Parodia y desactivación de la memoria oficial en *Maten al león* de Jorge Ibarquengoitia

*Muchas y grandes obras literarias son
creaciones que son críticas:
Cervantes, Dostoievski, Flaubert,
Proust y tantos otros.*

*También, a veces, el pensamiento
crítico se vuelve creación artística:
Nietzsche y Valéry, como
ejemplos próximos.*

*En suma, lo que puede hacer el escritor
frente al Estado es, sobre todo
y ante todo, escribir.*

*Subrayo: escribir lo mejor que pueda.
Octavio Paz (El escritor y el poder)*

*La influencia de la persecución
sobre la literatura es que obliga
a todos los escritores con puntos
de vista heterodoxos a
desarrollar una técnica particular:
la técnica de la escritura entre líneas.*

*Leo Strauss (Persecution and Art of
Writing)*

En el contexto de lo que en la literatura hispanoamericana se conoce como 'la novelística del dictador,' *Maten al león*, del escritor mexicano Jorge Ibarquengoitia, se significa por ser la única que reelabora dicho asunto con tintes más bien carnavalescos, propios de vodevil. El objeto de la novela: matar al presidente-dictador de la Isla de Arepa cuando éste se propone institucionalizar su régimen dándole tintes democráticos. La estrategia: envenenarlo, dinamitar el palacio presidencial o acribillararlo; una a una todas estas conjuras y conspiraciones para realizar el magnicidio fallan y la muerte del primer magistrado arepano termina produciéndose en circunstancias, por demás, fortuitas (las conspiraciones, por cierto, se realizan al ritmo de congas y bodoleques entre la clase adinerada de la isla).

La novela nace en los años 60, mientras la transmisión de la ideología revolucionaria mexicana se desborda en su discurso (recordemos que el régimen llega, incluso, a hacer uso de la fuerza para contrarrestar toda crítica). Salida a la luz en 1969, *Maten al león* se suma a la voces de otros escritores mexicanos que en esa época quieren marcar también su alejamiento frente al régimen revolucionario. Recordemos, rápidamente, a Luis González de Alba (*Los días y los años*), Elena Poniatowska (*La noche de Tlatelolco*), Carlos Monsiváis (*Días de guardar*), Carlos Fuentes (*Tiempo mexicano*), Octavio Paz (*Posdata*), René Avilés Fabila (*El gran solitario de palacio*), Gerardo de la Torre (*Muertes de aurora*), Arturo Azuela (*Manifestación de silencios*), Fernando del Paso (*Palinuro de México*) y Vilma Fuentes (*Ayer es nunca jamás*).

En su conclusión, es menester decirlo, *Maten al león* no culmina ninguno de los procesos de mejoría o deterioro que ha generado al paso de sus páginas: la vida política, social y económica en el imaginario mundo arepano sigue su curso sin que la muerte del león —es decir, del presidente-dictador— se traduzca en cambios reales para la comunidad isleña. Ante esta aparente inmovilidad de un relato cuyos adjetivos bien pudieran ser jocoso y trepidante, el punto final nos remite a su inicio y, desde ahí, nuevamente a su desarrollo. De esta manera, son los segmentos que dieron forma a la realidad isleña, a ese mundo polarizado social y políticamente, los que se des-

tacan en la globalidad de un texto que, sin ser pesimista, logra transmitir la idea de que en la vida arepana (sobre todo en lo que atañe a sus relaciones de poder) nada puede cambiar. A partir de esta convicción, dichos segmentos empiezan a vincularse a su contexto productivo a través de alusiones claras y contundentes: Arepa es México. Gómez Moriana, apoyado en *Figuras del discurso* de Fontanier, explica que la *alusión* consiste "en hacer sentir la relación de lo se dice con algo más que no se menciona y que activa dicha relación" (194, la traducción es del autor de este artículo). De hecho, es a través de este primer procedimiento como el autor logra establecer mecanismos de correspondencia entre la ideología revolucionaria mexicana y los postulados hegemónicos del partido político que gobierna en el mundo novelesco (la Isla de Arepa). Sin embargo, las alusiones —y su vinculación Arepa-México— parecen no bastar para el cabal establecimiento del sentido crítico de *Maten al león*. A lo largo del libro, y entreveradas con dichas alusiones, son las expresiones paródicas las que connotan el distanciamiento del autor respecto al régimen político mexicano. Dichas expresiones cuestionan los procesos de formación y transmisión ideológica que están en la base del proyecto de nación sobre el que fue construido el moderno Arepa-México. Consecuentemente, la crítica más amplia del texto es la que cobra forma en la *parodia* de aquellos discursos históricos que, en el tejido del relato, pretenden oficializar la memoria colectiva.

