

Rompecabezas: vida y obra de Jorge Ibargüengoitia

M. Cristina Secci

Creo en muchas cosas. Que estamos aquí, en mi casa, en Coyoacán: que falta un cuarto para las seis. Creo en lo que veo y oigo. Mire, si usted me pregunta: “¿Tiene fe?”, pues no, no tengo fe y estoy encantado. Hay gente que necesita tenerla, yo no.

Jorge Ibargüengoitia

UN DOBLE MAPA: SE ACABA EL MATERIAL
Y TENGO QUE HABLAR DE MÍ MISMO

No es mucho lo que se conoce de la vida de Jorge Ibargüengoitia, a pesar de que sus textos son prolíficos en datos autobiográficos: fechas, nombres y encuentros. La ostensible escasez de notas estrictamente biográficas elaboradas por terceros definibles obliga a preguntarse por qué ningún biógrafo se ha ocupado de la vida de uno de los escritores contemporáneos más interesantes de América Latina.¹ De ahí que casi nadie recuerde dónde nació, vivió, estudió, viajó o dónde fue sepultado. Y aunque su entorno familiar y el origen de su escritura han sido relegados al olvido, sus lectores asiduos bien podrían disertar sobre sus preferencias musicales, su curiosidad hacia la ciudad de México o, incluso, sobre la manera en que se acogía su malhumorada risa. Algunos de sus amigos –hoy afamados artistas e intelectuales– todavía conservan los recuerdos de su conmovedora adolescencia, de su presunto catolicismo ejemplar o de “aquella vez...” impresa en la memoria.

Más allá de la breve cronología de Víctor Díaz Arciniega publicada en la edición crítica de *El atentado* y *Los relámpagos de agosto*, los artículos de Jorge Ibargüengoitia constituyen un espacio pleno de indicios (auto)biográficos y cotidianos,

que van desde la calle donde vivía y las personas a quienes encontraba en los “peseros”, hasta sus pensamientos respecto de las políticas gubernamentales o las películas de reciente estreno.

En sus textos las frecuentes alusiones a sí mismo, enunciadas en primera persona, constituyen la referencia obligada para la compilación de esta nota biográfica sobre el autor desde una perspectiva cronológica de su obra, que se entreteje como una crin literaria.

Cabe entonces reflexionar si es posible reconstruir una biografía a partir de escritos periodísticos o de novelas de corte autobiográfico. La frontera entre ambos géneros es sutil. Philippe Lejeune menciona que tanto autobiografía como biografía gozan del pacto referencial: son textos referenciales porque cumplen la función de informar sobre una “realidad” exterior al texto, por lo que puede sometérselos a una prueba de verificación. Sin embargo, en la autobiografía la posibilidad de constatar lo dicho presenta cierta dificultad, dado que muchos de los datos aportados por el autobiógrafo son conocidos únicamente por él; mientras que el grado de exactitud de la biografía puede determinarse mediante la búsqueda de algunas referencias adicionales.²

Para distinguir entre autobiografía y biografía, Lejeune propone un paralelismo con los conceptos de identidad y parecido. La identidad se define dentro del texto a partir de tres términos: autor, narrador y personaje, y es un hecho verificable en la enunciación. El parecido obliga a la introducción en lo enunciado de un cuarto término simétrico, el modelo, que representa la referencia extratextual, y es una relación, con muchos matices, que se establece a partir del enunciado.

En opinión de Lejeune (1994, pp. 75-80) la diferencia principal entre los dos géneros radica en la jerarquización de las relaciones de parecido y de identidad: en la biografía, la relación entre el personaje y el modelo extratextual es, efectivamente, de identidad, pero está en primer lugar una relación de parecido; la autobiografía, en cambio, incluso sometida como texto referencial al parecido del modelo, lo trata como aspecto secundario. En la biografía, el parecido debe sostener la identidad, mientras que en la autobiografía es la identidad la que sostiene el parecido. La identidad, afirma Lejeune, es el punto de partida de la autobiografía; el parecido, el horizonte imposible de la biografía.

En Jorge Ibargüengoitia es propiamente el *yo* el espejo de la identidad, aquel hilo rojo que une su obra como protagonista en los artículos, teatro, novelas y cuentos que escribió. Debido a la dificultad de medir el peso de la identidad y del parecido en los diversos géneros abordados por el autor, así como por la necesidad de profundizar en los horizontes posibles y en los imposibles, postergaremos el cuestionamiento enunciado en el párrafo anterior. No obstante, podemos adelantar el reconocimiento de cierta objetiva ostentación de la primera persona, especialmente a partir de dos elementos distintivos de sus textos periodísticos: la rúbrica “En primera persona”, con que designó su columna en la revista *Vuelta*, así como numerosos artículos en los que se descubren estrategias de enunciación tales como “Se me podrá acusar de...”, “Cuando yo era niño...”, “Esto que escribo está dedicado...”, “En uno de los momentos críticos de mi vida...”

Los ejemplos anteriores dan cuenta de la importancia conferida por el autor a la primera persona, que de tan explícita precisa la perspectiva y el contenido de su escritura: un *yo* siempre en juego, que se expone, se contrapone y se luce. Pero, ¿de qué tipo de *yo* se trata? ¿Es acaso un *yo* real o ficticio? Se ha dicho que tanto la autobiografía como la biografía gozan de un pacto referencial, puesto que aportan información sobre una “realidad” exterior al escrito, lo que posibilita su constatación. En el caso de Ibargüengoitia no se trata en general de un *yo* ficticio sino de una primera persona que relata los acontecimientos que la involucran en el cotidiano de su país: México.

Si, como se ha visto, Ibargüengoitia concedió un extenso espacio en sus textos a una personal redacción autobiográfica, seguramente no le incomodaría la similitud con el género e incluso aprobaría el préstamo de datos para la compilación de una nota biográfica, que de forma muy explícita sugirió ante una periodista que le reclamó lo poco que se conocía de su vida:

Es lo contrario. Escribo dos veces por semana para un periódico y al cabo de cinco años está uno sobreexplotado. Porque un día puedo hablar en contra de Echeverría y al día siguiente en contra de Carlos Fuentes. Después se acaba el material y tengo que hablar de mí mismo. Más de lo que he contado en el periódico donde escribo y en *La ley de Herodes*, no puedo contar (García Flores, 2002. p. 407).

