

JORGE IBARGÜENGOITIA OR THE FALL OF VALUES

VÍCTOR DÍAZ ARCINIEGA
ORCID.ORG/0000-0002-4884-5358
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, UNIDAD AZCAPOTZALCO
vmda@correo.azc.uam.mx

MARISOL LUNA CHÁVEZ
ORCID.ORG/0000-0003-2799-6373
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA BENITO JUÁREZ DE OAXACA
circe_lamaga@yahoo.com.mx

Abstract: *Through the analysis of half a dozen of Jorge Ibargüengoitia's plays, this article shows the way he perceives and values moral within some representative micro-cosmos of mid-twentieth-century Mexico —most of which are located in the provinces—. Furthermore, it examines the gradual decay of moral values and how it affects family interaction through the recreation of the generational struggle between grandparents, parents and children. In such struggle, money and sexuality issues represent symbolic axes, which the author makes use of in order to critically exhibit his perception of the process of change.*

KEYWORDS: JORGE IBARGÜENGOITIA; MORAL VALUES; PROVINCES; THEATER; NARRATIVE.

RECEPCIÓN: 31/08/2016

ACEPTACIÓN: 29/11/2016

JORGE IBARGÜENGOITIA O EL CREPÚSCULO DE LOS VALORES

VÍCTOR DÍAZ ARCINIEGA

ORCID.ORG/ 0000-0002-4884-5358

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, UNIDAD AZCAPOTZALCO

vmda@correo.azc.uam.mx

MARISOL LUNA CHÁVEZ

ORCID.ORG/0000-0003-2799-6373

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA BENITO JUÁREZ DE OAXACA

circe_lamaga@yahoo.com.mx

Resumen: Sobre la base del estudio de media docena de obras de teatro, en este artículo se muestra como Jorge Ibargüengoitia percibe y valora la moral dentro de algunos microcosmos representativos —mayormente ubicados en la provincia— del México de mediados del siglo XX. Además, se examina la paulatina decadencia de los valores morales y cómo afecta la interacción familiar a través de la recreación de la pugna generacional entre abuelos, padres e hijos. En ésta, los temas del dinero y la sexualidad representan ejes simbólicos que le sirven al autor para exhibir críticamente su percepción del proceso de cambio.

PALABRAS CLAVE: JORGE IBARGÜENGOITIA; VALORES MORALES; PROVINCIA; TEATRO; NARRATIVA.

RECEPCIÓN: 31/08/2016

ACEPTACIÓN: 29/11/2016

INTRODUCCIÓN

Jorge Ibargüengoitia escribe todo su teatro entre 1954 y 1963. La mayoría de sus obras se centran en el examen, disección y evaluación del complejo estado moral de la sociedad mexicana de mediados de siglo xx cifrada en la institución de la familia, y un número significativamente menor, versa sobre problemas históricos.¹ Tras abandonar el género dramático, Ibargüengoitia prosiguió —en su narrativa, de la que no nos ocuparemos aquí— analizando los mismos asuntos, recreados con tópicos específicos: el adulterio femenino, la incapacidad masculina para desempeñar un trabajo, la indolencia juvenil, a los que suma la importancia del dinero como eje articulador de las relaciones familiares y, como referencia a los entornos, la falta de oportunidades y la doble moral —más acusada en la provincia—.² Así, consideramos que en todas estas obras dramáticas, con distintas extensiones y variada propuesta estética, queda plasmado un sutil diagnóstico de las complicaciones axiológicas de su tiempo, incluidas sus contradicciones y sus fallas.

El análisis crítico realizado por Ibargüengoitia —por momentos repetitivo— es desesperanzador: integra un catálogo de estereotipos del origen y la forma del trastornado estado de la moral, que sintetizamos así: padres que permiten a sus hijos ser irresponsables, hijos que viven a expensas de los padres, mujeres que trabajan, pero no obtienen respeto ni comprensión de sus maridos, esposos que cuestionan su propia masculinidad, pero carecen de talento para reformular su noción de hombría y, todo esto enmarcado con el dinero y el deseo sexual como ejes de articulación de las relaciones familiares y amorosas. En el conjunto de episodios y personajes litera-

1 Para las primeras, analizaremos *Susana y los jóvenes* (1954), *Clotilde en su casa* (1955), *Pájaro en mano* (1956), *Llegó Margó* (1956), *Ante varias esfinges* (1958), *Los buenos manejos* (1956), y para las segundas: *El atentado* (1963) y *La conspiración vendida* (1963). Menos la última, todas están reunidas en los tres tomos de las *Obras* (1989-1990) de Jorge Ibargüengoitia (en las notas abreviaremos JI); en el texto se cita el número del volumen y las páginas de esta edición. La creación dramática de Ibargüengoitia se circunscribe al periodo comprendido entre 1954 y 1963; no todas las obras se estrenaron y/o publicaron entonces. Las de índoles ficticias se ubican en tiempos y espacios ambiguos; en las de tema histórico sus encuadres son sólo aludidos y las de tema familiar o doméstico se da por hecho que ocurren en el tiempo presente de su creación.

2 En otro artículo desarrollamos el análisis de las novelas *Estas ruinas que ves* (1975) y *Las muertas* (1977), “Versión narrativa del crepúsculo de los valores de Jorge Ibargüengoitia”, *Fuentes Humanísticas*, núm. 55, en prensa.

rios, se revela la profunda observación y recreación crítica de las costumbres sociales vigentes durante el inicio del medio siglo xx mexicano en el núcleo de la institución familiar, y que Ibarguengoitia representa en sus dramas.³

Consideramos indispensable indicar que expondremos los resultados de nuestros análisis de manera descriptiva. Para ello, procuramos reordenar los temas generales para ilustrarlos con episodios particulares representativos; para esta articulación de temas y episodios, privilegiamos la sola descripción apuntalada con indicaciones valorativas, porque para comprender a Jorge Ibarguengoitia es suficiente con sólo encuadrar esos significativos detalles; el proceder de otra manera nos colocaba ante el siempre peligroso riesgo de obviar lo evidente —más en su teatro que en su narrativa—. Esto es así, porque como dramaturgo nuestro autor nunca perdió de vista la importancia de la comunicación directa con el espectador —de aquí el empleo de estereotipos—, a quien apelaba mediante recursos escénicos cada vez más complejos, como ilustra dramáticamente el contraste entre la simpleza técnica de la temprana *Susana y los jóvenes* y la elaborada complejidad de su penúltima creación *Ante varias esfinges*. Como se comprenderá, nuestros análisis expuestos en cuatro amplios apartados privilegian el contenido, aunque no dejaremos de considerar la muy significativa importancia de las innovaciones formales de la literatura dramática de Jorge Ibarguengoitia.⁴

3 La casi totalidad de la crítica sobre la obra de JI se ha ocupado de los siguientes tópicos y tratamientos: la versión paródica de asuntos históricos y sociales; los recursos literarios del humor, la ironía y la parodia para hacer la crítica; la caricaturización de las costumbres del “mexicano” como estrategia para hacer crítica y, con relativa frecuencia, en acercamientos poco más técnicos, el empleo de aspectos autobiográficos como base de su narrativa (en esta perspectiva, no se considera a su teatro). En JI (2002) Aurora M. Ocampo y Laura Navarrete Maya consignan toda la bibliografía directa del autor y, también, una exhaustiva bibliografía y hemerografía indirecta; además, en varios capítulos de este volumen se recogen una veintena de artículos en donde se estudian algunos de los tópicos referidos y algunos más.

4 Sin afán de entrar en polémica en los asuntos formales como ilustran algunos de nuestros colegas, en la exposición de los resultados de nuestros análisis asumimos el riesgo de la paráfrasis sinóptica de pasajes de las obras ahora estudiadas; tenemos como base lo que expuso Leñero (1989), lo que ya hicimos antes (JI, 2002) y el generoso esfuerzo de síntesis de Secci (2013) y procuramos evitar las descripciones como las de Castañeda Iturbide (1988), González (1998) y Trejo Fuentes (1997). Un asunto al que renunciamos por principio y en su totalidad fue a la más vaga referencia a los

FIGURAS FEMENINAS. MATRIMONIO Y SEXUALIDAD

El melodrama *Susana y los jóvenes* presenta un asunto que será nuclear en el conjunto de la obra de Jorge Ibargüengoitia: el germen de varios conflictos en torno a la figura femenina, como son su función en la sociedad y la importancia del matrimonio como un mecanismo para preservar los valores de la generación anterior. La historia se centra en torno a Susana, una joven hija de familia en edad de contraer nupcias. A pesar de que Susana cuenta con alguna formación escolar, aún carece de la autonomía necesaria para decidir por sí misma su futuro. Su única ocupación durante su tiempo libre es impartir clases de inglés a sus conocidos, amigos de su hermano Pablo: jóvenes universitarios ociosos, pero en quienes Susana ve la única posibilidad de cristalizar su deseo: “vivir intensamente”.

En ese contexto, Susana conoce a sus dos pretendientes; desafortunadamente, éstos son un desastre total, uno es aburrido; el otro, apático. Tacubaya y Alfredo son dos estudiantes de ingeniería, pero el primero sueña con conseguir una beca y vivir en Europa; el otro, tiene toda la intención de concluir la carrera, conseguir un trabajo, casarse y tener hijos. Aunque originalmente ambos tienen la pretensión de casarse con Susana, durante el transcurso de la obra es fácil percibir que Susana no siente ninguna atracción ni amor por Alfredo. Estar en compañía de éste, según la protagonista, es como “si estuviera sentada junto a un perro San Bernardo” (I: 20). Con Alfredo le espera un futuro muy claro: como pareja se convertirá en la otra pareja de la obra, los padres de Susana. Un futuro que evidentemente ella no desea, pero que Alfredo está dispuesto a aceptar con cierta resignación.

En la relación con los pretendientes, la madre cumple una función central, porque es ella quien aconseja a Susana que acepte a Alfredo, mientras el otro se decide a aventurar una propuesta. La madre, alarmada por la presencia constante de jóvenes alrededor de Susana, intenta que su hija pueda conservar hasta el último momento todas sus opciones. Cuando Susana finalmente ha acatado la resolución materna de aceptar a Alfredo como novio oficial, la conducta de la madre “legítima” este nuevo papel del prometido. Así, Alfredo adquiere un nuevo estatus dentro del orden familiar: ahora no tiene que limpiarse los zapatos al entrar a la casa y cuenta con el derecho implícito de acompañar a Susana en la sala o el comedor, un sitio cotidiano

asuntos familiares, personales y episódicos de carácter biográfico de JI, ampliamente ya consignados (JI, 2002), porque nuestro *único* centro de atención fue su obra literaria.

solamente destinado al padre, pues representa el centro del privilegio y del poder de ese pequeño núcleo familiar. Estos nuevos derechos parecen anunciar su futura condición de marido, y como próximo cabeza de familia recibe un trato diferente.

Por otra parte, la función del padre es pasiva, al grado de que, cuando se entera que Susana ha elegido un pretendiente para casarse, es porque la decisión ha sido prácticamente tomada por las dos mujeres. El padre de Susana, al igual que los otros padres de otras obras de Ibarguengoitia, se limitan a dar “buenos consejos” a los varones de su familia e incluso a los extraños, y frecuentemente las recomendaciones van dirigidas a la idea de forjarse un patrimonio solamente vislumbrado a través de una vida profesional exitosa, pues es en el éxito (material) donde parece fundarse la masculinidad. En este sentido, la función del padre de familia es contradictoria: representa el fracaso de su propia generación. El padre de Susana es ilustrativo: él es el responsable de mantener a su familia, pero su capacidad para tomar decisiones está limitada, quizá porque no ha podido alcanzar el éxito que se esperaba de él (maduración), por lo tanto, queda relegado a un papel secundario (proveedor).

