



PEDRO ÁNGEL PALOU¹

Tufts University - pedro.palou@tufts.edu

Artículo recibido: 21/11/2012 - aceptado: 04/01/2013

REÍRSE CON PEPITO. JORGE IBARGÜENGOITIA, HUMOR Y PROCEDIMIENTO

RESUMEN:

El presente artículo explora el humor en la obra cuentística de Jorge Ibargüengoitia. Lo hace repasando su propia idea del tema, su trayectoria del teatro a la literatura y sus declaraciones personales y analizando algunos textos, específicamente del libro *La ley de Herodes* y su dibujo de la clase media mexicana al desfamiliarizar lo familiar.

PALABRAS CLAVE: Humor. Ibargüengoitia. Cuento. Teatro. Clase Media.

ABSTRACT:

This article explores humor in the short stories of Jorge Ibargüengoitia. It does so by reviewing his own idea of the subject, his career from theater to literature and his personal statements. Also analyzes his texts, specifically the book *The Law of Herod* and his drawing of the Mexican middle class to what familiar.

KEYWORDS: Humor. Ibargüengoitia. Story. Theatre. Middle Class.

«Un auténtico cómico es un hombre atrevido. Se atreve a lo que sus oyentes esquivan y temen expresar. Lo que ve es una especie de verdad sobre las personas, sobre su situación, sobre lo que les hace daño o aterroriza, sobre lo que es duro, sobre todo sobre lo que quieren. Un chiste relaja la tensión, dice lo indecible, cualquier chiste vale. Pero un auténtico chiste, el chiste de un cómico, hace algo más que relajar la tensión, tiene que liberar la voluntad y el deseo, tiene que cambiar de situación».

TEVOR GRIFFITHS.

¹ Pedro Ángel Palou (Puebla, México, 1966) Premio Nacional de Historia y premio Xavier Villaurrutia. Es autor de una celebrada trilogía de novelas históricas sobre México. Su último libro es *El Fracaso del Mestizo*, un ensayo sobre el cine y la literatura mexicana del siglo XX.

Es ya un lugar común de nuestra crítica hablar de Jorge Ibargüengoitia como nuestro más insigne humorista o lamentarse de que su temprana muerte nos arrebató a nuestro único escritor con sentido del humor. Ambos asertos ocultan, por un lado, una importante tradición humorística de nuestra letras, –lo mismo en el relato breve que en la crónica periodística– que si bien no representan el tronco central si son una de sus ramas más frondosas. Los mexicanos reímos, y nos bur-lamos de la realidad que nos circunda como modo privilegiado de interpretarla.

Es quizá por eso mismo que a Ibargüengoitia le molestaba tanto que lo consideraran un maestro del humor, pues veía que los lectores y críticos que así lo encasillaban se quedaban solo con el efecto, con el resultado formal de la retórica del chiste, y así olvidaban que se trataba no de un tropo sino de un punto de vista.

«Hablo y escribo en guanajuatense distritofederalizado», decía este escritor del que hoy nos ocupamos, del que todos hablan pero ya pocos leen y quien afirmaba detestar «la pinche etiquetita esa de humorista». De su natal Guanajuato (1928) trajo al habla chilanga una cierta manera pausada que a veces, sobre todo en los cuentos de *La ley de Herodes*, en *Dos Crímenes* o en *Estas ruinas que ves*, que ocurre en el Guanajuato ficticio, Cuévano, que se inventó para no herir a las buenas conciencias, produce un cierto extrañamiento por estar descentrada, desfamiliarizada y por encontrarse con la novedad citadina y su propio lenguaje.

Me centraré para el propósito de mis argumentos sobre sus procedimientos humorísticos en el único libro de cuentos como tal que Ibargüengoitia publicó en vida, *La ley de Herodes*, donde produce una serie de viñetas del yo, casi minicomedias de enredo en el que el narrador protagonista a veces es anónimo, pero es el mismo que en otros de los textos se autodenomina Jorge o es llamado por los personajes señor Ibargüengoitia. Creo que el procedimiento mismo de la escisión del yo es constitutivo de toda la narrativa de nuestro autor y que le permite sus operaciones humorísticas más logradas. Quizá porque se trata de un procedimiento natural, o como él insiste hasta el cansancio, una forma de mirar las cosas y contar la realidad, tenga este que ver con su llegada a la literatura misma. Este ingeniero agrónomo no titulado, este topógrafo tiene un día que llevar a arreglar un motor diesel del rancho familiar que maneja y en la capital del estado se encuentra con Salvador Novo quien iba a dirigir una obra de Emilio Carballido, *Rosalba y los llaveros* y lo invita al estreno: «No sé si la representación fue excelente o si mi condición anímica era extraordinariamente receptiva. El caso es que ahora sé, y confieso con un poco de vergüenza, que ninguna representación teatral me ha afectado tanto como aquella Rosalba y los llaveros que yo vi en el Teatro Juárez. Es posible que si el motor diesel no se hubiese descompuesto otra vez el lunes siguiente, yo hubiera tenido tiempo de regar el trigo, hubiera seguido en el

rancho y ahora sería agricultor y, ¿por qué no?, millonario. Pero el motor diesel se² descompuso el lunes, yo dije: basta de rancho!, y en ese instante dejé de ser agricultor. Tres meses después me inscribí en la facultad de Filosofía y Letras»