Para entender el alcance de la crítica que Ibarguengoitia ofrece en su novela, es necesario definir qué es la *parodia* y cuál es su rango pragmático de acción. Por lo tanto, y siguiendo los

conceptos que Rose ofrece al respecto, la *parodia* puede ser entendida, a grosso modo, como la imitación irónica de un texto cuya lectura produce un sentido más amplio al esclarecerse tanto la voz imitada como la del imitador (49). En sentido estricto, la *parodia* es irónica por cuanto logra que esta aparente reproducción de un texto cobre un doble significado.

Consecuentemente, el mecanismo paródico se explica en la percepción de un texto original enturbiado por la presencia de una segunda voz que, en nuestro caso, pertenece a Ibarguengoitia. Es en esta segunda voz donde se percibe la actitud crítica del autor que nos ocupa respecto al texto que está parodiando, mismo que se corresponde, como se verá, al discurso histórico oficialista. Al privilegiar esta idea —la del texto original enturbiado por el trabajo del autor— se impone despejar la primera interrogante, esencial para este análisis: ¿es el texto original el único blanco de una crítica expresada a través del mecanismo paródico?

Linda Hutcheon explica cómo, en nuestro siglo, las formas de creación artística no han hecho del texto parodiado —texto entendido en un sentido amplio, pues como tal puede representar una pintura, un fragmento cinematográfico, una fotografía, un postulado ideológico, etc.— el objeto único de su expresión crítica (50). Lo que es más, tal parece que actualmente la *parodia* es una forma seria de arte crítico y, en esa dirección, la misma Hutcheon aclara que "as a form of criticism, parody has the advantage of being both a re-creation and a creation, making criticism into a kind of active exploration of form" (51). ¿Cuál es el valor, entonces, que como mecanismo de crítica tiene la *parodia* en un texto? Sin duda, como lo explica nuevamente

Rose, la importancia de la *parodia* estriba en que no sólo alude a otra voz o autor sino que, una vez percibida en una obra, trasciende el ámbito meramente textual al poner al descubierto las relaciones existentes entre el discurso que ha sido enturbiado y el contexto social en que dicha *parodia* se produce (49)¹. Por lo tanto, en la expresión paródica está presente tanto el texto aludido como el proceso a través del cual éste se convirtió en canon o modelo². Lo que es más, pudiera ser que la *parodia* criticara no sólo a un texto determinado y a su posterior transformación en modelo o paradigma, sino también a la forma en que este modelo es citado como válido e inquestionable.

La *parodia* es, pues, repetición y creación. Es una forma textual conocida y reconocida a la que se adhiere una nueva voz que la caricaturiza o la ridiculiza, la exagera o la minimiza, la contrasta o discrepa de ella. A través de cualquiera de estos u otros procedimientos, la *parodia* siempre cumplirá, como se ha explicado, una función crítica y la dimensión de esta función crítica sólo puede ser aprehendida cuando ésta se vincula a su contexto productivo. En consecuencia, la *parodia* en *Maten al león* está cuestionando los discursos históricos presentes en la realidad mexicana en la que el texto se inscribe. Al mismo tiempo, está criticando los procesos ideológicos que han sido utilizados para institucionalizar la memoria ya que, como se lee en la novela, el pasado sólo puede ser abordado desde la perspectiva oficialista que el régimen arepano-mexicano ha impuesto. En resumen, la *parodia* en esta obra cuestiona la historia y la memoria oficial; al hacerlo, pone en tela de duda los esquemas ideológicos representados en las tensiones noveles-

cas mismas que sólo pueden explicarse en los términos que su contexto de producción ofrece, es decir, en los discursos presentes en la realidad mexicana de ese tiempo.