En ese contexto, Pablito, el hermano de Susana, viene a cerrar el cuadro de los personajes jóvenes: también estudia ingeniería porque sus papás lo obligaron. Es evidente su falta de constancia, inteligencia e interés hacia su carrera. Su madre, incluso, describe así su falta de entusiasmo: “se pasa las mañanas dormido y las tardes sentado en el excusado. Mi marido creía que estaba enfermo, pero el doctor dice que no tiene nada, que es sólo sueño” (I: 24). Este tipo de comentarios son comunes en esta obra y vienen sobre todo de parte de los padres de Susana, la vieja generación que quiere convencerse a sí misma que cumplió con los requisitos de la tradición, pero quienes ven ahora, tristemente, que a pesar de las oportunidades de estudio ofrecidas a sus hijos, éstos dejan pasar el tiempo, las posibilidades de trabajo o de matrimonio y se dejan llevar por la apatía.

Los padres, sin embargo, culpan del fracaso de sus hijos a las malas compañías, y así desvían su responsabilidad y la de sus hijos. En este sentido, es tan grave la indecisión de Susana por sus pretendientes, como la apatía de Pablo hacia sus estudios, pues ambos transgreden con plena conciencia su papel asignado de antemano. A este paso, ni Susana conseguirá fincar su porvenir en un marido, ni Pablo podrá responder económicamente a su función de proveedor. En el caso de los otros protagonistas, con excepción de Alfredo, ocurre un caso semejante: ni Tacubaya ni Carrasco —otro amigo de Tacubaya y Pablo—, parecen haber definido su ocupación en un futuro próximo. Esta pugna generacional, no obstante, no se da en forma de una ruptura total, sino que se desliza como un conflicto común y cotidiano. Para los padres,

quienes representan la voz de la experiencia, ambas necesidades son imperativas y el estado de los jóvenes contradice un principio vital y verdadero: el esfuerzo que ellos han hecho para consolidar un porvenir se ve aplastado por esta nueva generación a la que poco le importa las preocupaciones de los viejos:

Mamá: No dije que fueran malos, dije que no quieren estudiar. La carrera de ingeniería es preciosa. Si yo fuera hombre, sería ingeniero. Hay tantos jóvenes más inteligentes que ustedes que no tienen medios para estudiar. Dense cuenta de que una carrera es muy importante para asegurar el porvenir: es casi un pecado que no aprovechen esa oportunidad sólo por flojera. (1: 23)⁵

Sin embargo, un aspecto parece mantenerse en la transición generacional, se trata de la falta de amor que consolida habitualmente a los matrimonios, lo cual, paradójicamente, plantea una contradicción frente a la idea de “modernidad”, a la que parece aspirar esta generación, pues, aunque las mujeres estén comenzando a formar parte del entorno laboral, todavía deben representar su papel más importante ante la sociedad: el matrimonio.⁶ A pesar de que para Susana es necesario el amor como un factor de consolidación emocional y familiar —efectivamente se enamora de Tacubaya a pesar de su falta de interés en el trabajo y el estudio—, ella acaba percatándose que el matrimonio con Tacubaya es absurdo, y que pasarán años antes de que él madure. Esto plantea una grave disyuntiva para la elección de esposo, como ocurre en otro melodrama que veremos más adelante, *La lucha con el ángel*, pues las mujeres están forzadas a tomar una decisión irrevocable, la del matrimonio, cuando los hombres apenas están intentando resolver a qué dedicarán sus vidas y cómo es que llegarán a convertirse en padres y esposos, cuando aún no han decidido siquiera independizarse de sus padres.

Por lo tanto, puede decirse que en general, los personajes implicados en el drama esperan que el matrimonio se realice sin amor, como un acuerdo que resulte beneficioso para todos; el más consciente de ello es Alfredo, quien admite: “ya sé que no me quieres, no tienes por qué quererme, pero quiero que tratemos de ser

5 En una perspectiva social e histórica, el cambio revela el valor que las generaciones emergentes otorgan a los estudios superiores: universitarios.

6 Este tema se repetirá de forma más clara y sistemática en *Estas ruinas que ves*, que analizaremos más adelante.

amigos. Nunca hemos sido amigos” (I: 75). Alfredo está acostumbrado a plantear las cosas desde un punto de vista convencional, al grado que prefiere pedir primero el permiso de novio al padre que a la misma Susana; mientras que Tacubaya prefiere hablar directamente con ella. El amor o afecto de los pretendientes hacia Susana, sin embargo, es muy débil, al grado que su separación con ella se dará sin mayores conflictos, resolviéndose en una especie de anticlímox.

Las torpezas de ambos pretendientes al acercarse a Susana revelan que, a pesar de que sus padres conocen todos los protocolos para que ella pueda casarse rápidamente con el hombre que más le convenga, la perspectiva de trabajo o de vida es tan incierta o mediocre que no existe la menor posibilidad de que el matrimonio represente una opción viable a corto plazo. Los jóvenes saben que deben casarse y asumir ciertas responsabilidades que se dan por sentado, debido a los supuestos valores morales heredados. Sin embargo, de aquí a la realización del matrimonio existe un abismo, lo cual nos revela que la relación amorosa de estos personajes está ligada a un conflicto de identidad: ellos quieren llegar al matrimonio, pero con una identidad personal apenas incipiente, en vías de consolidarse a través del éxito laboral o social, y no son capaces de compaginar un supuesto deseo amoroso con la futura vida conyugal. Se puede deducir, por lo tanto, que estos personajes permanecerán durante los siguientes años, para perjuicio de sus padres y de sí mismos, en la indecisión.

II

Clotilde en su casa trata de la transgresión de la condición femenina, la cual pone en riesgo la precaria estabilidad familiar. Como el título lo indica, el único escenario de la obra es la casa donde vive Clotilde, en donde realiza sus actividades cotidianas ligadas al aseo de la vivienda, a la preparación de la comida y al cuidado de su hijo y esposo, Roberto; todos viven en una pequeña comunidad de provincia, en la misma casa. El primer signo de la anómala situación del matrimonio de Clotilde es que esta familia sigue viviendo al amparo de sus tías, Berta y Nicolasa, quienes se hacen cargo de ellos económicamente. Ellas son las dueñas de la casa, pero al no tener hijos, se han hecho responsables primero de Clotilde y luego de toda su familia. Su marido es alcohólico, irresponsable, inútil y se pretende un pseudo intelectual, que ha fincado todas sus aspiraciones en trabajar para un periódico local. Aquí, domina el tema de los hijos dependientes de sus padres o sus tíos y esta anormalidad tiende a crear círculos viciosos, porque engendra responsabilidades de tipo moral y económico que la vieja generación no tiene posibilidades de resolver.

En *Clotilde en su casa*, el drama central es la protección de la moral familiar. En la obra aparece un tema que no se trató en *Susana y los jóvenes*, pero que es consecuencia de la imposición del matrimonio: la irrupción del deseo sexual femenino en un ambiente que lo controla y trata de anular porque es una afrenta a la “decencia” que debe mantenerse a toda costa. Aquí el problema no es sólo que Clotilde experimente deseos por otro hombre que no es su marido, Antonio, un joven amigo de la familia, sino peor aún: al parecer, ella despierta un notorio deseo en distintos hombres, por lo cual representa un peligro para su familia y una tentación constante para la comunidad en la que vive. Las ocupaciones de la vida familiar, en lugar de entretener a Clotilde para evadir la infidelidad, exacerbaban su deseo de mujer sumergida en la más mediocre molición, como lo revela el siguiente parlamento donde, al mismo tiempo que se descubre la presión que Clotilde ha soportado para no entregarse a su amante, se muestran sus actividades rutinarias:

Clotilde: No. *Recita metódicamente.* El guajolote lo compramos hace cinco meses, le dábamos maíz y migajón de pan; mi tía Berta, ya ves cómo es, discurrió darle jerez y compró una botella, pero nos la tomamos un día que tuvimos visitas; suéltame; así que le dábamos un poco de leche que sobraba y fue poniéndose muy gordo, y teníamos miedo de que se nos muriera en una epidemia que acabó con las gallinas, pero gracias a Dios no pasó nada y pesaba no sé cuantos kilos; suéltame; mi marido, lo quería en mole, pero mi tía Berta se empeñó en que lo hiciéramos al horno, relleno de manzanas y cacahuates y pan y como después de todo el guajolote era suyo, porque ella lo pagó, así lo hicimos. Le pedimos el horno prestado a Conchita Méndez y pasamos muchos trabajos, pero quedamos muy bien; por favor, suéltame. *Enojada.* Toño, vete de mi casa. (I: 133)

Este parlamento precede a un momento importante en la relación adúltera entre Clotilde y Antonio, mientras ambos están solos en la casa de las tías y el marido en el trabajo. Antonio no se quiere ir a pesar de estar consciente del riesgo en que se encuentran estando solos; ella tampoco quiere que se vaya y lo distrae con la banal conversación sobre el guajolote, que contrasta en el diálogo con las mutuas urgencias que interrumpen el discurso de la cotidianidad. Así, el furtivo romance rompe la rutina doméstica del aburrimiento. También destaca en este parlamento una cualidad familiar: la tía Berta, dueña del guajolote, será quien decide como cocinarlo; es decir, en esta casa se hace, o se pretende hacer, aquello que ordenan las tías, con lo que se anula la opinión del resto de la familia.

Esta jerarquía es significativa, porque las tías pronto se percatan de lo que está ocurriendo en *su* casa. Para mitigar el problema, recurren a medidas ingenuas, como evitar que Antonio le vea las piernas a su sobrina mientras suben y bajan de la escalera. Sin embargo, el verdadero conflicto se va a plantear en la dinámica matrimonial irregular y el afán infructuoso de detener el escándalo:

Clotilde: *Que oyó lo último. Dándole con violencia a la ropa.* Tía, por favor no te metas en lo que no te importa.

Berta: Claro que me importa. Estoy manteniéndolos.

Antonio: Nadie tiene la culpa de ser tan pobre.

Clotilde: Me da mucho coraje que tenga que decirle a todo el mundo que mi marido es borracho, mal educado y haragán. A ti no le hace, porque eres de confianza y ya lo sabes de todos modos. Pero los demás no tienen por qué enterarse. (I: 139)

Al destacar el papel que el marido ha desempeñado en esta familia, se entiende que el adulterio de Clotilde no es más que una consecuencia de la falta de autoridad del esposo, cuya conducta ha quedado expuesta ante la sociedad. Roberto no tiene otro remedio más que permanecer como mantenido a expensas de las tías y en su casa, pues carece de sueldo fijo. La justificación de su conducta, sin embargo, no queda expuesta ante el grupo femenino que le da sustento, sino ante la presencia amenazante del amante de Clotilde, ante quien elabora dos argumentos para permanecer en ese lugar de la provincia: le dice a Antonio que ahí no hay posibilidad de mejorar laboralmente, y se justifica: que si bien el éxito literario que él ha venido buscando no lo ha alcanzado en el periódico, en el pueblo su prestigio está más que comprobado: “Todos los cantineros me conocen, me hacen las ‘cubas’ como saben que me gustan; las botanas que me caen bien; parece que no importa, pero es de primera necesidad. En otra parte no tendría eso” (I: 152). Como este argumento no convence a Antonio, Roberto plantea otra justificación:

Hay algo más que me detiene: las viejitas, las tías de mi mujer, nos han tomado un gran cariño, sobre todo a mi hijo. Yo sé que el día que nos vayamos sería un golpe terrible para ellas, no sólo en la cosa económica, porque yo les paso una fuerte mensualidad, sino en lo moral... porque somos su único aliciente. Antes de que nosotros viniéramos no tenían más que los gatos y los perros. (I: 152-153)

Esta explicación pone en juego la contradicción de las perspectivas entre los miembros de la familia: para las tías, la familia de Clotilde representa una carga económica y moral.