Dice Freud que la escisión del yo no sólo produce las patologías internas y las manías, sino el humor mismo. Que además de la auto-laceración depresiva y el auto-olvido de la euforia, el humor procede formalmente de forma idéntica. El sujeto se observa a sí mismo como un objeto abyecto y se encuentra ridículo y en lugar de llorar o negar, procede a auto-conocerse hasta llegar incluso a la risa pura, a la risa que se ríe de la risa misma en un lavado completo del yo que es casi salvífico. Utilizando esa intuición freudiana Simon Critchley ha escrito una profunda reflexión contemporánea sobre el humor, que empieza analizando su estructura más elemental, el chiste. Para Critchley: «los chistes perforan nuestras predicciones habituales del mundo empírico. Podríamos decir que la disyunción entre el modo de ser de las cosas y el modo en que el chiste las representa, entre la expectación y la realidad, suscita el humor. El humor deshace nuestras expectativas al producir una realidad nueva, al cambiar la situación en la que nos encontramos»³.

No deja de parecerme curioso, porque esa es la postura estética de Ibargüengoitia incluso como hemos visto, para sus apuntes autobiográficos, no sólo en su literatura. Vuelvo a él cuando habla de sus trabajos en el texto *¿De qué viven los escritores?*: «Cuando llegué al umbral de la carrera de las letras, tenía yo veintitrés años, setenta mil pesos en documentos y una experiencia de más o menos lo siguiente: Había estudiado hasta cuarto año de ingeniería, y lo había reprobado por completo. Había trabajado de topógrafo, de laboratorista de mecánica de suelos, de calculista de lo mismo y de dibujante; había sembrado jitomate con un éxito arrollador, lechuga, maíz y frijol (sin éxito el frijol); y sabía cómo limpiar una noria e instalar una bomba. Ahora bien, como ninguna de estas actividades es de utilidad para un escritor, vivía yo de los setenta mil pesos»⁴.

Como su protagonista masculino en los cuentos de La ley de Herodes, Ibargüengoitia siempre está fuera de lugar, ha llegado tarde o se ha ido temprano y participa apenas tangencialmente de las reglas del juego de los otros, de lo social. Es ese desconocimiento de cómo opera el contrato social el que produce su efecto irónico en el lector que sí comparte su *modus operandi*. Critchley no se cansa

² Jorge Ibargüengoitia, «Otras voces, otros ámbitos. La vida en México en tiempos de Novo», *Excélsior*, 18 de febrero 1974.

³ Simon Critchley, *On humor*; London, 2002. Routledge.

⁴ Jorge Ibargüengoitia: «¿De qué viven los escritores?», *Revista de la Universidad de México*, no. 4, vol XVII, Dic 1962.

de explicar que el humor funciona en tanto que existe un contrato social tácito puesto en juego, o lo que es lo mismo, «un acuerdo sobre el mundo social en que nos encontramos como trasfondo implícito del chiste». La risa posee, entonces, un entorno natural (la sociedad), en el que su función es determinada. El filósofo Henri Bergson afirma, a través de una cita en el libro del que nos ocupamos, que «la risa debe responder a ciertos requisitos de la vida en común, debe tener una significación social».

De esta manera, el chiste presupone ya un mundo social –y por lo tanto humano– compartido, en cuyo seno es posible que se desarrolle el humor como experiencia vital. Éste contiene ciertas condiciones de posibilidad que «los jugadores» deben entender a la hora de «jugar al juego» del humor.

Después de un tiempo intentando escribir teatro, con éxito de premios e incluso algún estreno, escribe *El Atentado*, una farsa histórica que está basada en el asesinato de Álvaro Obregón y que ganó en 1963 el premio Casa de las Américas en Cuba. Dice nuevamente Ibargüengoitia: «El atentado me dejó dos beneficios: me cerró las puertas del teatro y me abrió las de la novela. Al documentarme para escribir esta obra encontré un material que me hizo concebir una novela sobre la última parte de la Revolución Mexicana». *Los Relámpagos de agosto*, entonces, nacerá de haber visto como su obra se prohibía en México por el tema tratado (no se estrenó hasta 1975). Otro descentramiento más. Después de la novela viene, inmediatamente, la publicación del libro que nos ocupa.