Los mecanismos paródicos y sus objetivos textuales en *Maten al león*

Esta novela construye un universo ficcional en el que se pone en marcha un discurso heroico e histórico que sirve, a través de su transmisión ideológica, como legitimador de una estructura de poder. Al hacer su aparición en el tejido del relato, la *parodia* critica, primero, la forma en que son construidos los textos testimoniales y, por lo tanto, la manera en que se construye la memoria escrita de una sociedad. Posteriormente, el procedimiento paródico absorbe con su crítica a todo enunciado que ha llegado a constituirse oficialmente en un hecho del pasado. Dicho en otras palabras, el tejido literario de esta novela es claramente paródico en aquellos segmentos que evidencian la necesidad de crear un testimonio escrito y, además, en el resultado de la satisfacción de dicha necesidad: el pasado oficial.

Vayamos a un segmento del primer capítulo de la novela (*La pesca*) para reconocer la parodia de un registro periodístico-policíaco. El fragmento exhibe los términos de una memoria que quiere oficializar un recuerdo; el párrafo a continuación narra lo sucedido durante las pesquisas que se realizan para aclarar la trágica muerte del candidato opositor a la presidencia de Arepa:

La toma de la casa de doña Faustina, la de San Cristóbal número 3, el burdel más caro de Puerto Alegre, formará, en adelante, parte de la mitología arepana. Los poli-

cías entraron por la puerta principal, por la lateral, por la trasera, y por las ventanas del segundo piso, usando la escalera de los bomberos. Juntaron a veinte putas histéricas en la sala morisca, les metieron mano, y les quitaron el dinero que habían ganado con tanto trabajo, aquella noche de quincena; después, las metieron en el furgón de los presos, y las hicieron pasar la noche en chirona, en donde tres de ellas pescaron resfriado, y un sargento carcelero, gonorrea. Los clientes, excepto el Director del Banco de Arepa, que se puso a salvo saltando por una ventana y rompiéndose una pierna, fueron fichados, extorsionados y puestos en libertad. (Cap I - La pesca)

La exageración, el léxico y los detalles banales con que está presentado el hecho ofrecen una crítica hacia la forma en la que tradicionalmente se construyen en los diarios arepanos (vinculados referencialmente a los mexicanos) eventos parecidos. Al mismo tiempo, este fragmento trasciende su materialidad textual, pues desactiva —muy críticamente— el canon periodístico que, entre otras cosas, sirve para establecer oficialmente los recuerdos en Arepa. En consecuencia, con fragmentos paródicos el texto sugiere que nada de lo que se hace para conservar la memoria corresponde a la realidad de la Isla de Arepa. La historia de lo inmediato se cuestiona en la parodia perodística y, de esta manera, la novela nos ha preparado para asimilar la crítica mayor, es decir, la que posteriormente tiene como blanco el discurso histórico.

Al haber establecido, entonces, que son los fragmentos de corte testimonial los únicos que son parodiados en la obra, se impone un análisis más de-

tallado de los alcances que dicha crítica puede tener en el contexto sociodiscursivo en que se produce la novela. Es necesario, por lo tanto, despejar el siguiente cuestionamiento: ¿por qué se critica el discurso histórico utilizando como instrumento la parodia? ¿Qué efectos produce esta desactivación del pasado oficial en el lector mexicano de los 60?

La muerte del discurso histórico oficial

En el universo ficcional creado por Ibargüengoitia se pone en marcha un discurso histórico que es revestido de prestigio por la interpretación oficialista. Consecuentemente, esta exaltación del pasado se ha constituido por definición en una ideología de poder. Al haber quedado establecida la forma en que se construye la memoria colectiva arepana, hemos sido conducidos a la perspectiva crítica que se pretende para dar lectura a los textos históricos parodiados en la novela. El inicio de la lectura de estos textos paródicos representa, al mismo tiempo, un surgimiento paulatino de ideas, comentarios y razonamientos que se vinculan de inmediato a la realidad discursiva en que está inmerso el lector mexicano de esa época (y aún el lector actual). La esfera de lo ficcional, es decir, ese mundo arepano del que se partió para construir con sus indicios una realidad paralela a la mexicana, ha pasado a un segundo plano en la conciencia del receptor del texto pues, siguiendo siempre a Rose, el mundo novelesco decanta su sentido hacia el referente extra-textual, es decir, hacia la experiencia de vida del lector que incide en la interpretación que éste realiza de la novela dado que la parodia "also involves the reader of the text (especially one who appears to be inse-

parable from a canonised work, such as the Bible) in its critical analysis” (Rose, 53). Veamos el fragmento que con mayor claridad ilustra lo anterior:

XI. LA TOMA DEL PEDERNAL

A fines del siglo XVI, los españoles decidieron construir un fuerte para defender Puerto Alegre de los corsarios. Para erigirlo, escogieron el islote del Pedernal (llamado así, porque alguien había encontrado allí pedernal), que está en la boca de la bahía. El fuerte del Pedernal, que tenía por objeto impedir la entrada (o la salida) de barcos hostiles al puerto, nunca sirvió para nada, porque los corsarios nunca llegaron a Santa Cruz de Arepa[...] Al Pedernal se fue a refugiar, con los restos de sus mermadas fuerzas, después de la Batalla de Rebenco, el General Santander.

Once meses resistieron los españoles en aquel último reducto. En realidad, no les costó trabajo, porque nadie los atacó durante ese tiempo, ni resistieron porque tuvieran ganas, sino porque nadie pasó a recogerlos[...]

A los once meses de sitio (relativo, porque los españoles viajaban todas las tardes a tierra firme con el objeto de abastecerse de víveres), Belaunzarán, el más joven de los caudillos insurgentes, decidió dar un golpe que había de acabar, para siempre, con la dominación española de Arepa. Juntó en la playa a los negros de la Humareda y a los guarupas del Paso de Cabras, y cuando oscureció y la marea estuvo más baja, se despojó de su vistoso uniforme de general brigadier, y en cueros, con sólo un machete en la mano, se metió en el agua hasta la cintura, se volvió a los negros y a

los guarupas, que lo miraban sin entender qué tramaba, y alzando el machete, gritó:

¡Voy por la gloria! ¡El que quiera, que me siga!

Dicho esto, se puso el machete entre los dientes, y empezó a nadar en dirección al islote. Mil hombres lo siguieron, nadando encuerados, mordiendo machetes. Muchos se ahogaron, pero, muchos también, salvaron los cien metros de ancho que tiene el canal que separa al islote de la tierra firme, y cayeron como un rayo sobre los ciento cuarenta y tres españoles, que estaban desapercibidos, haciendo una fiesta, en honor de María Auxiliadora, y memoria del prodigioso triunfo de las naves españolas en Lepanto. Era el veinticuatro de mayo. No quedó uno con vida. (Cap. XI)

Es necesario, ahora, esclarecer la forma en que el autor guanajuatense desacredita la formación del texto histórico mientras cuestiona su transformación en discurso ideológico. Para ello, reproduzco nuevamente algunos segmentos del fragmento anteriormente citado. El capítulo en cuestión tiene un título: *La toma del Pedernal*. Con ello, se anuncia la presentación de un texto histórico —porque conocemos el registro— del tipo ‘La caída del Imperio Romano de Occidente,’ ‘La toma de la Bastilla’ o ‘La Guerra Civil Española.’ El inicio del capítulo reafirma, al mismo tiempo, la lectura histórica que se pretende para el texto en las palabras ‘A finales del siglo XVI, los españoles decidieron [...].’ Una vez establecida la forma en que el autor conduce la lectura del fragmento, su tono de documento histórico comienza a fisurarse cuando son ofrecidos datos irrelevantes tanto para el relato como

para la construcción de la memoria oficial del mundo arepano, tal es el caso de la mención que se hace de las fuerzas colonialistas que no resistieron porque tuvieran ganas, sino porque nadie pasó a recogerlos. La guarnición había sido olvidada [...].'

Después de afirmar la presencia del discurso heroico exaltador, el autor procede, como hemos visto, a enturbiar su contenido. Así, primero asistimos al derrumbe del texto histórico como tal y, posteriormente, a lo que éste representa en Arepa y, por extensión, en México: el heroísmo de la gesta independentista es inexistente o, en el mejor de los casos, puramente circunstancial. El trabajo del autor se ha adherido al texto histórico para enfrentarlo críticamente: es parte de él y al mismo tiempo se le aleja para criticarlo; la voz de Ibagüengoitia es repetición y creación; el texto histórico, víctima y modelo. De esta manera, insistamos, mientras repasamos la historia arepana hemos leído -en el implícito textual de este fragmento que la independencia de la isla no puede ser calificada de heroica porque 'a los españoles no les costó trabajo resistir porque nadie los atacó durante ese tiempo.'