Cuando finalmente se revela que Clotilde y Antonio tienen una aventura, las tías se ven forzadas a llamarle la atención, pero a fin de cuentas ninguna quiere asumir la responsabilidad de encararla, por eso la tía Nicolasa asume que es la tía Berta quien tiene la obligación de poner orden, sobre la base de la autoridad que representa el dinero, la casa, el símbolo del poder: “la cuidé cuando era chiquita; yo la bañaba y todo eso, pero ahora es distinto. Ya está crecida. En cambio, tú eres la dueña de la casa, porque está a tu nombre, y por lo tanto, la responsable de todos los pecados que se cometan aquí. Y si no la regañas, te vas al infierno” (I: 208).

Como en *Susana y los jóvenes*, también ahora la vieja generación no se atreve a reconocer las faltas de la nueva generación, y prefirió culpar a los extraños antes que enfrentar las carencias y defectos de su propia descendencia. Casi todos los personajes de *Clotilde en su casa* se desentienden de sus responsabilidades laborales, morales, sexuales, materiales, etcétera, y en cambio todos asumen el papel de víctimas. Es el caso de Clotilde, quien es consciente de despertar los deseos de los hombres, pero acaba convencida de que en su miserable vida no tiene otra opción que ser objeto de las pasiones masculinas, como ilustra una pregunta retórica que formula a Antonio: “¿Por qué tiene que estar manoseándome todo el mundo?” Su amante confirma lo que todos los hombres a su alrededor piensan de ella: “Es que no sirves para otra cosa” (I: 155).

Por si fuera poco, cuando Roberto se percata de la infidelidad de su mujer con su viejo amigo, en lugar de confrontar a los adúlteros, asume un papel de indolencia y distancia frente a esa realidad; otra vez se justifica diciendo que ha sido un hombre fiel, que ha respetado todos los deseos de su esposa, por lo cual la infidelidad de su mujer es resultado de una injusticia. Alcohólico, Roberto descubre ante los implicados en el drama, la triste realidad que los espera: soportar la deshonra como un acontecimiento cotidiano, porque todos por conveniencia están dispuestos a mantener las cosas tal y como están.

Aunque en *Clotilde en su casa* se expone el tema del adulterio femenino, no se muestra de manera clara el castigo que la transgresora recibe por su falta. De hecho, en esta obra, la infidelidad de la protagonista parece más bien una exposición paródica de las carencias del marido, enfatizando el temor de las tías frente al escándalo. En la siguiente obra se refiere la incursión de la protagonista en una situación transgresora, el castigo que ésta recibe es contundente e irrevocable: la expulsión del núcleo familiar.

III

Llegó Margó expone dos dramas que se cruzan en el mismo escenario familiar. La hermana soltera y más joven de la familia, Rebeca, quien ya cumplió los treinta, se encuentra esperando la petición de matrimonio de su novio Armando, el cual no tiene ninguna intención de formalizar su relación. Sin embargo, visita a Rebeca frecuentemente, llevándole regalos cursis, dejando en claro la poca imaginación o el poco interés que tiene en su novia. Lola, la hermana intermedia, casada con Memo —un hombre del que varias veces se insinúa no ejercer ningún trabajo—. Se presume que ambas hermanas viven en la casa que los padres les heredaron. En ese contexto, aparece sorpresivamente su hermana mayor, Margó, quien ha regresado después de varios años para quedarse con ellas, luego de abandonar a su amante. La relación fuera del matrimonio que Margó ha sostenido durante todos esos años ha causado un grave daño en la reputación familiar, por eso es que su llegada agrava aún más el hecho de que Rebeca no se haya casado.

Muy a la fuerza, Margó será recibida en la casa de Lola y Rebeca por un tiempo, pero acabará dándose cuenta que su situación irregular no le permitirá tener derecho a una reivindicación social, y terminará regresando con su amante, quien por otra parte tampoco tiene deseos de volver con ella. La diferencia entre las dos primeras obras y *Llegó Margó*, es que es la primera vez que se plantea la independencia económica de la protagonista, este hecho subraya todavía más el castigo social que debe pagar la mujer, pues no tiene que elegir continuar con su amante por necesidad económica, sino por no quedarse sola, pues su familia no puede acogerla de vuelta. Cuando Margó regresa a ver a sus hermanas porque finalmente ha decidido separarse de su amante, a pesar de tener un empleo con el cual puede sostenerse, las hermanas la ven como una amenaza a la honorabilidad familiar; Rebeca, porque está tratando de que su novio le pida matrimonio en su supuesto cumpleaños número treinta y Lola, porque trata de encubrir su anormal dinámica conyugal. Es ahí donde Margó pronto descubre que no es bien recibida, a pesar de que sus hermanas finjan que están aparentemente contentas por su regreso, quizá porque anhelan que con la reinstalación de Margó en la familia, se restaure el orden moral que ella misma arruinó con su indiscreción:

Rebeca: Pero tienes que volver a ser la que eras antes. Cuando estábamos todos juntos.

Con mis papás. ¿Verdad Lola?

Lola: Sí, quédate. Te aseguro que de Memo no tendrás queja.

Muy pronto la presencia inesperada de Margó pondrá en aprietos a las hermanas que tienen una vida organizada por sus propias preocupaciones. El primer conflicto será dónde colocar a la nueva huésped. El primer objetivo es tenerla ahí durante un tiempo breve, en lo que la propia Margó descubre que su presencia es inoportuna, así le dan un lugar incómodo en el que ella note lo problemático que resulta tenerla ahí, pero para las hermanas, como pronto lo comprobarán, el menor de los problemas es el lugar físico que ocupa Margó, sino su capacidad para hacer evidente lo que las hermanas han querido mantener oculto. Por ejemplo, es a través de Margó que sabemos que Memo no trabaja ni tiene intención de hacerlo:

Memo: Mira, una cosa es que sea un flojo y otra muy distinta, que sea tan inteligente que haya logrado retirarme a la vida privada después de dos años de trabajo.

Lola: Pues mira, a los treinta y cinco años no hay razón para que alguien se retire a la vida privada. Más teniendo una cabeza como la tuya. Es una vergüenza que la desaproveches. (II: 22)

También es la primera en hacer notar la indecisión del novio de Rebeca y de expresarlo claramente ante éste. La decisión de Lola y Rebeca de tenerla en su casa cambia y de inmediato acuerdan enviarla a vivir con otros parientes, con el pretexto de que “ahí va a estar más cómoda”; todas estas circunstancias hacen que Margó enfrente la verdad de su situación: en esa casa está de más. Al mismo tiempo, el ex amante de Margó regresa a buscarla, no con el propósito de volver con ella ni de pedirle perdón, sino de exigirle la devolución de unos documentos que ella se llevó cuando lo dejó. Aunque Margó sabe claramente que no es amor lo que la une a este hombre, decide volver con él pues ha entendido que no tiene cabida en esta familia. Al regresar con su amante, concluye que no sólo hay que pagar un precio por deshonrar a la familia, sino que también debe permitir que cada una de ellas resuelva sus conflictos sin intervenir.

IV

El tema de la mujer que trabaja y de los conflictos que este hecho causa dentro de la pareja es el eje de reflexión de *La lucha con el ángel*. La obra inicia la mañana en la que Carmen y Alberto, los protagonistas, regresan de su luna de miel. Debido a la premura del casamiento, sólo han rentado un pequeño departamento amueblado con el mobiliario más indispensable. A pesar de que, aparentemente, sólo la pobreza es el impedimento para su felicidad, ambos tienen un pasado que irá revelándose a

medida que la obra avanza. Carmen mantuvo un romance previo con Pepe, quien decidió irse de seminarista y terminar su relación con ella, después regresará para buscarla y confesarle que tomó una mala decisión y quiere volver con ella. Alberto, por su parte, ha mantenido una relación bastante ambigua con Gil, un hombre maduro y soltero, profesor de historia, quien aparentemente se encuentra enamorado de Alberto, y quien queda desagradablemente sorprendido cuando se entera que éste se casó. El resultado de este matrimonio apresurado es la insatisfacción para todos los involucrados: la madre de Alberto, rechaza a la nuera; el padre de Carmen, reprobaba el lugar a donde Alberto ha llevado a su hija; Carmen, todavía enamorada de Pepe, notará que ha incurrido en un error al casarse con Alberto, mientras que éste último se dará cuenta que no puede cumplir con sus obligaciones de marido porque se encuentra desempleado.

Más que en otras obras, aquí se enfatiza el papel de proveedor del hombre, señalándose que si no es capaz de mantener a su mujer, entonces su masculinidad queda en entredicho. Para esta pareja, el hecho de que Alberto esté desempleado debe ser algo que se mantenga en secreto; desafortunadamente, Carmen, a veces, lo dice sin que tenga una intención aparente, ante lo cual él reclama: “¿Por qué tienes qué decirle a Gil que nadie va a mantenerte? Yo voy a mantenerte. En eso habíamos quedado. Sé que no valgo gran cosa como marido, porque no tengo empleo, pero nada más que pase esta mala racha, te mantendré, ya verás” (I: 245). Desde un primer momento, Gil tiene una función muy importante en el drama, pues es él quien constantemente hace sentir incómoda a la pareja frente a sus problemas más evidentes. Gil es el principal crítico de la carencia de atributos que convencionalmente se adjudican a las mujeres, como la ejecución de un perfecto papel de ama de casa, pues es él el primero en notar que después de su luna de miel, Alberto ha sido despedido de su empleo. Se dice, por ejemplo, que siendo Carmen una mujer trabajadora no cocina, a lo cual Gil sentencia: “Debe hacerlo muy mal. Todas las mujeres que trabajan en oficina lo hacen terriblemente. Además, se acostumbran a comer en restaurantes malos, que es lo peor que puede pasarle a una mujer” (I: 212).

En gran medida, los comentarios de Gil son originados por el despecho que le ocasiona que su amigo Alberto, con quien ha compartido el desayuno durante los últimos meses, regrese casado. Es la única ocasión en este grupo de obras que se sugiere el tema de la homosexualidad: se confronta abiertamente cuando Alberto le pregunta si es homosexual, pregunta que el interpelado evitará contestar. Los celos ocasionados por la nueva visitante propician que Gil prediga a Alberto su futuro: “Quise decir esto: que no puedes casarte con una mujer mayor que tú, más inteligente que tú,

más apasionada que tú, más trabajadora que tú, que gana más dinero que tú y que además es capaz de parir un sinnúmero infinito de veces sin que acabes siendo para ella una especie de perro faldero” (I: 275).