A la extensión del material y la diversidad de los temas se suman los artículos que no han sido incluidos en las recopilaciones, lo que resulta en sucesos, nombres, lugares visitados y eventos incumplidos, que podrían hallarse de tener acceso a los cuadernos de apuntes no publicados. Como el mismo autor admite (Ibargüengoitia, 1988, p. 96), la biografía es uno de los géneros literarios más complicados: un arte difícil de dominar.

Así que para salvar el escollo de reconstruir su vida recurriendo a pesquisas milagrosas de notas autobiográficas alrededor de su biografía, es pertinente recordar que, entre el ya mencionado desierto de informaciones, el mejor biógrafo de Jorge Ibargüengoitia podría ser él mismo. Todos sus textos —no sólo los periodísticos sino también las novelas y cuentos— rebosan de indicaciones personales susceptibles de utilizarse en clave (auto)biográfica. Las reconstrucciones más valiosas de su vida son sus recopilaciones (*Viajes en la América ignota* y *Sálvese quien pueda*), sin por ello menguar la importancia de la labor realizada por Guillermo Sheridan (*Autopsias rápidas*, *Instrucciones para vivir en México* y *La casa de usted y otros viajes*) y por Aline Davidoff y Jesús Quintero (*Misterios de la vida diaria*).

Como no contamos con una reconstrucción sistematizada de la vida de Jorge Ibargüengoitia, su biografía se recompone gracias a las múltiples piezas conformadas por sus artículos, sus cuentos y aquellas novelas que se reconocen como autobiográficas: *La ley de Herodes* (1967), *Estas ruinas que ves* (1974), *Dos crímenes* (1979). Se trata de material elaborado según un corte personal, a la manera de un juego o un rompecabezas en el que el dramaturgo, el crítico, el novelista se suceden para armar la propia (auto)biografía, variando la forma o género a través de obras que se suman a sí mismas.

En su conjunto, los escritos considerados (auto)biográficos pueden representar un atlas felizmente desordenado de la vida del autor. Al respecto, escribe Guillermo Sheridan en la introducción a *Autopsias rápidas*³ cómo las líneas escritas por Jorge Ibargüengoitia cubren una topografía de su vida y carácter:

Son dos mil cuartillas que trazan un doble mapa: uno, sentimental e irónico, de lo que significa vivir en México (es decir: de lo que

cronológicos de la obra, con el fin de establecer un recorrido que vincule el *yo* literario con el *yo* biográfico.

ANTE VARIAS ESFINGES: ES EVIDENTE QUE TIENE USTED SENTIDO DEL DIÁLOGO

Jorge Ibargüengoitia Antillón nació el 22 de enero de 1928 en una ciudad de provincia como era Guanajuato. De sus padres, Alejandro Ibargüengoitia Cumming y María de la Luz Antillón, escribió: “Mi padre y mi madre duraron veinte años de novios y dos de casados. Cuando mi padre murió yo tenía ocho meses y no lo recuerdo. Por las fotos deduzco que de él heredé las ojeras. Ya adulto encontré una carta suya que yo podría haber escrito” (Díaz Arcinega, 2002, p. 145).

Tras la muerte de su padre, su madre y él se establecieron con la familia materna. Tres años más tarde, se mudaron al Distrito Federal.

Fue educado entre mujeres que lo adoraban, su mamá y su tía Emma Antillón, quienes deseaban que el pequeño *Coco* algún día llegara a ser ingeniero, profesión que le serviría para recuperar el dinero que ellas tuvieron alguna vez. Pero sus expectativas se vieron defraudadas cuando a Jorge le faltaban dos años para terminar la carrera: a los veintiún años tomó la decisión de abandonarla para dedicarse a escribir (*idem*).

De su formación escolar se sabe que estudió la primaria en el Colegio México, de la orden religiosa de los Hermanos Maristas (dato confirmado por el doctor Gorgonzola, en el cuento “Manos muertas”, Ibargüengoitia, 1987, p. 45) y la



escuela preparatoria en el Colegio Francés Morelos, de la misma congregación, donde su vocación se manifestó a muy temprana edad.

Su primera obra literaria se remonta a los siete años. Ocupaba tres hojas cortadas de un cuaderno, que su madre unió con hilo. Nadie recuerda ni el contenido ni el tipo de letra, pero quienes la vieron concuerdan en que parecía un periódico. En relación con ese primer texto, el autor (Ibargüengoitia, 1988, p. 204) refiere una anécdota:

Durante varios días, cuando alguien llegaba de visita a la casa y la conversación languidecía, mi madre ordenaba:

—Enséñale a Fulanito tu periódico.

Yo obedecía y durante un momento Fulanito les daba vuelta a aquellas tres hojas y comentaba:

—Ah, sí mira, es un periódico.

El periódico duró hasta que llegó mi tía Margó a la casa y yo se lo vendí en un centavo.

Con relación a su juventud, es de ponderarse su ingreso a la organización de los *boy scouts* en 1942, con quienes recorrió México durante nueve años. Esa experiencia resultó paradigmática en la vida del escritor, para quien los viajes fueron una significativa fuente de inspiración, principalmente respecto de México.⁴ Asistió también a la *Jamboree*, la reunión anual de los *scouts*, celebrada en Francia en 1947. Su amigo, el pintor Manuel Felguérez, cuenta de aquella aventura cuando los dos tenían diecinueve años, que durante cuatro meses viajaron por Francia, Italia y Suiza: “Finalmente, en Londres, el último día del viaje, examinando los acontecimientos decidimos que viajar era una maravilla y que tendríamos que hacer algo de nuestras vidas que nos permitiera seguir haciéndolo” (Felguérez, 2002, p. 432).

Luego de tres años en la Facultad de Ingeniería de la UNAM, Ibargüengoitia explica que experimentó como una pérdida de tiempo sus estudios en ingeniería, así que abandonó la carrera y se fue al rancho de su familia en Guanajuato, donde permaneció tres años (García Flores, 2002, p. 407). Fue así como entre 1950 y 1953 se dedicó a trabajar la tierra en el rancho familiar de San Roque, aplicado, según Víctor Díaz Arciniega, a la tarea de hacer productivo un rancho venido a menos por la revolución y sus gobiernos, y que a causa de la carencia de recursos materiales había sobrevivido mal (Díaz Arciniega, 2002, p. 147). Por el continuo cambio de paisaje de ese tiempo, se delinea ya en él cierta inquietud por los espacios y su sensibilidad hacia la elección de lugares abiertos y algo desiertos.