El hecho histórico, por sí mismo, ha sido desnudado. El *epos* heroico del pasado nacional ha cedido ante el peso de la expresión paródica. En seguida, el autor apunta, mediante idéntico procedimiento, a la forma en que esa falsa épica se integró a la memoria oficial arepana o, lo que es lo mismo, al inicio de la construcción del sentimiento patriótico que quiere dar legitimidad al grupo político que detenta el poder:

Don Casimiro Paletón, que a la sazón era un joven poetaastro, cantó esta gesta con un poema de mil sonoros versos (uno por cada uno

de los participantes), en el que calificó a Belaunzarán, que tenía veinticuatro años, de "Héroe Niño", de lo que nunca se arrepintió bastante. (Cap. XI)

Basado en las ideas de Carrera Damas sobre los obstáculos de la creación latinoamericana (183), el artista arepano (y por lo tanto el artista mexicano) ha acudido al estereotipo que en la América española se ha tenido para reproducir y exaltar las luchas independentistas en su canto a los héroes. La reproducción de tales estereotipos desemboca, como es nuestro caso, en una ridiculización de hechos que, aunque casi siempre fueron trágicos, no se corresponden a lo que la memoria oficial recuerda en su afán de legitimarse en el poder. Al respecto, Carrera Damas expresa que "la manera como los latinoamericanos vivimos nuestras historia, y la intensa exaltación de que la hacemos objeto, han conformado un estereotipo propiamente benévolo [...]; tales estereotipos suelen ridiculizar situaciones frecuentemente dramáticas y hasta trágicas" (180).

Ibagüengoitia, en este orden de ideas, se mostró siempre alérgico a la labor del artista oficial que contribuyó a delinear la cara del pasado mexicano. Así, por ejemplo, cuando hablaba de la Revolución Mexicana, el autor explicaba que ésta fue "un invento posterior que se debió a los intelectuales, a los pintores y a los escritores. Los pintores inventaron al pueblo y todo eso. Durante la revolución el pueblo se llevó una friega soberana. Y cada vez que protestó por algo le pegaban hasta por debajo de la lengua" (De Tavira 632). Teniendo estas ideas de Ibagüengoitia presentes, el epicentro de la memoria de Arepa-México se ubica en el culto a los héroes, su des-

medida adoración y su posterior mitificación. Para ello, no importa cambiar, transformar, cancelar y trastocar los hechos históricos. La permanencia en el poder todo lo justifica en Arepa, incluso la condenación de amplios sectores al olvido. Estos sectores —representados en la novela por los negros de la Humareda y los indios guarupas del Paso de Cabras— no podrán nunca reaccionar ni aprehender totalmente su realidad presente por cuanto el discurso ideológico mantendrá vigente en su memoria la realidad pasada, es decir, el régimen promueve un recuerdo colectivo en el pueblo arepano-mexicano y lo conduce hacia aquellos hechos que, mediante su continua y permanente exaltación, lo consagran como el heredero legítimo del poder. No hay, pues, en Arepa, una correlación entre existencia histórica y conciencia histórica, fundamento de una percepción congruente de la realidad en la que el isleño vive, ha vivido y vivirá en el futuro inmediato.

Esa es la razón por la que, en la progresión del relato, no constatamos tampoco la aparición de un discurso político que, explícito y bien estructurado, funcione como figura opositora al gobierno arepano. El antagonismo hacia el régimen de Belaunzarán es parte exclusiva de los intereses de la clase acomodada de Arepa, nunca del pueblo y, mucho menos, de una facción intelectual contestataria de los actos de gobierno. La razón es, como lo explica el mismo Carrer —en la concepción elemental de la enseñanza—, apoyada en el aparato burocrático de la historia oficial, conduce a la formación de un clima de limitación a veces drástica de libertad para la creación intelectual” (183).