De alguna forma, Gil es la voz de la conciencia que enfatiza la futura dependencia de Alberto, al implicar tácitamente la necesidad de éste por seguir un papel de marido que probablemente no pueda cubrir, pero Gil no pertenece a la generación de Alberto y Carmen, sino que es un poco mayor que ellos. Esa diferencia de edad le permite tener la experiencia para ver los hechos en toda su crudeza. Lo mismo ocurre con la madre de Alberto, quien se presenta en el departamento la mañana misma en la que el matrimonio regresa de su luna de miel y se encuentra con la gran sorpresa de descubrir a Carmen, sin que Alberto le hubiera anunciado su existencia. Este hecho pone sobre aviso a la reciente esposa, quien descubre alarmada que su ahora suegra se ha metido hasta su recámara sin ningún tipo de anuncio previo. El ocultamiento de la novia —y ahora esposa— ante sus padres, hace comprender a Carmen que su marido se siente avergonzado de ella y por eso no la ha presentado hasta que su relación se ha consumado a través del matrimonio. El pasado que ella ha tenido con su antiguo novio, Pepe, parece ser el motivo que guarda Alberto para evitar confrontarse con sus padres.

El padre de Carmen, quien también visita abruptamente a la pareja, se percató de lo forzado y desastroso que es el matrimonio, sobre todo, porque supone que es él quien habrá de pagar por las consecuencias de la precipitación, así se lo dice a Pepe el día que lo encuentra en el departamento de los recién casados: “¡Estos matrimonios! ¿Cree usted que esto es un hogar? Es deprimente. Ella tendrá que trabajar y yo acabaré manteniéndolos. Y usted en un seminario, la única persona decente que conocí mi hija. ¡Qué ridiculez! Dígame, Pepe, ¿a qué viene usted?, ¿qué hacemos usted y yo aquí?” (I: 287). Sin embargo, como lo vimos en *Susana y los jóvenes* y *Clotilde en su casa*, los padres de los protagonistas tienen poca injerencia en los actos de sus hijos, y lo que es peor, aunque acaban responsabilizándose por sus errores, son incapaces de prever el conflicto.

En *La lucha con el ángel* se desarrolla un conflicto que se veía de una forma embrionaria en *Susana y los jóvenes*: el conflicto de identidad que produce el enfrentamiento entre el amor y el deseo de matrimonio. Carmen, al igual que Susana, tuvo originalmente un pretendiente del que estaba enamorada, Pepe, pero cuando éste decidió irse al seminario, Carmen optó por casarse con Alberto, quien evidentemente tampoco estaba preparado para casarse ni asumir ninguna responsabilidad. El resultado desastroso de este triángulo amoroso es sintomático de una época en la

que, aunque los personajes tienen el objetivo de conservar sus costumbres y valores, se producen toda clase de incertidumbres dando lugar a matrimonios infelices.

V

En este primer conjunto de cuatro obras se apreciará con mayor nitidez una forma de aproximarse a la vida rutinaria de familias típicas de un cierto sector de la sociedad mexicana; de una manera ejemplar e insistente, Jorge Ibargüengoitia parece revelar que el drama de algunos personajes, su insatisfacción vital, su derrumbamiento moral, su incertidumbre en el porvenir, ocurre en la realización de las actividades más nimias (cuando Clotilde prepara el guajolote, cuando las hermanas de Margó instalan el pequeño sofá que será su dormitorio, cuando Susana pide a Tacubaya o Alfredo que le cuenten un episodio interesante en medio de su clase de inglés), todas estas acciones aparentemente mínimas descubren, a veces, de un sólo golpe la mediocridad y la mezquindad de los individuos y/o su desesperación, desamparo y soledad ante hechos inevitables. Podemos hablar, por lo tanto, que la descripción de lo cotidiano y familiar en esta parte de la obra de Ibargüengoitia se utiliza como un recurso para la disección de las costumbres. Quizá porque aquí el género del teatro funciona como una representación mucho más cercana y directa de la realidad, es la razón por la cual es más perceptible la necesidad del autor por exponer la más simple y llana vulgaridad de sus personajes, en contraste con la narrativa, en la cual, aunque existe a veces el propósito de describir escenas comunes de la vida familiar, los narradores acaban dando una descripción del interior del personaje.⁷

En este conjunto de obras dedicado a la figura femenina, se puede también advertir que para la mujer desempeñar un trabajo puede ser una necesidad, sobre todo económica, ya que Carmen, en *La lucha con el ángel*, tiene un empleo sin una gran remuneración, pero que asegura su subsistencia y la de su marido. Sin embargo, esta necesidad entra en contradicción con los viejos papeles que el hombre debe continuar representando. Si no puede tener el papel de proveedor, entonces su autoridad quedará completamente disminuida y puede convertirse en el centro de los ataques y críticas. En la lucha por su independencia económica, pero no moral, caso en el que se encuentra Carmen, diametralmente opuesto está el caso de Clotilde, quien se encuentra bajo el control de sus tías que no sólo la mantienen a ella sino a toda la familia.

⁷ Esto ocurre comúnmente en la obra de Inés Arredondo y Juan García Ponce.

Podemos decir, por lo tanto, que el centro de este primer bloque de obras es la tensión entre el deseo de independencia de tipo moral, económica, sexual, etcétera, y las diversas circunstancias sociales que frenan ese deseo. En realidad, todas las protagonistas tienen que contenerse y no pueden independizarse del todo, porque si se atreven a hacerlo el castigo es la expulsión inmediata de su círculo social más cercano: su familia. Si deciden tomar ese riesgo, como le ocurrió a la protagonista de *Llegó Margó*, la condena es permanente, aún si después de un tiempo deciden terminar la relación que propició el castigo, a pesar de mostrar arrepentimiento. La conducta de las mujeres, sin embargo, aunque no sea un tema que se discuta abiertamente dentro del núcleo familiar, tiene una importancia crucial y repercute en cada miembro de la familia, llegando a convertirse a veces en un detonante fatal, o bien, en un mal silencioso que corroe lenta, pero constantemente los vínculos emocionales y afectivos de sus integrantes.

FIGURAS MASCULINAS. *EXIGENCIAS, PAPELES, CRISIS*

I

El tema de la irresponsabilidad masculina se desarrolla en la obra de Ibargüengoitia casi a la par que el conflicto de la mujer que trabaja y su incapacidad para conciliar sus actividades laborales con la consolidación de un matrimonio armonioso. Aunque es evidente que en un muy alto porcentaje los hombres de las obras aquí citadas no cubren ni cubrirán la obligación de proveer de sustento a sus familias (Memo en *Llegó Margó*, Tacubaya en *Susana y los jóvenes*), son en realidad muy pocos los que llegan al fondo de la abyección con tal de huir del cumplimiento de sus deberes más básicos (ya analizamos el caso de Roberto, en *Clotilde en su casa*, quien es capaz de permitir que se cometa adulterio casi en su propia cara con tal de tener un lugar en donde vivir y en el que se encubra parcialmente su alcoholismo).

El caso más extremo de esa condición ocurre en una obra con ambiente ficticio titulada *El tesoro perdido*, ubicada espacial y temporalmente en la antigua China. A diferencia de las obras anteriores, escenificadas en la sociedad mexicana de mediados de siglo XX, las otras obras de Ibargüengoitia son discretamente alegóricas, por eso se ubican en sitios imaginarios y sirven para enfatizar el carácter grotesco de algunas situaciones y personajes. En *El tesoro perdido* se plantea el drama de la protagonista To Wei, quien es una prostituta que vive en un burdel. Durante años fue amante de un estudiante, Li Kia, quien se gastó con ella todo el dinero que su familia le enviaba para sus estudios en la ciudad.

Después de pasar un tiempo con el estudiante, To Wei se enamora de éste y decide pedirle que la saque del burdel. Pero Li Kia ha despilfarrado todos los ahorros de sus padres en la disipación, así que pide dinero a un amigo suyo, Lieu, otro estudiante que sí se ha dedicado a estudiar y quien siente compasión por ella al grado de querer rescatarla. No obstante, Lieu sabe que Li Kia es un hombre en el que no se puede confiar. En una pequeña reunión que las pupilas del burdel realizan para despedir a To Wei, Lieu confiesa el objetivo que persigue al liberarla: “Lo hice para que pudieras escapar de este pozo de lubricidad en que vivías, porque eso quisiste. Lo hice por debilidad. Te quedas en manos del más irresponsable, del más débil, del más vanidoso de todos los hombres. Adiós. *Salé*” (II: 258). Así, el destino de To Wei se ve marcado por una nueva desgracia, ser la mujer de Li Kia.

Así, la aparente “liberación” de To Wei sólo revela una conclusión: en la prostitución o en el matrimonio, la mujer no tiene ninguna escapatoria, pasará de las manos de una dueña explotadora, a las manos de un hombre sin escrúpulos; en resumen, cumple una función utilitaria desde el principio, hasta el desenlace de la obra (puede comprar su libertad con dinero, pero no su independencia). Una vez que ha sido liberada del prostíbulo, se lanza a la aventura sin dinero y sin ningún porvenir con su marido Li Kia, quien no dudará mucho en venderla a quien se lo proponga, en primer lugar, con tal de deshacerse de la mujer que es sabido fue prostituta y, en segundo, con tal de recuperar un poco de dinero con el cual afrontar ante sus padres la deshonra de haber abandonado la carrera.

El segundo hombre que aparece en la vida de To Wei y Li Kia es Suen Fu, un individuo al que la pareja conoce mientras viajan de la capital a la provincia para regresar con los padres de Li Kia. Desde un principio Suen Fu se siente cautivado por la presencia de la muchacha y afirma las ventajas de vivir en la condición de Li Kia: “Pues tener una mujer, a la mano, que se puede usar cuando uno quiera, como se usan unos zapatos, debe ser estupendo” (II: 268). Li Kia contradice al extraño, según él, To Wei no ha servido más que para causarle problemas: “Por culpa de una mujer... mi mujer, gasté todo mi tiempo en fornicaciones, y todo el dinero, también, porque ella es prostituta. No tengo título, ni un centavo. Y por si acaso eso fuera poco, regreso a mi casa con una esposa que no es todo lo que debiera desearse para un hombre como yo” (II: 268). El extraño, entonces, le plantea la siguiente proposición:

Yo le compro a esa muchacha en dos mil onzas de plata. Espere. Usted prosigue su viaje, llega a su casa, solo. Muestra a su familia las dos mil onzas y dice que es el dinero que

ha ganado en el ejercicio de su profesión. Que se graduó, dirá, con todos los honores [...] Todo quedará resuelto para usted. (II: 269)

De esta forma tan simple se resuelve el futuro del marido, quien regresa a su pueblo con la riqueza obtenida por la venta de su esposa. Durante todo este tiempo, To Wei ha venido cargando un cofre que le obsequiaron las otras prostitutas del burdel cuando ella lo abandonó para irse con Li Kia. Así, cuando éste le informa a la muchacha que la ha cambiado por ese dinero, ella abre el cofre para lanzar al río su contenido: cientos de perlas cuyo valor es mucho mayor que el pagado por el extraño. El tesoro perdido, que alude al cofre que le obsequiaron las prostitutas al retirarse, consiste en una fortuna que Li Kia despreciará con tal de recuperar un poco de dinero a cambio de una mujer que lo ha seguido y aceptado con todos sus defectos. Como alegoría, la pérdida del tesoro es una metáfora de la pérdida de los valores más preciados, como la confianza y la fidelidad, remplazados por las debilidades inmediatas como la avaricia, la cobardía y la lascivia.