Su encuentro con Salvador Novo data de esa época, cuando el distinguido dramaturgo trabajaba en el teatro Juárez en la puesta en escena de *Rosalba y los Llaveros*, de Emilio Carballido. Fue tal la trascendencia de ese encuentro que, tres meses después de haber asistido a la función, Ibargüengoitia se inscribió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde empezó a tomar clases con Rodolfo Usigli.

A principios de 1955 con la venta del rancho de San Roque compró un terreno y empezó la construcción de su bella casa, a pocas cuadras del zócalo de Coyoacán, adonde se mudó en compañía de su madre y su tía en 1957. El autor relata que cuando adquirió ese terreno, una de las virtudes que apreciaba de Coyoacán era que parecía un pueblo fantasma, de difícil acceso, vacío y suficientemente feo para que a nadie se le ocurriera convertirlo en una meca turística:

La iglesia ya la habían echado a perder, el palacio de Cortés ni fue de Cortés ni tuvo nunca ningún chiste, había una nevería, cuatro boticas, una taquería, un tranvía —que según los habitantes de la región “hacía un ruido infernal”—, las calles eran lodazales y en las noches estaban como boca de lobo. Una vaca se comía, con regularidad, el acanto del portal de mi casa (Ibargüengoitia, 1997, p. 43-44).

Un lugar ideal para vivir, concluyó.

De esta manera inició una fase fundamental en la formación del autor, fuente de importantes encuentros y estímulos para su profesión de escritor. En 1951 comenzó las clases de teoría y composición dramática que impartía Rodolfo Usigli. Ibargüengoitia admitió su deuda con Usigli en su carrera de escritor; *por su culpa*, también, se dedicó diez años a la dramaturgia. Más de una vez se refirió a él como maestro, en el sentido más *llano* de la palabra (Ibargüengoitia, 1988, p. 67): se sentaba en una silla y daba clase y Jorge Ibargüengoitia se sentaba en otra y lo oía, tomando apuntes de lo que decía en su libreta. En *Recuerdo de Rodolfo Usigli* rememora que al acercarse el final del primer semestre, su maestro anunció a la clase que, en vez de presentar examen, entregarían una obra en un acto:

Si no hubiera sido por eso probablemente yo estaría esperando que me llegara la inspiración para ponerme a escribir. El caso es que hice una comedia en un acto y se la llevé.

—Tiene usted que aprender a escribir en máquina —dijo al ver el manuscrito—. El escritor debe saber usar sus instrumentos.

En la siguiente clase hizo el comentario:

—Su obra es rudimentaria y no tiene acción, sin embargo, es evidente que tiene usted sentido del diálogo y es capaz de escribir comedia (*ibid.*, p. 69).

Y se trató de una observación cardinal, que sacó a la luz uno de los componentes más eficaces de la escritura ibargüengoitiana: el diálogo. Este hecho le valió a Rodolfo Usigli el ser considerado –polémicas aparte– uno de los maestros de mayor importancia para nuestro autor, especialmente en su periodo de escritura teatral, que integró aquella relación con un lector / espectador vivo y presente que trascendió a sus novelas y cuentos. Así lo retrata el mismo Ibargüengoitia en *Recuerdo de Rodolfo Usigli*:

En 1951 yo no quería ser maestro elocuente como O’Gorman, o admirado, como Paco de la Maza, o crítico enciclopédico, como Justino Fernández, quería ser escritor profesional y eso Usigli lo era en un grado en que no lo era –salvo Yáñez– ninguno de los maestros que enseñaban entonces en Mascarones (*ibid.*, p. 69).

En *Autopsias rápidas*, Ibargüengoitia (1988, p. 68) evoca un ambiente universitario formado por un grupo reducido de alumnos, quienes a menudo aparecen como personajes en sus cuentos o artículos: Luisa Josefina Hernández, Raúl Moncada, una señora americana que decidió aprender a escribir teatro el día en que cumplió ochenta años, Rosario Castellanos, Jorge Villaseñor, quien asistió a una clase, Raúl Solana, entre otros. Hay que notar el regreso, como se menciona arriba, de nombres reales como personajes realistas de su pluma. Maestros y compañeros de estudio se juntan a los paisajes urbanos o de provincia para constituir la red de sujetos conocidos que compone sus textos: es evidente el uso que el autor hace de estos encuentros como material de escritura y su papel de feroz retratista.

En 1953, al final del tercer año del curso, escribió *Susana y los jóvenes*, una comedia en tres actos de ambiente estudiantil, estrenada en 1954 durante la temporada de la Unión Nacional de Autores y publicada en 1958 en *Teatro mexicano contemporáneo* por la editorial Aguilar. Su primera obra llevada a escena, gracias a la intermediación de su maestro:

Al final del tercer año entregué a Usigli una comedia llamada *Susana y los jóvenes*. No sólo dijo que era buena sino que hizo que la Unión de Autores la montara y quiso dirigirla él mismo. Hizo la primera lectura, pero después lo invitaron al festival de Edimburgo y se fue, dejando la dirección a Basurto (*ibid.*, p. 71).

Un año después, al parecer, estrenó *El rey tiene cuernos* (Díaz Arciniega, 2002, p. 148), una farsa que ha permanecido inédita. También de ese año es el cuento “Mi vida con Josefina”, publicado en el *Anuario del cuento mexicano 1954* (INBA, 1955). Entre 1954 y 1956 consiguió la beca del Centro

Mexicano de Escritores. En 1955 escribió la comedia *La lucha con el ángel*, que en 1956 obtuvo mención en el Concurso de Teatro Latinoamericano de Buenos Aires. En el mismo año se estrenó *Clotilde en su casa* bajo el título *Un adulterio exquisito*.⁵ Y su comedia infantil inédita *El peluquero del rey* alcanzó el éxito con la Compañía de Teatro Popular, que la representó en las zonas indígenas de San Luis Potosí.