La crítica que Ibargüengoitia expresa en sus *parodias históricas* es, sin

duda, más completa y específica que aquella que pudimos haber extraído de sus continuas alusiones entre Arepa y México. El autor de *Maten al león* se ha dispuesto a echar por tierra, mediante este recurso, la oficialización de la memoria; al mismo tiempo, ha desacralizado el pasado mientras ponía al descubierto los procesos a través de los cuales esa memoria oficial —ya desmentida— se constituyó en historia patria y en piedra angular de un discurso ideológico de poder.

La *parodia ibargüengoitiana* representa, al mismo tiempo, una exploración estilística que evidencia la búsqueda de una voz particular e irrepetible por parte de su autor. Sin embargo, la trascendencia de esta obra estriba en el afán de Jorge Ibargüengoitia por desolemnizar la expresión histórica para ponerla al alcance interpretativo del mexicano, del lector mexicano de ése y de este tiempo. Su expresión es, así, la conjugación perfecta de búsqueda estilística con afán desmitificador pues mientras humaniza al héroe lo allana, le da carne y hueso, lo hace víctima de su circunstancia y lo expone a las raras coincidencias o a las afortunadas casualidades. El resultado: la crítica, el héroe que no es héroe, el pasado que no es lo que parece, el discurso ideológico que cae suplantado por la ambición política, la percepción de que lo presente no se corresponde ni se explica cabalmente en la oficialidad que el régimen ha impuesto para recordar los hechos del pasado.

Por último, *Maten al león* de Jorge Ibargüengoitia es, antes que nada, una realidad literaria, después, un reflejo directo e inmediato de su contexto de producción. Esta novela no se inscribe en el México de los 60 a la manera de comentario autorial sobre su sociedad sino que entiende, como lo

explica José Revueltas en *Los muros de agua*, que la "realidad siempre resulta un poco más fantástica que la literatura [...] Este será siempre un problema para el escritor: la realidad literalmente tomada no siempre es verosímil, o peor, casi nunca es verosímil. Nos burla, nos 'hace desatinar' [...] porque no se ajusta a las reglas; el escritor es quien debe ponerlas" (10). Ibarquengoitia, por lo tanto, entretiene y mueve a risa; mientras eso sucede, derrumba y suplanta su realidad. La *parodia* que habita entre las páginas de *Maten al león* no sólo quiere expli-

car la vida mexicana, quiere expresarla, darle un espacio a las obsesiones y frustraciones de su entorno social en los ámbitos de una ficción particular, ofrecer un lugar a las palabras que lo circundan para que éstas, como dice Octavio Paz, se traguen sus propias palabras. *Maten el león* es, en conclusión, una expresión literaria que posibilita una idea: si la vida de una nación cupiera en doscientas páginas, la historia moderna de México se explicaría un poco —o quizás más que eso— en los términos en que el pasado y el presente se racionalizan en la imaginaria Isla de Arepa.

Notas

¹ Rose explica que "in refunctioning the performed language material of the other texts and discourses, parody not only creates allusions to another author, another reader, and another system of communication, but to the relationship between the text, or discourse, and its social context" (49)

² En este sentido Rose aclara que "the parodist may also recreate his norms in order to attack them —internalising and foregrounding both his target and the process by which it has become canonised, the process of quotation itself" (44).

Bibliografía

Carrera Damas, Germán. "El análisis de los obstáculos a la creación intelectual: el pasado histórico como ideología." *Cultura y creación intelectual en América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1984.

Castañeda Iturbide, Jaime. *El humorismo desmitificador de Jorge Ibarquengoitia*. Guanajuato: Gob. del Estado de Guanajuato, 1988.

De Tavira, Luis. "Un atentado a la solemnidad de la historia." *Teatro mexicano contemporáneo, antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Gómez Moriana, Antonio. "La evocación como procedimiento en el Quijote." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 6.2 (1982): 191-223.

Hutcheon, Linda. "The pragmatic range of parody." *A Theory of Parody, the Teachings of Twentieth-century Art Form*. New York and London: Methen, 1985.

Ibarquengoitia, Jorge. *Maten al león*. México: Joaquín Mortiz, 1994.

Revueltas, José. *Los muros de agua*. México: Ed. Era, 1960.

Rose, Margaret. *Parody, meta-fiction*. London: Croom Helm, 1979.