II

A diferencia del caso anterior, en donde el dinero generado por la prostitución era una mancha para la protagonista e impedía su reinsertión en la sociedad, en *Los buenos manejos* ésta ocupación pasará a ser parte de una regulada y aprobada actividad comercial que arrojará importantes ganancias. También alegórica, pero concebida como una comedia musical, la obra se ubica en una ficticia época virreinal y da cuenta de los infortunios de Tecla, Aurora y Dolabella, tres mujeres de la vida galante que han llegado a una pequeña comunidad, pacata, hipócrita y corrupta; huyen de la pobreza, deseosas de establecerse en un lugar diferente que, se sospecha, crecerá en importancia económica pues se piensa que será ruta para peregrinaciones religiosas.

Pese a las aspiraciones de estas mujeres, pronto la ambición de unos cuantos (don Sebastián, el alcalde del pueblo, y don Serafín, un comerciante) y la hipocresía de otros (don Sepulcro y doña Álgebra, las “buenas conciencias” del pueblo), momentáneamente impedirán su instalación definitiva, pues rápido son descubiertas y las autoridades son puestas sobre aviso; éstas, bajo el pretexto de que si andan por las calles

[...] incitando las bajas pasiones de los honrados habitantes de esta ciudad, sean perseguidas por la fuerza pública, apresadas, investigadas, multadas, y expulsadas de la ciudad, en cueros, pues sus prendas de vestir serán quemadas por mano de verdugo en la plaza pública. (III: 176)

Sin embargo, este primer revés no amedrenta a la más industriosa y perseverante de las tres prostitutas, Tecla, quien aplica su pragmática filosofía, forjada tras muchos años de desafiar la adversidad en los casos más difíciles. Desde su arribo al pueblo, Tecla considera una alianza con el poder local para conseguir sus fines; reflexiona ante los espectadores: “En el principio, el hombre se veía obligado a construir todos sus utensilios y a desarrollar todos los trabajos, pero con el tiempo fue asociándose con otros y se produjo la división del trabajo” (III: 177). Así concluye Tecla, quien señala que ahí se originaron todas las ocupaciones, entre las cuales se encuentra la suya: “De ahí todas las profesiones. Todas ellas tan necesarias para el buen funcionamiento de la comunidad. ¿No es la nuestra una profesión? ¿No es tan necesaria como la del herrero o del carpintero? Defendámosla. Luchemos por ella” (III: 177).

Estratega al fin y al cabo, el primer plan que elabora Tecla para poder permanecer en el pueblo es hacerse pasar por tres señoras respetables y ricas; para realizar la farsa, alquilan la casa de uno de los ricos del pueblo, don Sepulcro. La supuesta riqueza de estas damas despierta la codicia de don Sebastián, el alcalde del pueblo, quien de inmediato ve la posibilidad de pretender a la hija de Doña Beatriz (Tecla), Luz del Alba (Aurora); la justificación de este enlace es así planteada por el pretendiente: “Amigo mío, estoy en la flor de la edad: si encuentro una joven honesta, no muy inteligente, sumisa, y que además esté provista de un buen capitalito, no veo por qué no hacerlo” (III: 184). Sin embargo, los planes de Tecla no resultarán pues don Sebastián acabará descubriendo a Aurora con Pereira, uno de sus clientes y pretendiente regular. Ante esta ofensa, con tal de conseguir el dinero al que ya se había hecho a la idea, don Sebastián considera: “Mi decisión está tomada: me haré de la vista gorda, cobraré la dote, perdonaré a la muchacha diciéndole que un mal paso cualquiera lo da, y viviremos muy felices” (III: 207).

Esta última decisión tampoco será válida ni resolverá los problemas de todos. Las prostitutas son encarceladas y sujetas a juicio hasta que la muerte fortuita de don Sepulcro, esposo de doña Álgebra, terminará brindando la posibilidad para todos de una buena asociación. Así, las prostitutas no sólo son liberadas de la cárcel, sino que son ganadoras de la “medalla de oro al mérito”; son reinstaladas en la vieja casa que servirá de burdel disfrazado de casa de peregrinos, bajo la tutela de doña Álgebra, ahora viuda y próxima esposa de don Sebastián, quien señala así la participación en este ardid al cura del pueblo, quien legitimará todo el negocio:

Quiero ahora preguntar al reverendo Fray Horóscopo, si tiene algún inconveniente en que la casa de la esquina, propiedad que fuera de don Sepulcro, caiga bajo la tutela

del Ayuntamiento, y se convierta en un lugar en donde los peregrinos se recuperen del tedio del camino, que estará atendido por tres almas caritativas que viven en la localidad. (III: 212)

De esta manera, en unas cuantas horas, Tecla, Dolabella y Aurora conseguirán, gracias a los buenos manejos de este pueblo, su instalación en la sociedad, y obtendrán ganancias que resultarán beneficiosas para todas las partes involucradas.

Debido al estilo fársico de la comedia musical, *Los buenos manejos* es una de las pocas obras de Ibarguengoitia donde se explota por primera vez, y se precisa la parodia como recurso crítico. Las obras anteriores aquí analizadas tienen una estructura más próxima al melodrama: en ellas siempre existe un punto cúspide de tensión que acaba resolviéndose sin ninguna trascendencia, pues los personajes siempre terminan en la misma situación en la que comenzaron, lo cual podría ser interpretado como la repetición indefinida de un círculo vicioso. En cambio, en *Los buenos manejos* ocurre un fenómeno opuesto: las protagonistas, después de una vida de complicados sinsabores alcanzan la felicidad mediante el trabajo, asociadas con el corrupto grupo de poder que gobierna el pueblo. Las escenas paródicas, aunque pocas, acentúan el carácter caricaturesco de las fallas humanas, como aquella en la que don Sebastian descubre a Aurora en la cama con Pereira, pero interesado por su dinero, pretende disimular el supuesto agravio. Así, en sus obras más incisivas (ésta y *El atentado*, con tema histórico y político), Jorge Ibarguengoitia apela al humor para amortiguar el sentido crítico, aunque, de forma paradójica, logra con la farsa una descripción más convincentemente realista y, por lo tanto, más impactante pues los personajes y las situaciones se pretenden “originales”, cuando son del todo conocidas.

III

A diferencia del desenlace de *El tesoro perdido* en el que la protagonista paga las consecuencias de la avaricia y abyección de su marido, en *El viaje superficial* el dinero puede resolver el eterno conflicto entre la oposición del deseo y la decencia. Esta obra se ubica en una hacienda que pertenece a un cacique acaudalado, Gerardo, quien desde hace tiempo ha pretendido a Marta, quien hasta la fecha ha resistido los intentos de seducción del pretendiente. Gerardo está casado con Rebeca, quien desde mucho tiempo atrás tuvo una aventura con Enrique, un profesor despedido que, con el pretexto de dedicarse a actividades puramente intelectuales, no desempeña ningún trabajo. El matrimonio tiene dos hijos, Rosa y Marcos, ella tiene un pretendiente sin ningún porvenir, Juan, y él empezará una relación con una mujer casada,

Madame Brunnel, a quien conocerá en la reunión que se realiza en la hacienda, con la aparente finalidad de establecer algunos negocios.

El principal objetivo de los que ahí se reúnen es concluir la etapa de seducción, o bien, mantener al amante en forma cercana; a pesar de que todos pretenden guardar las apariencias, ninguno lo conseguirá porque los hechos terminarán rebasándolos. El primero en notarlo es el dueño de la propiedad, Gerardo quien está consciente de permanecer con su mujer sin sentir amor, porque en realidad se ha enamorado de otra mujer, Marta; sin embargo, para ésta no será tan fácil elegir entre el amor y la decencia:

Marta: No sé cómo no me siento ofendida.

Gerardo: ¿Por qué ha de estar ofendida, se puede saber?

Marta: Porque soy una mujer decente.

Gerardo: Bueno, ¿y ha sido feliz?

Marta: No, pero he sido decente.

Gerardo: *Exasperado*. ¡Pues quédese así, entonces! (III: 42)

La difícil decisión que Marta tiene es finalmente asumida por Gerardo, quien dará instrucciones a la servidumbre para que la pongan dentro de un coche y así se la pueda llevar de ahí aparentemente “secuestrada”. Aunque cada uno de los personajes de esta comedia parece intuir que la doble moral es el único recurso para vivir a plenitud su sexualidad, en las mujeres existe un temor real de perder su “decencia”, pues cualquier detalle puede ser malinterpretado y con ello se puede destruir su reputación; en palabras del cura: “Un espejo bien pulido pierde su brillo cuando la más leve humaredilla da en él; asimismo la pureza pierde al instante su brillo cuando se atreve uno a conceder lo más mínimo que sea a la naturaleza pecaminosa” (III: 45).

De esta manera, las situaciones incómodas serán resueltas por Gerardo, quien decidirá poner orden en su familia con tal de que cada quien viva de acuerdo con sus propias reglas. Tras robarse a Marta de la hacienda, le pone casa en la capital y vive con ella, separándose de Rebeca y permitiéndole a ella vivir su aventura con su amante Enrique. Cubre los gastos de ambas familias y también mantiene a su hija Rosa, quien se ha casado con Juan, sin fortuna ni profesión. La joven pareja vive también en la capital y no desempeña ningún trabajo, sólo se dedican a convivir con otras parejas en su condición parasitaria. El hijo, Marcos, se ha quedado en la hacienda con la finalidad de ayudar a su padre en la vigilancia de algunos negocios. De esta manera, Gerardo, como jefe de familia, resuelve los problemas económicos

de todos, con lo que impide la fragmentación familiar, pues acepta mantener una relación amistosa con Rebeca, a quien confiesa:

Si fui muy feliz a tu lado. Sino que pasa el tiempo, y se acostumbra uno, y se cansa, y luego uno conoce a otras gentes, y son magnificas, como eras tú la primera vez, y llega un momento en que no quiere uno prescindir de ellas. Eso es todo. Pero no tienes nada que reprocharte. (III: 76)

Es la primera vez, en las obras examinadas hasta el momento de Ibarguengoitia, en las que se sugerirá al aburrimiento como la causa principal de la ruptura matrimonial. Además, se destaca uno de los rasgos de la masculinidad que se considera necesario para consolidarla; en palabras de Gerardo a su esposa Rebeca:

Siempre pensé que lo peor que podía pasarle a un hombre era llegar a no ser indispensable; y aquí me tienes: hice un acto, que pensé que sería catastrófico, y resulta que nadie es infeliz por mi causa; mis hijos se han instalado, tú has encontrado un nuevo amor, y los negocios marchan bien. Y esto, en vez de enfurecerme, me tranquiliza. (III: 80)

De esta manera concluye la comedia *El viaje superficial* en donde, paródicamente, todos son felices gracias a los arreglos que se pueden hacer con el dinero, ese artífice de la moralidad privada.

ESTRUCTURAS FAMILIARES. FUNCIONES, PREJUICIOS Y VALORACIONES

I

Después de los temas de la irresponsabilidad masculina y de las dificultades de la mujer para ser aceptada como tal, el núcleo temático más importante en las obras de Ibarguengoitia es la muerte de algún miembro de la vieja generación, marcado por la eventual herencia. Evidentemente, este asunto se transforma en disputa familiar cuando ninguno de los posibles herederos tiene dinero para mantenerse; ésta se puede volver verdaderamente compleja, porque para infortunio de los poseedores de los bienes, estos casi siempre están en agonía cuando dicha disputa se produce; en sus últimos momentos de vida, serán testigos de rapiña familiar, caracterizada porque quien tiene mayor deseo de recibir la herencia siempre hace esfuerzos desesperados por ganarse la voluntad del moribundo.