Tantos logros importantes en los albores de la carrera de un escritor de teatro le facilitaron ganar la beca Rockefeller en Nueva York, que entre otras cosas le permitió el “poder comprarme camisas cada vez que me diera la gana” (*ibid.*, p. 149). Su estancia en Nueva York, que duró de agosto a noviembre de 1955, coincidió con la de Luisa Josefina Hernández, con quien probablemente sostuvo una tormentosa relación sentimental. Al abandonar la UNAM, Usigli entregó su cátedra de teoría y composición dramática a ambos alumnos, con lo que Jorge Ibargüengoitia incursionó en el terreno de la docencia.

Las becas representan un tema que continuamente regresa como personaje de su pluma. En 1956 fue la Junior Artist in Residence, en la Universidad de Stanford, año en que escribió la comedia *Llegó Margó* (publicada en 1989). De 1956 es su obra *Ante varias esfinges*, con la que sustentó su examen profesional de maestro en arte dramático y que se transmitió por Radio Universidad. Pese a encontrarse lejos de México, Usigli logró desaprobado su obra. Una gran decepción embargó a Ibargüengoitia al descubrir el fracaso de una comedia que vislumbró favorecida por la fortuna (Ibargüengoitia, 1999, p. 69): no se estrenó, no se le abrieron las puertas de la fama; peor aún, dejó de ser una joven promesa y –dijo– se convirtió en un desconocido.

Luis Mario Moncada –en su introducción a *El libro de oro del teatro mexicano*– atribuye la incompreensión generada por el tono de *Ante varias esfinges* o, en menor medida, *La lucha con el ángel*, a la ausencia de presentaciones de piezas realistas, salvo las estadounidenses, que entonces estaban de moda. De Anton Chéjov sólo se conocían las comedias cortas, como *Petición de mano* o *El oso* y, continúa Moncada, aunque pueda parecer simplista conjeturar que Ibargüengoitia conocía bien al dramaturgo ruso porque *Llegó Margó* evoca a *Las tres hermanas*, no resulta descabellado afirmar que sus obras muestran mayores afinidades con el costumbrismo psicológico del autor de *La gaviota* y *El tío Vanía*, que con la “traumatitis” de las piezas estadounidenses (Moncada en *ibid.*, pp. 12-13).

Antes de sucumbir a la desilusión en su carrera de dramaturgo, en 1957 escribió *Tres piezas en un acto* (premiada

en 1963 por la UNAM), trilogía compuesta por *El amor loco viene*, que recibió el primer premio en un concurso para obras teatrales del Ateneo Español de México en 1960, *El tesoro perdido* y *Dos crímenes*. A partir de ese momento, empezó una época de crisis: “todo cambió: se acabaron las becas –yo había recibido todas las que existían–, una mujer con la que yo había tenido una relación tormentosa se quedó con mis clases, además, yo escribí dos obras que a ningún productor le gustaron...” (*ibid.*, p. 10). Quien tan sólo unos años atrás se reveló como un precoz autor teatral, sufría entonces un fracaso que influyó en la decisión de alejarse del teatro para dedicarse a la narrativa. Su ruptura con el teatro no fue una transición abrupta sino un proceso paulatino durante el cual ejerció la crítica teatral, en la que reveló toda su feroz sagacidad y lucidez.

QUIERO SER SANTO: TENGO FACILIDAD
PARA EL DIÁLOGO, PERO INCAPACIDAD
PARA ESTABLECERLO CON GENTE DE TEATRO

Para entender el recorrido de Jorge Ibarguengoitia es indispensable considerar su dedicación a la escritura dramática a lo largo de casi diez años. Su periodo teatral, el primero de un viaje por diversos géneros literarios, fue un ejercicio fundamental que le permitió incrementar su competencia como crítico, gracias al estrecho contacto que mantuvo con los mecanismos teatrales, así como desarrollar la capacidad de construir diálogos vivos en sus novelas y cuentos, con la exquisita inmediatez que se regala a un espectador sentado en platea.

Se suman los textos: de 1959, las comedias *El viaje superficial* y *Pájaro en mano*, que con *Clotilde en su casa* se publicaron en Ficción, de la Universidad Veracruzana, en 1964. Sin mucho éxito incursionó en el guionismo cinematográfico. Para sobrevivir, se desempeñó como traductor, relator e intérprete en congresos y convenciones: “En 1960 llegué –en materia económica– a pisar fondo. Ahora comprendo que la falta de dinero me afectó el cerebro. Empecé a hacer locuras. Una de ellas consistió en presentarme en el Departamento del Teatro de Bellas Artes... ¡a pedir dinero prestado!” (Díaz Arciniega, *op. cit.*, p. 154).

Por encargo de Salvador Novo en 1960 escribió *La conspiración vendida* para conmemorar el Año de la Patria. Aunque la obra nunca se estrenó, fue galardonada con el Premio Ciudad de México, en el que participó con el seudónimo Federico Barón Gropius:

gané el premio. El mismo día que supe la noticia, encontré a Gorostiza, que había presidido el jurado que me premió, en el foyer de un teatro: “Yo soy el autor de *La conspiración vendida*” le dije. Casi se desmayó. Evidentemente habían premiado la obra creyendo que había sido escrita por otra persona con más méritos o mayores influencias. Ni modo (Ibarguengoitia, 1988, p. 59).

También de 1960 son *Los buenos manejos*, *La fuga de Nicanor*, *La farsa del valiente Nicolás* y *Rigoberto entre las ranas*. Les sigue *El amor de Sarita* y *el profesor Rocafuerte*, escrito en 1961 y recogido al año siguiente en el *Anuario del cuento mexicano 1961*, editado por el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Fue entonces cuando una omisión del dramaturgo Rodolfo Usigli causó estragos en el ánimo de Ibarguengoitia. El otrora embajador de México en Líbano estaba en el Distrito



Federal para asistir a un estreno de su obra *Corona de fuego*, cuando en una entrevista que concedió a Elena Poniatowska citó a sus alumnos favoritos y se olvidó por completo del nuestro, quien, después de haber sido durante tres años su alumno de teoría y composición dramática, sentíase seguro de ser su discípulo dilecto. Así rememoró el suceso:

¿Por qué no me menciona a mí? Yo también quiero estar en la constelación. Quiero ser santo y estar en el calendario. No es posible que se haya olvidado que existo, porque el otro día estuvimos tomando copas en el [hotel] Bamer. Es verdad que no soy tan seriamente entregado como Luisa Josefina, ni tengo tantas posibilidades como Sánchez Mayanz, pero si habla de Moncada porque está trabajando en un Cuauhtémoc, yo tengo derecho de que hable de mí... (Díaz Arciniega, 2002, p. 155).

