editores. Colección Memorias. El Colegio de Michoacán-Universidad Autónoma de Aguascalientes. Zamora, Michoacán, pp. 365-374.

PÉREZ MARTÍNEZ, Herón (1998). "El texto: entre la historia y la literatura". En Dulce María ZÚÑIGA. *Reconstruir y evocar. Reflexiones en torno a las relaciones entre la histo-*

ria y la literatura. Seminario de Historia Mexicana. Centro Universitario de los Altos. Universidad de Guadalajara. Guadalajara.

—— (2000). *En pos del signo. Introducción a la semiótica*. El Colegio de Michoacán. Segunda edición. Zamora, Michoacán.

POLLOCK, Jonathan (2003). *¿Qué es el humor?* Paidós diagonales 3. Buenos Aires. Traducción de Alcira Bixio.

PULIDO HERRÁEZ, Begoña (2006). *Poéticas de la novela histórica contemporánea: El general en su laberinto, La campaña y El mundo alucinante*. Literatura y ensayo en América Latina y el Caribe. Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos-UNAM. México.

PULIDO VALDOVINOS, José María (2004). *Análisis comparativo del caso de Las Poquianchis con Las muertas, novela de Jorge Ibargüengoitia*. Tesis de licenciatura. UdeG.

QUIRARTE, Vicente (estudio introductorio y notas) (1994). *El cura Hidalgo*. En *Dramaturgia de las guerras civiles e intervenciones (1810-1867)*. Teatro mexicano, historia y dramaturgia, XV. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México. Paleografía de Mariana Pineda.

RAMA, Ángel (1981). *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha (1964-1980)*. Colección Letras. Marcha Editores. Segunda edición. México.

RAMÍREZ, Domingo, compilador (1983). "Rasgos biográficos de don Miguel Hidalgo hasta la senda de su inmortalidad". En *El movimiento de Independencia nacional de 1810*. Conciencia Cívica Nacional 6. Departamento del Distrito Federal. México.

REYES, Alfonso (1990). *Parentalia*. 353-490, en *Obras completas*. Tomo XXIV. Letras Mexicanas. Fondo de Cultura Económica.

—— (1980). *El deslinde. Apuntes para la teoría literaria*. En *Obras completas*. Tomo XV. Letras Mexicanas. Fondo de Cultura Económica.

RICŒUR, Paul (2006). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Lingüística y teoría literaria. Siglo XXI Editores. Cuarta edición. México. Traducción Agustín Neira.

RIVA PALACIO, Vicente (director); Juan de Dios ARIAS, Alfredo CHAVERO, José María VIGIL, Julio ZÁRATE (1989). *México a través de los siglos*. Tercera época, la Independencia, tomo V. Editorial Cumbre. Cuarta reimpresión de la vigésima tercera edición. México.

RIVERA, Agustín (1954). *Hidalgo. El joven teólogo*. Anales. Biblioteca Jalisciense 12. Ediciones del Instituto Tecnológico-Universidad de Guadalajara. Guadalajara.

ROA BASTOS, Augusto (1988). *Yo, el supremo*. La creación literaria. Siglo XXI. Decimoquinta edición. México.

ROBLEDO, Elisa (1990). *¡Las poquianchis!* Selector. México.

ROF CARBALLO, Juan, *et al*. (1966). *El teatro de humor en España*. Editorial Nacional. Madrid.

RUBINSTEIN, Henri (1989). *Psicosomática de la risa*. Colección Popular 417. Fondo de Cultura Económica. México. Traducción de Juan José Rutilla.

RUIZ LUGO, Marcela, y Ariel CONTRERAS, coordinadores (1987). *Glosario de términos del arte teatral*. Serie temas básicos, Área lengua y literatura. Trillas. México.

RUIZ ZARAGOZA, Blanca Estela (2008). *Reflexiones sobre el análisis textual y narratológico*. Material impreso e inédito.

—— (2005). *La risa no es cosa de risa, ni el juego, juego. Un estudio sobre la seriedad del humor y su habitar lúdico en los actos de reflexión y de ingenio*. Tesis para obtener el grado de doctor en letras. Universidad de Guadalajara.

RULFO, Juan (1994). *Obras*. Letras mexicanas. Fondo de Cultura Económica. México.

SASTRE, Alfonso (2002). *Ensayo general sobre lo cómico (en el teatro y en la vida)*. Ensayo. Hiru. Tercera edición. Navarra.

SERNA, Enrique (2009). *El seductor de la patria*. Booket. Planeta. México.

SOLARES, Ignacio (1997). *La noche de Ángeles*. Edivisión bolsillo. Segunda edición. México.

TAIBO II, Paco Ignacio (1986). *Días de combate*. Lecturas mexicanas, segunda serie, 53. Grijalbo-SEP. México.