Este es el caso de *Ante varias esfinges*. El drama se desarrolla en torno a la muerte de Marcos, padre de una familia grande, poseedor de una amplia casa, pero sin ningún tipo de lujo y ya decrépita como su dueño. Se supone que la obra dura el tiempo en el que Marcos agoniza y muere; durante este proceso veremos cómo cada miembro de la familia, sin excepción y con hipocresía, va llegando para ver qué les toca en la repartición. Los primeros en llegar son Alejandro y Rosa, el único hijo varón de Marcos y Aurelia, el matrimonio viejo, y ella es su mujer; la pareja, como los que llegarán después, elucubra desde el principio el valor de la propiedad, la única herencia que podrían recibir, dice Alejandro: “Rosa, yo no quiero ni pensarlo. Quiera Dios que mi papá no se muera; pero si se muere, esta casa vale cuatrocientos mil”, a lo que su esposa contesta: “¿cuatrocientos mil? ¿Esta casa? Tan fea la pobre” (II: 223).

Ante el claro propósito que se deduce de las palabras y actitudes de Rosa, Beatriz, la también hija de Marcos y Aurelia, contesta así a su hermano y cuñada cuando ellos preguntan si la casa todavía se encuentra a nombre del enfermo: “No lo sabemos, Rosa, ni tampoco si tiene testamento; pero no es eso lo que nos preocupa, sino su salud, ¿verdad?” (II: 125). La figura de Alejandro es paradigmática de la condición masculina del grupo de obras de Ibarguengoitia aquí analizadas: suma, aproximados, cuarenta y cinco años de edad, casado y sin ningún patrimonio: culpa a distintos factores de su infortunio para siempre acabar pidiendo prestado a las mujeres de la familia:

Alejandro: Soy un hombre que ha sufrido. Podría escribir un libro con todo lo que he sufrido. He estado en muchas partes y lo más notable, es que siempre triunfé: y después de tanto triunfo, me encuentro con que no tengo nada. (II: 135)

Otro caso extremo, esta vez femenino, lo ocupa Marta, la otra hija de Marcos y Aurelia. Ella se casó y se fue a vivir a Huanímaro, un pueblo donde ha vivido durante varios años con sus hijas y su marido. Al enterarse de la enfermedad y grave condición de su padre decide regresar a la Ciudad de México para verlo nuevamente; su finalidad, sin embargo, es otra: su deseo es que su hija mayor, quien está cerca de los quince años, vuelva con ella a la ciudad: “Quiero traerla a México y darle la educación que se merece, que trate gentes de su clase y aprenda a vestirse; pero para eso hace falta dinero [...] Huanímaro no es un lugar apropiado para que crezcan dos señoritas decentes” (II: 146).

El caso de Marta ilustra cómo, a pesar de ser conscientes de su pobreza (llegó a la ciudad con los cincuenta pesos que le prestó la servidumbre), entre estas mujeres

mantener las apariencias de las formas sociales es un deber crucial, incluso más importante que la propia sobrevivencia. No obstante, ante la vagancia de unos y la estupidez de otros, es claro que todos se encuentran en la ruina, tanto económica como moral (pero a esta no le otorgan ninguna importancia; de hecho, no existen atisbos de ella). Ninguno ha construido nada positivo, ni matrimonio, ni carrera, ni negocios. Lo que sí es muy perceptible en todos ellos es el resentimiento y el adulterio, y también la falta de algún tipo de afecto o respeto por la vieja generación, que con tristeza contempla el desmoronamiento de su prole: sus faltas morales, su mediocridad humana y su codicia material, todo lo cual exhiben con rara ostentación: son más cínicos que hipócritas.

Un caso específico es el de Carlos y Tere, el matrimonio joven de la obra; viven separados: Carlos cuida una hacienda y Tere se ha quedado en la casa de Marcos. Con la próxima muerte de éste, esta pareja también exhibe la esperanza de obtener algo de Marcos, aunque sea un reloj o alguna reliquia familiar susceptible de empeñar. Tere, casada a temprana edad con Carlos, es infeliz en su matrimonio y por eso tiene una aventura con Isidro, sobrino de Carlos, en la misma casa familiar. Isidro está consciente del poco amor que Tere siente por su marido y sabe que su amorío es una distracción de la vida ordinaria de su amante, por eso describe así lo que representa el compromiso conyugal: “Pero siempre hay un cierto sacrificio. O debiera haberlo. No es posible que aceptes, con gusto, el todo de alguien conocido. No es posible conformarse con una persona. Siempre hay algo que se atora” (II: 172).

Isidro es el personaje más joven de la obra y uno de los pocos que en esta casa se atreve a decir lo que piensa; además de ser uno de los agentes corruptores que comete el adulterio en lo que queda de este hogar; también es la voz de la conciencia de lo que ahí ocurre. Desafortunadamente, como veremos en sucesivas ocasiones, Isidro tampoco se salva de la mayor de las faltas de los personajes masculinos de este grupo de obras: la indolencia. Como Tacubaya de *Susana y los jóvenes* o Memo de *Llegó Margó*, Isidro también es incapaz de tener una actitud emprendedora, por eso se ha quedado en la casa de los abuelos, con la finalidad de recibir alimento y cuidados, pues no tiene ninguna intención de querer modificar su conducta: “Ventilación. ¿No me ves? Soy la imagen de la gangrena. Quiero levantarme y no puedo. Carlos, dime: ¿qué hace uno para ser bueno? O para querer serlo, cuando menos” (II: 192).

Como los personajes jóvenes de las otras obras, Isidro también carece de iniciativa para modificar su rutina vital, quizá porque tampoco tiene muchas opciones fuera de su casa y porque a pesar de que existe una clara necesidad de comida y dinero dentro de ésta, no se le ha enseñado una forma de ganar su sustento, ha crecido como

parásito. En *Susana y los jóvenes* muchas veces se menciona el asunto de los estudios: hacer una carrera universitaria es sinónimo de éxito futuro, pero fuera de este camino no hay otro que se sugiera para resolver el porvenir laboral. Entonces, es evidente que la vieja generación no ha provisto ni del estímulo ni de las herramientas a la nueva para enfrentar la noción de trabajo, cualquiera que sea, y sólo se han limitado a mantenerlos; este contexto se utiliza con frecuencia como referente de una crisis generacional. Es decir, los jóvenes son incapaces de conseguir algo por su cuenta, por eso esperan una herencia para sobrevivir.

Se puede concluir que a excepción de la esposa de Marcos, quien pronto enviudará, al resto de la familia le importa poco el deceso del padre y abuelo; ellos no viven su agonía como una pérdida emocional, pues están ahí con la esperanza de recibir algo de la propiedad. Es tal su parasitismo, que durante el tiempo que ahí permanecen, ninguno se hace cargo de su propia manutención y dejan toda su carga económica sobre la madre, quien deberá alimentarlos con los pocos recursos aún disponibles, hasta que se agotan. La condición económica pasa de grave a patética: la tía Elena no tiene dientes porque no puede pagar una placa y los zapatos de Rosa tienen agujeros por donde se le meten las piedras; la comida del último día, tras el entierro de Marcos, la describe su ahora viuda: “Esta es la cena. No es gran cosa. Está formada con lo que sobró de ayer, y de antier, y del día anterior, y que hemos de tomar, aunque no nos guste, porque es lo que hay” (II: 194). Aunque este es el final de la obra, es fácilmente deducible un final posterior: en un futuro próximo se pondrá a la venta la casa, los hijos y nietos despojarán a la anciana viuda y se arrebatarán el dinero unos a otros entre agrias disputas.

Ante varias esfinges es la mejor propuesta dramática entre las obras de Ibarguengoitia hasta ahora analizadas. En ella se reproducen todos los conflictos que se habían delineado en otras obras, pero su representación se articula con tal maestría que todos los protagonistas parecen sumergidos en una atmósfera cerrada y opresiva: el escenario —la casa de los padres— es la manzana de la discordia y, también, la aparente solución de los problemas de todos. Asimismo, se expone la mediocridad y la penuria de una familia cuyas carencias no son materiales, sino morales, pero de eso no se pueden percatar. Incluso, los personajes no son necesariamente malvados, pero sí infinitamente mezquinos e indolentes: son resultado de las fallas de la transición generacional en la que existe un quiebre en la estructura de valores, ahora obsoletos unos y poco definidos otros. Jorge Ibarguengoitia describe esta crisis con un lenguaje coloquial y en el seno de una familia convencional con los rigurosos recursos técnicos de una obra dramática. Ante este drama humano, el espectador naturalmente queda afectado.

II

También en *Pájaro en mano* se muestra el tema de la herencia que se disputa una familia cuyos integrantes no han hecho ningún mérito para obtenerla. El protagonista, Lázaro, es un hombre que hizo una fortuna considerable tras un gran esfuerzo, mucho trabajo, paciencia y una buena visión para los negocios. Sin hijos y sin esposa, envejece y está a punto de morir sin saber quién es digno de recibir su fortuna; de los tres sobrinos que conoce, ninguno cubre todos los requisitos que él exige para ser su heredero, porque o son confiados y les gusta dilapidar, o son medrosos y sin ningún talento para los negocios.

Además, ahora aparece por única vez el conflicto de heredar a las mujeres, pues en esta familia existe una, Ana María, hermana de Lázaro, quien lo ha cuidado durante toda su vida, pero a quien su hermano no considera apta para recibir la herencia por ser mujer, pues según él, ellas son por naturaleza tontas e incapaces de manejar el dinero, todo esto la invalida como una posible heredera. Ana María, al tanto de las ideas de su hermano, quien sólo piensa heredarle una pequeña pensión que cubra sus gastos más básicos, deberá elaborar alianzas con aquél sobrino que piense que tiene más posibilidades de conseguir la herencia. Dentro de esta complicada red de intrigas y conspiraciones, aparece en escena un último sobrino, Marcos, hasta el momento desconocido, quien surge repentinamente, que aparenta tener todo tipo de negocios riesgosos y quien ha hecho de la nada una fortuna importante. Deslumbrado, Lázaro cree que en verdad Marcos es su viva imagen y un digno contendiente para quedarse con su herencia. Lázaro no alcanzará a ver que Marcos, es irresponsable y flojo, como sus otros sobrinos, y aún peor: es una farsa, pues se ha inventado una personalidad de la cual carece, además es defraudador y, por si fuera poco, está casado con una actriz que, como él, es buscada por la policía. El engaño de Marcos dará resultado y será él quien se quedará con la fortuna del tío.

Sin embargo, además de que es importante reconocer el mérito de la intriga como el elemento que trenza esta obra, es una de las pocas en las que explícitamente se expone la forma de pensar de la vieja generación, casi como una apología de lo que el comportamiento masculino debe ser y las expectativas morales, económicas y sociales que debe alcanzar. Cuando finalmente Lázaro cree haber encontrado el sobrino ideal, aquél que puede contemplar casi como un hijo, decide aleccionarlo sobre sus deberes y obligaciones, comparándolo, con el rotundo fracaso de sus otros sobrinos, quienes integran un catálogo elocuente.