Ibarguengoitia y Usigli volvieron a encontrarse en 1974, en la embajada de México en Buenos Aires: “Nos saludamos afectuosamente pero era evidente que ya no teníamos de qué. Ahora él está muerto y yo estoy tratando de recordarlo” (Ibarguengoitia, 1988, p. 71).

Aunque a primera vista pareciera que la indiferencia de Usigli fue un factor determinante del desánimo que llevó a Ibargüengoitia a retirarse de la dramaturgia, la responsabilidad dista mucho de recaer en su mentor. Las causas de ese abandono se encuentran en la escena, hecho que aclara Ibargüengoitia al reconocer que gracias a sus estrenos conservó la salud mental, pues de no ser por ellos no habría dejado de escribir obras teatrales: “mis estrenos fueron como esos remedios cuyos efectos saludables producen menos asombro que el hecho de que el paciente sobreviva a la pócima” (*ibid.*, p. 53).

Pero ni el fracaso de las escasas puestas en escena de sus obras ni el desencanto causado por la omisión del maestro Usigli constituyen razones plausibles para que Jorge Ibargüengoitia abandonara la escritura dramática. La respuesta se halla,

de hacer repartos, de pastorear a los actores, de dar crédito de manera que todos contentos, de arrostrar los azares de una gira, que empiezan con las reservaciones en el hotel y terminan con el sistema de electricidad de un teatro desconocido, durante quince años, implican una energía, una dedicación, y una capacidad de trabajo que desde luego, los demás autores mexicanos no tenemos. Es por eso que [Luis G.] Basurto tiene su teatro propio, su compañía de repertorio, y sale y entra en donde le da la gana. (*ibid.*, 1999, p. 43).

Si lo anterior no fuera suficiente, existe también el problema de un público sin preparación, cuya incapacidad para entender lo que ve se exagera por un total desinterés de aprenderlo: “Necesitamos un público que sepa a lo que va y, sobre todo, que tenga una capacidad de adaptarse a lo que



precisamente, en los textos que produjo durante su periodo de crítico teatral, en los que un tópico recurrente es el desagrado y la insatisfacción que le ocasionaban las puestas en escena, que demeritaban significativamente el texto original. Advierte, pues, la diferencia de calidad entre el papel y la escena, porque el teatro como lugar escénico no logra garantizar una puesta digna a las palabras: “Todo esto no sería tan malo si no fuera porque las tablas no parecen tablas, ni el cactus, cactus, ni el desierto, desierto” (Ibargüengoitia, 1999, p. 27).

Otra fuerte causa de descontento se refiere a la producción teatral, supeditada a productores que, ávidos de satisfacer los intereses de un gobierno autocelebrativo, despojan al teatro de su valor social independiente. La decepción de Ibargüengoitia crece al reconocer que, para sobrevivir, un dramaturgo tiene que insertarse en el mecanismo económico teatral: alguien que compre la obra para ponerla en escena y obtener una ganancia:

Pero todos estos malestares, estas angustias de salir a buscar dinero, de perder en una obra lo que se ganó en la anterior, de dirigir,

está viendo” (*ibid.*, p. 80). Ibargüengoitia lamenta la torpeza intelectual de ese público carente de entusiasmo, capaz de desmotivar a cualquier dramaturgo.

Luego de haber sufrido tantos desencantos, entre 1961 y 1964 Ibargüengoitia emprendió la tarea de dedicarse mensualmente a la crítica teatral. Según Vicente Leñero, la incursión de Ibargüengoitia en el campo de la crítica fue recibida bajo sospecha por los profesionales del teatro, con quienes el guanajuatense nunca logró establecer comunicación: “Tengo facilidad para el diálogo, pero incapacidad para establecerlo con gente de teatro” (Díaz Arciniega, 2002, p. 154). La decepción, o cierta incompreensión hacia el ambiente, puede considerarse un factor de movimiento en Ibargüengoitia. Toda su vida pareció desertar para buscar y encontrar un nuevo puerto: lejos de un teatro demasiado propio, más lejos de la miseria provinciana y más aún de intelectuales retóricos.

Así comenzó un nuevo ciclo, con nuevas formas para las palabras. En 1962 publicó el cuento “La mujer que no” en la *Revista Mexicana de Literatura*, mientras colaboraba con las más importantes revistas culturales: *Snob*, creada y dirigida

junto a Salvador Elizondo; *La Palabra y el Hombre*; *El Heraldillo Cultural*, suplemento del diario *El Heraldillo de México*; *Diálogos* de El Colegio de México, dirigido por Ramón Xirau. Jorge Ibarguengoitia siempre se desenvolvió en el ambiente intelectual más activo y dinámico de su época.

Según un manuscrito de cincuenta y cinco cuartillas facilitado por Joy Laville y señalado por Víctor Díaz Arciniega, Ibarguengoitia escribió entre febrero y julio de 1961 la obra teatral *El atentado*. Aunque el autor frecuentemente databa su obra en 1962, ya desde 1958 se encontraba trabajando el tema del asesinato de Álvaro Obregón para una puesta en escena: de aquel año procede una carta dirigida a Usigli, en donde le reveló su intención de realizar una obra *muy seria* que lo entusiasmaba mucho, en torno a la muerte de Obregón (*ibid.*, p. 151). Ese texto ganó, en 1963, el primer lugar (que compartió con la obra de Osvaldo Dragún, *Milagro en el mercado viejo*) del concurso Casa de las Américas, celebrado en La Habana, y se publicó en el mismo año. En *Revolución en el jardín*, cuenta que “Yo era una celebridad en Cuba. En los diez días que estuve en La Habana me hicieron catorce entrevistas periodísticas. Catorce veces me preguntaron de qué trataba mi novela, por qué la escribí y qué opinaba de la revolución cubana” (Ibarguengoitia, 2002c., p. 46). La obra fue casi relegada al olvido —no se representó hasta 1975— por el tratamiento “irrespetuoso” de ciertas figuras de la historia reciente de México (Ibarguengoitia, 1999, p. 14), lo que marca uno de los principales atributos de la escritura de Ibarguengoitia: presentar a los héroes desnudos de las medallas del tiempo.