—— (2007). *El cura Hidalgo y sus amigos. 53 viñetas de la guerra de independencia*. Bolsillo Zeta. Ediciones B. México.

—— (2006). *Pancho Villa. Una biografía narrativa*. Planeta. México.

TODOROV, Tzvetan (2006). "Los dilemas de la memoria". En *Sendas y signos del discurso literario*. ZÚÑIGA, Dulce María, coordinadora. Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar. UdeG-CUCSH. Guadalajara.

—— (1978). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Crítica Literaria. Siglo XXI. Tercera edición. México. Traducción Ana María Nethol.

TOMACHEVSKI, Boris (1982). *Teoría de la literatura*. Serie Letras. Acal Universitaria. Madrid. Prólogo Fernando Lázaro Carreter. Traducción Marcial Suárez.

TREJO FUENTES, Ignacio (1997). *Lágrimas y risas. La narrativa de Jorge Ibargüengoitia*. Textos de Difusión Cultural. Serie el Estudio. UNAM. México.

USIGLI, Rodolfo (2005). *Teatro completo V (escritos sobre la historia del teatro en México)*. Lecturas Mexicanas. Fondo de Cultura Económica. México. Prólogo y notas Luis de Tavira. Compilación Luis de Tavira y Alejandro Usigli.

VALLE ARIZPE, Artemio de (2004). *La güera Rodríguez*. Grandes novelas de la historia mexicana. Planeta-Conaculta. México.

VARGAS LLOSA, Mario (2004). *La fiesta del chivo*. Alfaguara. México.

—— (1992). *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura*. Biblioteca Breve. Seix Barral. México.

VELÁZQUEZ, Gustavo G. (2007). *Hidalgo. Nueva vida del héroe*. Biblioteca Mexiquense del Bicentenario. Historia y sociedad. Colección mayor 3. Gobierno del Estado de México. Primera reimpresión de la segunda edición. México.

VEVIA ROMERO, Fernando Carlos (2000). *Introducción a la semiótica*. Universidad de Guadalajara. Guadalajara.

—— (1991). *Teatro y revolución mexicana*. Humanidades. Universidad de Guadalajara. Guadalajara.

VIGARA TAUSTE, Ana María (1994). *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*. Ediciones Libertarias. Madrid.

WAGNER, Fernando (1990). *Teoría y técnica teatral*. Editores Mexicanos Unidos. Segunda edición. México.

ZAVALA, Lauro (2007). *Las ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. México.

ZÚÑIGA, Dulce María, *et al*. (1998). *Reconstruir y evocar. Reflexiones en torno a las relaciones entre la historia y la literatura*. Seminario de Historia Mexicana. Centro Universitario de los Altos. Universidad de Guadalajara. Guadalajara.

Hemerografía:

ASIÁIN, Aurelio y Juan GARCÍA OTEYZA (1985). "Entrevista con Jorge Ibargüengoitia". En *Vuelta* 100. Marzo. Pp. 48-50. México.

FADANELLI, Guillermo (2009). "Kafka estaba loco". En *Nexos* 383. Año 32. Volumen XXXI. Noviembre. Pp. 50-51. México.

GALEANA, Patricia (2008). "La independencia de México: historia y actualidad". En *Gesta* 2. Historia, arte y ciencia en el Estado de México. Año 1. Época 1. Primavera. Pp. 21-31. México.

*GESTA (*2008). “Tres documentos expedidos por Miguel Hidalgo”. En *Gesta* 2. Historia, arte y ciencia en el Estado de México. Año 1. Época 1. Primavera. Pp. 5-8. México.

GUTIÉRREZ CHAM, Gerardo (2000-2001). “La ironía en discursos sobre transgresión en la prensa tapatía (1917-1918)”. En *Función*, 21-24. Publicación del Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas-CUCSH-UdeG. Guadalajara. Pp. 339-363. Responsables editoriales José Luis Iturrioz Leza y Neikame Ramírez Carrillo.

ITURRIOZ LEZA, José Luis (2000-2001). “Diversas aproximaciones a la nominalización. De las abstracciones a las macrooperaciones textuales”. En *Función*, 21-24. Publicación del Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas-CUCSH-UdeG. Guadalajara. Pp. 31-140. Responsables editoriales José Luis Iturrioz Leza y Neikame Ramírez Carrillo.

JARQUÍN ORTEGA, María Teresa (2008). “Educación jesuita e insurgencia: formadora de los líderes independentistas de México”. En *Gesta* 2. Historia, arte y ciencia en el Estado de México. Año 1. Época 1. Primavera. Pp. 11-19. México.

RAIBLE, Wolfgang (2000-2001). “¿Qué es un texto?” En *Función* 21-24. Publicación del Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas-CUCSH-UdeG. Guadalajara. Pp. 9-29. Responsables editoriales José Luis Iturrioz Leza y Neikame Ramírez Carrillo.