De Rodolfo dice: “no se atreve a nada, y allí lo tienes, viviendo en una castidad verdaderamente vergonzosa” (III: 117); a Rodrigo le achaca la mala decisión al elegir

mujer: “Rodrigo se casó con una mujer que es prácticamente una prostituta: trabajaba en una oficina. ¿Tú sabes lo que es eso? ¿Una oficina? Bueno, pues de allí la fue a sacar ese tonto” (III: 117). Este caso es muy interesante, aunque sólo describa de paso la actitud de Lázaro frente a la mujer que trabaja, lo que automáticamente la invalida como una buena candidata para el matrimonio. Esto muestra una visible incongruencia respecto al contexto social de la época:⁸ aparentemente, la mujer puede trabajar, pero en la perspectiva de Lázaro si lo hace deberá pagar un alto costo, ser considerada una prostituta.⁹

Este contexto crea una crisis generacional, pues aunque se demanda la participación de la mujer, se le castiga por adquirir esta nueva capacidad y se le anula por conseguido la posibilidad de su independencia económica. Por último, él señala sobre Raymundo: “Raymundo, en cambio, se casó muy bien y nadie le sabe ninguna historia. ¿Ves la diferencia? Todo está en saber hacer las cosas” (III: 117-118). Dentro de este prontuario del comportamiento masculino, el tío señala al sobrino soltero, el único en quien finca sus esperanzas, los “errores” que *no* debe cometer:

Otro consejo; una vez casado, nunca le expliques nada a tu mujer, porque no entenderá. Son completamente imbéciles. Lo único que conseguirás es inquietarla a ella, y tú llenarte de amargura; haz lo que consideres conveniente. Respétala, eso sí; sé cariñoso, amable y quírela lo más que puedas. Recuerda que las mujeres decentes no saben nada de la vida y es fácil satisfacerlas, así que hay que hacerlo que nada cuesta; pero nunca explicarles nada, ¿entiendes? (III: 117-118)

Las características de la esposa ideal son también provistas por el tío que alecciona al sobrino: la candidata debe ser una muchacha “decente, católica y si es posible, con dinero” (III: 117). Por supuesto, para que un hombre de poder se considere como tal ante hombres y mujeres debe tener una amante de planta, cuyos gastos debe cubrir y a quien debe exigirle se mantenga a distancia prudente de su verdadera familia; sólo la reunión de todas estas acciones asegurará la felicidad del individuo. Estas declaraciones revelan de forma clara la manera de pensar de este personaje y

8 Mediados del siglo XX en una población chica de provincia.

9 Este fenómeno también está presente en *La lucha con el ángel*, pues la protagonista, que es quien trabaja deberá mantener al hombre.

de otros de la misma generación.¹⁰ En primer lugar, el hombre debe ser superior a la mujer, nunca dejarla trabajar y dejarla opinar; en segundo, para que el hombre mantenga esa superioridad debe ser arriesgado y audaz, además debe hacerse de una fortuna importante; por último, para completar el cuadro de hombre exitoso, éste debe hacerse de una amante de planta que debe mantener alejada de la esposa, quien tiene como obligación pasar por alto este hecho.

A pesar de que el tío se esfuerza por que todos los sobrinos entren en “razón” y sigan su ejemplo, cada uno elige un tipo de vida muy distinto a lo que el viejo soñó para ellos. Eso puede indicar que la nueva generación¹¹ no tiene ningún interés en parecerse a la anterior, quizá porque las transformaciones sociales, como el hecho de que la mujer ahora trabaje, ya rebasaron el paradigma de familia que hombres como Lázaro tuvieron en su época; también es posible que la vieja generación haya fallado en la educación de los jóvenes, acostumbrados a recibir mucho y devolver poco o nada. La esterilidad en todos los campos de la vida cobrará factura para ambas generaciones.

III

Como fue evidente en *El viaje superficial*, cuando todos los personajes giraban alrededor de Gerardo, el hacendado, no lo hacían porque existiera un afecto legítimo hacia éste, sino porque había una dependencia económica notoria; en *Pájaro en mano*, se acentúa todavía más el hecho de que ninguno de los sobrinos experimenta ningún tipo de aprecio o respeto por el tío Lázaro, al cual únicamente ven como un instrumento para conseguir el dinero que no han podido obtener por sus propios méritos. También en *Ante varias esfinges*, a pesar de que no se disputa ninguna fortuna, es claro que los hijos de Marcos, el agonizante dueño de la casa, se encuentran ahí, no porque exista un deseo de despedirse de su padre, sino porque esperan sacar un provecho económico al llegar y pretenden ser los que elijan primero los objetos más valiosos.

Estos ejemplos ilustran la fragilidad de los afectos familiares. Los padres, al mismo tiempo que no han sido capaces de situarse como figuras de autoridad para sus hijos, no se han hecho respetar ni han transmitido cabalmente los valores que a

10 Aproximadamente nacidos durante la última década o poco más atrás del siglo XIX en alguna población de provincia.

11 Se alude a la generación posrevolucionaria, nacida en la década de 1920 o poco después.

ellos se les inculcaron desde muy jóvenes; además, no han sabido construir lazos de afecto con sus hijos, ni han procurado que éstos establezcan vínculos con sus propios hermanos o primos, por lo cual, la única interacción posible entre ellos es la que posibilita la dependencia material que se revela como crisis de un débil lazo familiar. La consecuencia de todo esto es, como puede verse en la trágica manera como se presentan los problemas en la división de la herencia en *Pájaro en mano*: los primos recurren a todo tipo de trampas para obtener la herencia del tío moribundo. En este caso, la disputa familiar es responsabilidad de Lázaro, porque al favorecer un tipo de “candidato” para recibir la herencia propicia toda clase de resentimientos, envidias y odios, no sólo entre los posibles receptores de la herencia, sino también dirigidos en contra del propio tío, que “obstaculiza” la felicidad de todos negándoles el dinero.

En forma de comedia, el mismo asunto se expone en *El viaje superficial*, pues Gerardo, el cabeza de familia, rápidamente deduce que la ruptura de su familia no significará necesariamente una crisis emocional para ninguno de sus miembros, pues nadie tiene sentimientos de afecto por los demás, sino que cada quien busca su beneficio al mantener su mismo estatus económico, sin que el desempeño de su sexualidad entre en conflicto con la vida que deben aparentar ante la sociedad. Gerardo decide hacerse responsable económicamente de su familia sin exigir que permanezcan juntos, así cada miembro de ésta puede tomar sus decisiones sin que él intervenga. El resultado aquí, como en otros casos tales como el de Marcos en *Ante varias esfinges* o de Nicolasa y Berta en *Clotilde en su casa*, es que el dinero y el trabajo se convierten en sucedáneos de la vacía autoridad familiar, la identidad personal y del poder (social, material y familiar). Eso quiere decir que la autoridad es en todos los casos completamente cuestionable y sólo se mantiene precariamente mientras el padre o los tíos pueden mantener un cierto orden moral a través de la influencia que proporciona el bienestar económico.

LA CONSTRUCCIÓN DEL SUSPENSO: *PODER E INTRIGA*

I

Aunque en obras como *Pájaro en mano* y *Ante varias esfinges* habíamos notado cómo la intriga funciona como mecanismo para la creación del suspenso dentro de las disputas familiares, ahora veremos la utilización de este recurso con más plenitud y destreza literaria en las obras de carácter histórico: *La conspiración vendida* y *El atentado*. Observaremos, en el primer caso, una particular perspectiva de la lucha de Independencia orquestada por los criollos (Hidalgo, Allende, Aldama, Epigmenio

González e Iturriaga), quienes mediante el levantamiento en armas tienen la aspiración de alcanzar los derechos que hasta el momento han permanecido en manos de los españoles. Sin embargo, pronto nos percataremos de que, habrá algunos individuos que preferirán salvaguardar su integridad denunciando a los “agitadores” por miedo al infierno (Iturriaga), por conseguir un empleo aunque sea de categoría menor (Quintana), o con la finalidad de quedarse en medio de la contienda con la posibilidad de inclinarse hacia el bando que más le convenga (Arias) a pesar de que la conspiración en contra del régimen español se encuentra bien organizada.

A medida que el conjunto de intrigas se va resolviendo en la obra, veremos que la mayoría de los participantes en la organización de la conspiración prefiere abandonar antes la lucha que perderse inútilmente en ella. Sin embargo, la primera vez que el rumor de una posible sublevación llega a los oídos españoles, éstos la encuentran ridícula y ofensiva, pues consideran a la población criolla incapaz de gobernarse por sí misma. Ochoa, por ejemplo, señala: “esta idea de armar a la muchedumbre, para que nos degüellen, me parece absurda. En primer lugar porque el pueblo no responderá: de sobra saben que nosotros no vamos a tolerar un desacato, y que sabemos cómo y cuándo castigar” (1975: 250). La discusión de la Independencia también es tema de conversación entre los que desean el levantamiento, como lo señala Hidalgo:

Todo el mundo tiene que aprender, amigo mío, ¿sabía usted gobernarse a los ocho días de nacido? No, ¿verdad? Aprendió con el tiempo: así tendrá México que aprender a gobernarse a sí mismo, lo mismo que España tendrá que aprender a vivir sin sus colonias. (1975: 228)

En el desarrollo de la intriga no sólo es importante la denuncia de quién decide traicionar a los conspiradores a cambio de algún favor, sino también de los que, aún sabiéndose en peligro de muerte, colaboran a favor de éstos sólo porque los une un vínculo de amistad, como el Teniente que ayuda a Allende hacia el final de la obra, dejándose amordazar por éste para fingir que no ha recibido una orden de aprehensión en su contra.

Para crear un efecto de tensión en la obra son tan pertinentes los movimientos de traición o de adhesión a la causa como los momentos de inteligencia o equivocación de algunos personajes centrales. Es destacable, por ejemplo, el papel que desempeña el Corregidor en la primera parte de la intriga, pues aún sabiéndose acorralado por la confesión de Iturriaga antes de morir, colabora con Domínguez para realizar la inspección de la casa de Epímenio González, y una vez que éste ha sido descubierto,

pues es en su casa donde se guardan las armas para el combate, rescata el cofre que contiene los documentos que incriminan a todos los participantes de la conspiración. No obstante la habilidad del Corregidor, el error de la Corregidora determina la ruina de los planes hasta ahora elaborados cuando comunica a Arias que la conspiración ha sido descubierta. La participación de Hidalgo en la lucha de Independencia se resuelve así como un elemento prioritariamente circunstancial, movido por la premura del descubrimiento, y en gran medida, de tipo totalmente improvisado, pues Hidalgo convoca a la lucha con un grupo de hombres sin entrenamiento.

II

Así como en *La conspiración vendida* vimos que unos cuantos se vieron favorecidos con el cambio de circunstancias políticas, en *El atentado* veremos que la intriga y el oportunismo son partes cruciales en la estructura de la obra. Esta vez la disputa se origina entre dos contendientes, Borges y Vidal Sánchez, un presidente entrante y uno saliente, protagonistas de una vieja rivalidad. La obra se inicia con una explosión ocurrida en uno de los baños de la Cámara de Diputados. El atentado es obra de Juan Valdivia, quien se encuentra resguardado y cuidado por un grupo de monjas. Pepe, consciente del resultado nulo que ha tenido la instalación de la bomba de Juan Valdivia en el baño de la Cámara, decide tomar medidas más enérgicas para deshacerse de Borges, Presidente entrante que está en contra del clero. Así que se hace pasar por dibujante en un banquete donde estará el Presidente y lo asesina disparándole a quemarropa.