Los premios, en todo caso, ya no eran suficientes para que se quedara en el teatro: su última obra, *El atentado*, le dejó dos beneficios (Ibarguengoitia, 1996, p. 15): cerrar las puertas del teatro y abrir las de la novela. Al documentarse para escribirla, los hallazgos le inspiraron la idea de crear una novela sobre el último periodo de la revolución mexicana, basándose en una forma muy socorrida en esa época en México: las memorias de los generales revolucionarios, dado que al envejecer, muchos de ellos plasmaron sus memorias para demostrar que sólo ellos tuvieron la razón.

Así surgió *Los relámpagos de agosto*, novela escrita en 1963 y ganadora del premio Casa de las Américas en 1964, cuya edición se realizó en México en 1965. Efectivamente se considera como el partaguas entre el dramaturgo y el novelista:

He dicho con frecuencia que *Los relámpagos* fue escrita en cinco semanas, pero es mentira. Lo que aparece en el libro fue, en efecto,

escrito o en el Viernes Santo de 62, o en cinco semanas de julio y agosto de 63, pero entre uno y otro tirón hay quince meses de estancamiento y desorientación debidos a la mente retórica y rencorosa del narrador. Puse el punto final pocos días antes de hacer las maletas para irme a Estados Unidos a dar clases. Esta precipitación se nota en la novela, en la que faltan varios elementos que hubiera querido poner. Falta, por ejemplo, un viaje en un armón de mano, movido por cuatro generales, en un paisaje desértico (Ibarguengoitia, 2002a, p. 426).

En diez años de dedicación como dramaturgo, Ibarguengoitia logró escribir trece obras de teatro y cuatro piezas para niños, además de ganar varios premios internacionales y nacionales y becas. Mucho trabajo para aguantar la decepción de ver una sola obra y dos piezas infantiles montadas en escena y suficiente para decidir no seguir en el mismo camino. Será por esto por lo que no abandona el teatro, como muchos han dicho, sino que se sitúa en otra perspectiva respecto de él: deja de escribir obras y empieza a escribir crítica. Desde marzo de 1961 hasta 1964 ejerció la crítica teatral para la *Revista de la Universidad*, entregando un total de treinta y una colaboraciones. Críticas que ofrecían una mirada implacable y sagaz del teatro mexicano, verdaderas radiografías de sus mecanismos, a menudo en contra de los intocables del ambiente, siempre de forma personal y voluntariamente subjetiva. Según sus detractores, por la imposibilidad de llevar a escena sus obras adoptó el oficio de francotirador.

Pero también dejó la crítica teatral. La última fue una reseña a dos obras de Alfonso Reyes, *La mano del comandante Aranda* y *Landrú*, montadas por Juan José Gurrola en mayo de 1964. Contemporáneamente a la crítica intitulada “El Landrú degeneración de Alfonso Reyes”, en el mismo ejemplar apareció “*Landrú* o la crítica de la crítica humorística o cómo iniciar una polémica sin previo aviso”, donde el entonces joven Carlos Monsiváis defendía una necesaria objetividad en una crítica de la crítica.⁶ Afirmaba Monsiváis que “si se actúa con frivolidad graciosa frente al objeto del examen, se reniega de un principio esencial de la crítica: partir de un respeto elemental hacia lo que se juzga, para concluir, por un proceso orgánico, en la pérdida o en el enriquecimiento de ese respeto” (Ibarguengoitia, 1999, p. 17). En su sucesiva “Oración fúnebre en honor de Jorge Ibarguengoitia”, nuestro autor presentó la renuncia a su ejercicio mensual, en la que argumentaba que el respeto mismo debe tener una base orgánica, y afirmó respetar mucho más al teatro que a las obras que se montan (*idem*).

Hasta ese momento el teatro había representado –como dramaturgia y como crítica– la totalidad de su escritura, su tema y su marco de desarrollo del *yo* literario. Respecto de su salida, declaró no irse arrepentido sino a causa del cansancio de tener que ir al teatro, actividad que había llegado a detestar por tener que escribir artículos de seis páginas y entregarlos el día 20 de cada mes:

Los artículos que escribí, buenos o malos, son los únicos que puedo escribir. Si son ingeniosos (Monsiváis, *loc. cit.*) es porque tengo ingenio, si son arbitrarios es porque soy arbitrario, y si son humorísticos es porque así veo las cosas, que esto no es virtud, ni defecto, sino peculiaridad. Ni modo. Quien creyó que todo lo que dije fue en serio, es un cándido, y quien creyó que todo fue broma, es un imbécil (Ibargüengoitia, 1999, p. 174).

Había experimentado diálogos, silencios y miradas hacia el escenario. De alguna forma había estado dentro y fuera de las tablas de madera del teatro: como escritor y crítico. Era tiempo de cerrar para abrir una nueva puerta literaria, desconocida pero con llaves. De hecho, al renunciar al teatro escribía ya su primera novela y en julio de 1964 hubo noticia del Premio Casa de las Américas en La Habana para *Los relámpagos de agosto*.

En 1965 su vida sentimental experimentó un importante cambio por el encuentro con Joy Laville, pintora inglesa radicada en México, con quien entabló una amistad tan importante que devino en compromiso de pareja. Se conocieron en San Miguel de Allende, donde ella vivía, y durante algún tiempo ambos viajaron para encontrarse. Y, un poco como pasó con los compañeros de la universidad, con otros amores y encuentros, Joy entró tanto en su vida personal como en su narrativa, especialmente la periodística. Es la compañera de los viajes, es la otra mirada, un par de ojos que lo acompañan a descubrir y hablar del mundo. Con frecuencia Joy es personaje que pregunta, opina, colorea el mundo explorado y después (d)escrito por Jorge Ibargüengoitia. Los artículos protagonizados por Joy fueron recopilados en *Viajes en la América ignota* (1972), *La casa de usted y otros viajes* (1991), *Ideas en venta* (1997), *Misterios de la vida diaria* (1997) y *¿Olvida usted su equipaje?* (1997).

En el primer semestre de 1968 la pareja se trasladó a Santa Cruz, California, donde Ibargüengoitia impartía un curso en la universidad local. Se casaron en 1973. Recuerda la pintora, quien ahora radica en Cuernavaca, que su esposo mantenía

un orden meticuloso en su estudio. Escribía con máquina y le fascinaban todas las cosas que venden en las papelerías. Sus expedientes y cuadernos de notas estaban muy ordenados. Siempre acompañaba su trabajo en las novelas con un cuaderno de reflexiones sobre el desarrollo de la trama y sus personajes. Y concluye (Laville, 1996, p. 19): “Disfrutaba enormemente el largo proceso de escribir y reescribir sus libros. Era un hombre fundamentalmente alegre: llevaba un sol adentro. Jorge era agudo, dulce y alegre.”

En 1967 salió *La ley de Herodes*, primera recopilación de sus relatos, reelaborados para dicha versión. Se trata de trece cuentos en los que el protagonista se llama Jorge e Ibargüengoitia. Texto en que el aspecto autobiográfico se muestra, sin velos, en toda su importancia, donde los diálogos mantienen una inmediatez y frescura por supuesto teatral, aunque todavía más livianos y dinámicos que los que sugiere la escena.

En 1969 el director del periódico *Excelsior*, Julio Scherer, le pidió a Ibargüengoitia su colaboración en artículos de opinión, que publicó hasta 1976, cuando Scherer fue obligado a dimitir de su cargo.⁷ Desde entonces, escribió una columna mensual titulada “En primera persona”, para *Proceso* y *Vuelta*, revistas que fueron fundadas a raíz del conflicto de *Excelsior*. Justo el título de esa columna, tan explícito y adecuado, es el que indujo la creación del presente trabajo de investigación: pluma y contenido, material y vivencia, proyecto y desarrollo en primera persona.

En 1970 escribió la novela *Maten al león*, de la que Ibargüengoitia afirmó tener una gestación mucho más enrevesada que *Los relámpagos* (Ibargüengoitia, 2002a, p. 426):

un mediodía estábamos mi mujer y yo en la azotea, tomando el sol. Del otro lado de la calle había una casa medio derruida de la que se alcanzaba a ver el corral, en donde había unas mujeres que siempre estaban lavando, un granado, un mezquite y un burro. Más lejos, cuesta abajo, se veía el caserío, la calle precipitosa, la silueta ridícula de la parroquia, el valle extenso y, al fondo, la sierra de Guanajuato. Era uno de esos momentos raros en que no se oye ni el rugido de un camión ni la música de una sinfonía. Entonces apareció el avión. Era un avión chiquito, de zumbido modesto. Lo miré fascinado. Se recortó en el cielo azul cobalto, relampagueó al reflejar el sol, dio dos vueltas sobre la ciudad y se perdió entre los montes. En ese momento, creo, fue concebida *Maten al león* (Ibargüengoitia, 1988, p. 81).

En la premisa a la obra, el autor ubica y presenta la Isla de Arepa en el Mar Caribe, pero en *Breve relación de algunos de mis libros* puntualiza que la Isla de Arepa es un lugar no sólo imaginario sino imposible: la sociedad que la habita supone una riqueza que no podría existir en una isla de ese

tamaño, el mariscal del campo es un tirano democrático y está en el polo opuesto a los dictadores del Caribe de que se tenga noticia; los personajes de clase media hablan como guanajuatenses; el pueblo, en cambio, anda en la calle bailando la conga. Y añade que *Maten al león*, narración hecha en presente de indicativo, conserva rastros evidentes de su concepción original y que la acción está presentada dramáticamente por un observador objetivo, que ignora lo que los personajes piensan y sabe, en cambio, lo que hacen y dicen (Ibargüengoitia, 2002a, p. 427).

Inmediatamente después, recibió la beca John Simon Guggenheim, y se fue a vivir junto a Joy Laville a la ciudad de México.⁸ Durante esta época la pareja viajó mucho por todo México, gracias a la solvencia económica lograda con las becas, premios y publicaciones por un lado, y a la venta de cuadros, por el otro. En el mismo 1970 fueron a Europa (Inglaterra, España, Francia, Italia, Grecia), a Egipto, a Kenya. En 1974 viajó a Buenos Aires junto con otros artistas e intelectuales, para acompañar al entonces presidente mexicano Luis Echeverría.

Ese año escribió la novela *Estas ruinas que ves*, que recibió en 1975 el Premio Internacional de Novela México. A través de anécdotas, el texto describe el regreso a la provincia de un hombre que ha vivido mucho tiempo en la ciudad y, según el autor (*ibid.*, p. 428), sin ser novela perfecta, *Estas ruinas que ves* tiene pasajes que consideró los mejores de su producción, como la relación amorosa entre Paco y Sarita, el paseo por los cerros alrededor de la ciudad del marido y el amante, “la noche blanca” en que la tertulia descubre que Sarita no lleva ropa interior, y el letrero luminoso que se enciende todas las noches a la misma hora en el techo de una iglesia y dice: “venid pecadores, venid a pedir perdón”, que marca para los amantes el tiempo justo de despedirse para no ser sorprendidos por el marido. Así describe Ibargüengoitia el proceso de composición de la novela, revelando los confines entre contenidos robados a la realidad y las proyecciones imaginarias: “al tratar de evocar una ciudad conocida y real, construí en mi mente —y también en el libro— otra que es imaginaria, parecida y autosuficiente. Al poblar esta ciudad inexistente la llené de personajes imaginarios, excepto dos, secundarios” (Ibargüengoitia, 1988, p. 76).

Su madre murió en 1973 y al año siguiente, su tía. Desde 1975 dedicó la mayoría de sus artículos a Guanajuato, siendo crítico y satírico con ese ambiente y entorno que fue su ciudad natal. A la pregunta de por qué regresó a Guanajuato, contestó: “Por curiosidad. Me fui antes de cumplir un año de edad. Pero Guanajuato se fue conmigo. Mi mamá, mi

tía... Los recuerdos que ellas tenían. Las viejas costumbres. La casona solariega” (Villaseñor, 2002, p. 402). En 1975 se realizó la película *Maten al león*, dirigida por José Estrada.