Con Borges muerto, la situación de Vidal Sánchez no puede ser mejor, como se lo dice al jefe de la policía, Suárez, mientras Pepe es torturado en la inspección de policía con el propósito de extraerle alguna confesión: “nadie me había hecho un favor tan grande: veinte años bajo la sombra de Borges, y que venga un tarugo y me lo quite de encima” (III: 339). Después, Vidal Sánchez habla con Pepe, insistiéndole que debe confesar quienes lo alentaron para cometer el crimen, pues es inverosímil que él lo hubiera cometido por su cuenta: “el favor que quiero que me hagas es que declares quiénes fueron tus cómplices, para que se sepa que no fui yo” (III: 339-340). Para completar la farsa, Vidal Sánchez pide la renuncia provisional de Suárez, y deciden someter a Pepe a un juicio en el que no tiene posibilidad de escapatoria, y finalmente es fusilado.

La obra concluye con la “reconciliación” entre el Obispo y Vidal Sánchez, quienes se abrazan como signo de paz. Lo que esta obra parece expresar es que los cambios políticos requieren de víctimas que sean sacrificables para que sea posible una “transición” entre distintos regímenes.

Las estructuras dramáticas de *La conspiración vendida* y *El atentado* tuvieron su principal antecedente en otra obra analizada antes aquí, *Los buenos manejos*, en donde también se desarrollan las intrigas que llevarán al establecimiento en el poder local de un grupo corrupto a través de complicadas alianzas. En estas tres obras de carácter histórico se emplean los mismos recursos, sobre todo, la parodia, con el cual podemos relacionar fácilmente a los personajes históricos con sus referentes literarios, más porque dicha asociación está basada en ciertos juicios de valor con los que comúnmente se relacionan las figuras políticas en México: la corrupción y el oportunismo. Asimismo, en *La conspiración vendida* la intriga se basa en una división de grupos: los que están a favor y los que están en contra de la Independencia; esto facilita la transición dramática entre los que permanecen fieles a esta conspiración y los que la traicionan a la menor oportunidad a cambio de algún beneficio, y es a través de estos vaivenes entre la fidelidad y la traición como se organiza la obra.

En *El atentado* se enfatiza aún más el uso de la parodia: se reducen los supuestos “ideales” de un grupo —reducido siempre a tres o cuatro personajes jocosamente idénticos e intercambiables—, a un conjunto de coincidencias que favorecen a una figura política.¹² Ibargüengoitia, ha adquirido, para el momento de la escritura de esta obra, la habilidad necesaria para describir el drama político como una festiva “farsa histórica” de enredos que se resuelve como un conflicto de familias gracias a la experiencia obtenida durante la elaboración de la otra gran parte de su obra, la dedicada al juicio de los valores morales. Mediante unas componendas y un castigo ejemplar de un par de chivos expiatorios se soluciona el conflicto: por una parte, se elimina a un enemigo molesto, por otra, se envía un mensaje a los posibles infractores del futuro a través de un escarmiento ejemplar.

El hecho criminal cometido por un individuo que es firme ante sus convicciones, Pepe en este caso, es hiperbolizado por la prensa, y tras un gran escándalo, es concluido con un mensaje contundente: el castigo. Al mismo tiempo, la coyuntura política se aprovecha al máximo para concluir el episodio olvidando los acontecimientos y de

12 David Olguín (2000) escribe al respecto: “Dice ‘no’ al teatro histórico de la grandilocuencia de Usigli, rompe con el estilo dominante de la escritura dramática de los años cincuenta (Carballido, Magaña, Hernández...), es el verdadero encuentro de Ibargüengoitia con su voz literaria, incorpora las aventuras lúdicas de Alfred Jarry, se apropia de Brecht, el teatro del absurdo, la farsa fílmica de los hermanos Marx, Buster Keaton y otros héroes cómicos que, según testimonios de [su viuda] Joy Laville, eran tan caros a Jorge”.

esta manera seguir la vida como si nada hubiera pasado. Así, con este par de obras con las cuales se cierra el teatro de Ibargüengoitia se expone la otra cara de la moral, esta vez ya no la de carácter privado y familiar, sino público y en el seno del gobierno. Sin embargo, ambos retratos nos describen un sistema de valores agonizante, en la que los individuos más adaptados sobrevivirán exitosamente, mientras otros, los menos hábiles, se dejarán conducir por la costumbre y la apatía mostrando eventualmente un gesto de inconformidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Arroyo Vieyra, Francisco y Joy Laville (1996), *Ibargüengoitia a contrarreloj*, Guanajuato, LVI Legislatura del H. Congreso del Estado de Guanajuato.
- Aponte, Bárbara (1990), "Aspectos de narratividad de *Las muertas* de Jorge Ibargüengoitia", *Revista Hispánica Moderna*, vol. 43, núm. 1, junio, pp. 68-77.
- Castañeda Iturbide, Jaime (1988), *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia: breve comentario de su obra narrativa*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato/Nuestra Cultura.
- Colina, José de la (1977), "Libros. *Las muertas*", *Vuelta*, núm. 12, noviembre, pp. 40-41.
- Capetillo, Manuel (1992), "Teatro. Augusto Benedico: *Ante varias esfinges*", *Uno más uno*, 23 de enero, p. 25.
- Campbell, Federico (1983), "Jorge Ibargüengoitia el articulista. Más que humor involuntario, el chispazo del sentido común", *Proceso*, núm. 370, 3 de diciembre de 1983, pp. 48-50 y 52-53.
- Capetillo, Manuel (1980), "*Los buenos manejos* de JI y Urreta", *El Sol de México en la Cultura*, 319, 9 de noviembre de 1980, p. 8.
- Domenella Amadio, Ana Rosa (2005), "Jorge Ibargüengoitia y la historia de México. Entre la fascinación y la farsa", *Signos Literarios*, vol. 1, núm. 1, enero-junio, pp. 13-27.
- Domenella Amadio, Ana Rosa (1989), *Jorge Ibargüengoitia: la transgresión por la ironía*, México, Departamento de Filosofía-Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Cuadernos Universitarios, 45.
- Domenella Amadio, Ana Rosa (1989), "Jorge Ibargüengoitia: de la ironía a lo grotesco", *Signos. Anuario de Humanidades*, tomo I: *Lingüística y Literatura*, pp. 153-160.
- Escalante, Evodio (2002), "La ironía en Jorge Ibargüengoitia", edición crítica de Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega (coords.), *Jorge Ibargüengoitia. El atentado. Los relámpagos de agosto*, Nanterre/Madrid, Université de Paris X/ALLCA XX, Colección Archivos, 53, pp. 438-503.

- García, Gustavo (1984), “De la castidad y otros malos hábitos”, *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 165, septiembre, pp. 120-121.
- García Flores, Margarita (2002), “¡Yo no soy humorista!”, edición crítica de Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega (coords.), *Jorge Ibarquengoitia. El atentado. Los relámpagos de agosto*, Nanterre/Madrid, Université de Paris X/ALLCA XX, Colección Archivos, 53, pp. 406-421.
- García Gutiérrez, Georgina (2005), “Replanteamiento del género policiaco en Jorge Ibarquengoitia”, *Signos Literarios*, vol. 1, núm. 1, enero-junio, pp. 29-41.
- González, Alfonso (1998), “Jorge Ibarquengoitia: la épica burlesca mexicana”, en *Voces de la posmodernidad. Seis narradores mexicanos contemporáneos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Texto de difusión cultural Serie Diagonal, pp. 135-157.
- Ibarquengoitia, Jorge (2002), *El atentado. Los relámpagos de agosto*, edición crítica de Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega (coords.), Nanterre/Madrid, Université de Paris X/ALLCA XX, Colección Archivos, 53.
- Ibarquengoitia, Jorge (1990), *Teatro III. El viaje superficial. Pájaro en mano. Los buenos manejos. La conspiración vendida. El atentado*, México, Joaquín Mortiz.
- Ibarquengoitia, Jorge (1989), *Teatro I. Susana y los jóvenes. Clotilde en su casa. La lucha con el ángel*, México, Joaquín Mortiz.
- Ibarquengoitia, Jorge (1989), *Teatro II. Llegó Margó. Ante varias esfinges. El loco amor viene. El tesoro perdido. Dos crímenes*, México, Joaquín Mortiz.
- Ibarquengoitia, Jorge (1975), “La conspiración vendida”, en *Sálvese quien pueda*, México, Novaro.
- Jalife, Anuar (2013), “Ibarquengoitia o el desencanto”, *Confabulario*, suplemento cultural de *El Universal*, 23 de noviembre de 2013, II época, 27, p. 6.
- Leñero, Vicente (1989), *Los pasos de Jorge*, México, Joaquín Mortiz.
- Moncada, Luis Mario (1999), “Memorias Críticas o La vida apasionada de don Jorge Ibarquengoitia”, en Jorge Ibarquengoitia, *El libro de oro del teatro mexicano*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/El Milagro, pp. 7-24.
- Olgún, David (2000), “Ibarquengoitia y el teatro: *El atentado*”, *La Jornada Semanal*, 8 de octubre de 2000, pp. 1-4.
- Ortega, Roberto Diego (1979), “La realidad es esa cosa ridícula y corrupta”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 5 de diciembre de 1979, pp. II-VII.
- Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro (2004), “La poética teatral del joven dramaturgo JI”, *Signos Literarios*, vol.1, núm. 1, enero-junio, pp. 43-53.

- Paul, Carlos (2000), “*El atentado*, una reflexión sobre las paradojas de la conciencia nacional”, *La Jornada de Enmedio*, suplemento de *La Jornada*, 8 de septiembre de 2000, p. 4.
- Secci, María Cristina (2013), *La realidad según yo la veo. La ley de Jorge Ibargüengoitia*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato/Instituto Estatal de Cultura de Guanajuato/ Biblioteca Montaigne/Ediciones La Rana.
- Trejo Fuentes, Ignacio (1997), *Lágrimas y risas. La narrativa de Jorge Ibargüengoitia*, México, Coordinación de Difusión Cultural-Dirección de Literatura-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Zaid, Gabriel (1985), “La mirada irónica”, *Vuelta*, núm. 100, marzo, pp. 47.

Víctor Díaz Arciniega: profesor en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco y por asignatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México; estudió el doctorado en Literatura en el Colegio de México, y en Historia de México en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Entre sus libros más recientes e destaca las ediciones críticas de *Los de abajo* (2016) de Mariano Azuela, y el *Diario* (2013), vol. vi, (1945-1952) de Alfonso Reyes junto con Juan Villoro, ambos coordinaron la edición de *El atentado* y *Los relámpagos de agosto* (2002) de Jorge Ibargüengoitia para la Colección Archivos, Madrid.

Marisol Luna Chávez: profesor-investigador en el Instituto de Investigaciones en Humanidades de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. Estudió la maestría y el doctorado en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México; realizó estancias posdoctorales en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Entre sus publicaciones destacan: *La vuelta al día en 80 mundos y Último round de Julio Cortázar: Composición literaria y visual* (2014), Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Cátedra Julio Cortázar, y en coautoría con Víctor Díaz Arciniega, *La comedia de la honradez. Las novelas de Mariano Azuela* (2009), México, El Colegio Nacional.

D. R. © Víctor Díaz Arciniega, Ciudad de México, enero-junio, 2017.

D. R. © Marisol Luna Chávez, Ciudad de México, enero-junio, 2017.