En 1976 viajó algunos meses por Estados Unidos, donde asistió becado al Writers Workshop de la Universidad de Iowa y conoció al escritor griego Tanasis Valtino. En 1977 concluyó y publicó la novela *Las muertas*, modificando el proyecto de escribir sobre el tema una obra de teatro y reafirmando una vez más la convicción de cerrar el capítulo teatral. Cuenta al respecto Villaseñor: “Entré, me senté y me sorprendió con una frase: —No sirvo para la dramaturgia... No puedo escribir eso de las Poquianchis. Estoy enredado. Voy a hacer una novela” (*ibid.*, p. 404). Durante años, Ibargüengoitia estudió el escándalo de las Poquianchis, ocurrido entre 1963 y 1964 en San Francisco del Rincón, Guanajuato, donde unas hermanas que se dedicaron a la trata de blancas habían sepultado los cadáveres de sus víctimas en el patio de la casa.

En 1978 Julián Pastor dirigió la película *Estas ruinas que ves*, y en 1979 se publicó *Dos crímenes*, cuya película, una comedia con duración de 107 minutos, se filmó en 1993 bajo la dirección de Roberto Sneider y la producción del Instituto Mexicano de Cinematografía.

En 1979 Jorge Ibargüengoitia y Joy Laville vendieron la casa de Coyoacán y se establecieron en Europa. De Inglaterra se mudaron a París, donde rentaron un apartamento desde 1980. Manuel Felguérez cuenta que durante una cena:

Joy y Jorge comentaron que después de haber vendido la casa de Coyoacán, habían pasado una temporada en una universidad cercana a Nueva York donde Jorge daba clases; el lugar en que vivieron no les gustó, después se fueron a Londres. Sin embargo chocaron con el carácter de los ingleses y entonces se decidieron por París” (Felguérez, 2002, p. 433).

Dice Joy Laville (1996, p. 18) que en París a Jorge le gustaba mucho caminar y que se convirtió en lo que los franceses llaman un *flâneur*: alguien que pasea por las calles disfrutando muchísimo todo lo que se ve, sin rumbo fijo, abierto siempre a la sorpresa. Asimismo, recuerda su esposa que Jorge se volvió muy riguroso consigo mismo en la continuidad de su trabajo.

En 1982 escribió *Los pasos de López*, que en la edición española lleva el título de *Los conspiradores*. A principios del último trimestre del 1983, refiere Joy Laville (1996, p. 17) que Jorge trabajaba en una novela, cuyo título tentativo era *Isabel cantaba*. Entonces lo invitaron a un encuentro



de escritores que se celebraría en Colombia. Al principio pensó no asistir, ya que no quería interrumpir el trabajo de su libro. Sin embargo, cuando debía tomar una decisión se encontraba en un momento de la novela en que necesitaba detenerse y comenzar nuevamente. Eso era normal, así trabajaba él —aclara Laville—, deteniéndose de vez en cuando y comenzando todo otra vez. Fue camino a ese evento que ocurrió el accidente. Cuando volaba rumbo a Bogotá para asistir al Primer Encuentro Hispanoamericano de Cultura, murió en un accidente de aviación acaecido en Madrid el 27 de noviembre de 1983. Con él fallecieron la mayoría de los pasajeros del Boeing 747 del vuelo 081 de Aviacsa, México-Bogotá, entre ellos los escritores y viajeros Martha Traba, Manuel Scorza y Ángel Rama. Jorge Ibargüengoitia está enterrado en París, donde residía desde 1979.

La reconstrucción cronológica se ha basado, tal y como se mencionó al principio, en los textos del autor, especialmente los periodísticos, así como en las cronologías disponibles. El resultado tiene las limitaciones de un resumen biográfico que utiliza como materia prima las palabras del autor, e impone un nuevo orden e, incluso, despiadados cortes. En defensa de la utopía de resumir una vida literaria en pocas hojas, en el artículo titulado “El arte de escribir biografías” (Ibargüengoitia, 1988, p. 98) nuestro autor afirma que “lo más importante de

todo es no cohibirse al escribir los datos biográficos. Al fin y al cabo, son cosas que pocos leemos, y que todos olvidamos. En el mejor de los casos, se archivan y después se queman. La única que los toma en serio es la CIA”. •

Notas

¹ La biografía, según afirma Massimo Romano (1992, pp. 38-45), está sometida generalmente a una simbiosis hecha de cambios emotivos e intelectuales y hasta de subterráneas tentaciones canibalistas. Género de falsedades revestidas de una apariencia de veracidad, la biografía satisface la curiosidad morbosa y malsana del público, en un verdadero acto de vampirismo que mezcla exhibicionismo y envidia, admiración y celos.

² Ciertamente es que la veracidad no es, en absoluto, el objetivo último ni de la biografía ni de la autobiografía, más bien pretenden crear un parecido con lo real, una imagen de la realidad.

³ *Autopsias rápidas* es una recopilación de los artículos publicados por Jorge Ibargüengoitia en el diario *Excelsior* y en la revista *Vuelta* de 1969 a 1976. Consta de tres partes: “Escribir cansa”, “¿Por qué no vamos al cine?” y “Confesiones de un *boy scout*”.

⁴ Los cuadernos de viaje se imponen como un burdo ejercicio de escritura autobiográfica: el México que el autor describe podría servir para compilar una guía personal, muy personal, que pasa a través de sus pupilas y su cerebro para volverse texto literario y periodístico.

⁵ La obra aparece publicada con su título original en la antología *Teatro mexicano del siglo xx*, vol. III, editada por el Fondo de Cultura Económica.

⁶ Raro quedó el hecho de que la carta de respuesta fuera publicada en el mismo número donde aparecía el artículo de Ibargüengoitia.

⁷ En julio de 1976, por una maniobra inducida y estimulada desde la presidencia de la república —encabezada por Luis Echeverría Álvarez—, se obligó al director de *Excelsior*, Julio Scherer García, a dimitir de su cargo, lo que motivó un éxodo de los periodistas más connotados del citado diario.

⁸ La casa se encuentra a una cuadra del zócalo de Coyoacán, en Francisco Sosa, una de las calles más bellas de la ciudad de México, con casas coloniales y árboles centenarios.

M. CRISTINA SECCI (Cagliari, 1972) es licenciada en letras. Realizó su tesis sobre la obra de Frida Kahlo, la cual fue premiada por la CPO. Además de la investigación literaria se dedica al teatro. Ha publicado en revistas y diarios de su país natal. En México colaboró en la extinta revista *Equis*.