En él se desarrolla no la farsa y la parodia que del teatro adaptó a la novela histórica y que nos dará su última novela publicada en vida, *Los pasos de López*. No, en estos cuentos Ibargüengoitia construyó sus procedimientos literarios y los estudió cuidadosamente, particularmente el del humor. Necesito volver a citarlo para que entendamos toda su postura frente al asunto: «No soy una persona que esté tratando de hacer un chiste, lo que pasa es que yo veo las cosas así. Mi vida está vista a través de algo que es una pantalla irónica. Entonces no tengo que hacer ningún esfuerzo, ni se trata de ninguna elaboración, es totalmente la expresión más directa que yo podría tener. Es decir, que si algo sale chistoso es porque está visto desde un punto de vista cómico. Nada más es mi punto de vista, no la preparación»⁵.

No sólo se trata de distinguir, según Ibargüengoitia, el procedimiento, la elaboración, del lente, el punto de vista, sino de zanjar de una vez por todas la diferencia entre lo chistoso y lo cómico. De ningún valor el primero, para él,

⁵ Fernando Díez de Urdanivía, «El escritor y su mundo», entrevista a J.I., *EL Día*, agosto 7 de 1977.

suprema forma de la representación de lo real el segundo, pues implica la subjetividad de quien narra e incorpora el punto de vista a la representación misma. En otra entrevista cita al gran humorista Bernard Shaw y afirma que a éste no le interesaba que la gente se riera, y establecía una diferencia entre lo cómico y lo cómico, procedimiento literario. Para Shaw, según Ibarguengoitia lo cómico es humor involuntario, de allí que lo deteste. «Lo cómico lo identificaba con su padre, decía: mi padre cuando llegaba borracho era muy cómico, era chistoso. ¿Por qué? Porque se le caía el sombrero, se rodaba las escaleras, bueno, le pasaban mil cosas que son ridículas y chistosas, pero lo que a él le interesaba era lo cómico, es decir, un señor que estando borracho y teniendo dificultad para caminar, pretende hacerse pasar como perfectamente sobrio. Esta imagen que el borracho quiere dar es la que le interesaba a Shaw: una situación interior, humana, que es muy interesante y chistosa. ¡Vaya! No es una cosa que acabe a pastelazos»⁶.

Por eso no le gusta el gag, ni el humor involuntario, ni el chiste fácil, sino el humor reflexivo que hace que la risa se congele en mueca, como quería Chesterton. Y sin embargo, en *Dos Crímenes* incluso cuenta un chiste de Pepito sin ninguna pena. Porque sabe que incluso ese juego está allí para algo distinto, forma parte de un texto literario que utiliza el recurso –aquí si mero tropo– para producir una escisión del yo. O para contemplarla. «Cuando nos cuentan un chiste, nos sometemos a una experiencia particular de duración mediante la repetición y la digresión, del tiempo literalmente estirado como una goma elástica. Sabemos que la goma se romperá, aunque no sabemos cuándo, y consideramos esa anticipación placentera. Se rompe con la culminación del chiste, que es una repentina aceleración del tiempo», afirma Critchley.

Y aún más, creo yo, siguiéndolo. Hay grandes explicaciones sobre el humor y la risa, en la primera (representada por Platón, Aristóteles, Quintiliano y cerca de la modernidad Hobbes) nos reímos por sentimiento de superioridad frente a otras gentes, comparando sus inferioridades, teoría predominante hasta el siglo XIX aunque emerge en el humor étnico, la teoría del descanso, decimonónica, Spenseriana, donde la risa se explica como la necesidad de sacar una energía nerviosa excesiva y acumulada. Esta teoría es la que subyace en el texto de Freud sobre el chiste y su relación con el inconsciente (1905), aunque en este último texto la energía liberada produzca placer, ya que supone una economía sobre la energía que contiene la represión psíquica. La tercera teoría, la de la incongruencia, se puede trazar hasta el libro de 1750 de Francis Hutcheson, *Reflections Upon Laughter*, y fue reelaborada por Kant, Schopenhauer y Kierkegaard. El humor, según estos autores aparece por la falta de congruencia entre lo que esperamos

⁶ René Delgado: «Los historiadores echan a perder la historia», Entrevista a J.I. *Plural*, no. 59, julio de 1978.

o conocemos que será el caso y lo que verdaderamente sucede en el chiste, el gag o la parodia. Este contrato roto es el que da lugar al humor, como también sabe Bergson en *Le rire*.

Lo verdaderamente interesante no es que el humor libere, aunque lo haga, o que nos cuestione, aunque lo produzca, sino que nos enseñe y exprese la humanidad de lo humano. Hay una tensión entre el yo que busca cambiar una situación y la condición humana que lo impide. Esa tensión da lugar al humor todo, descentra y escinde al yo. Desfamiliariza lo familiar, hace extraordinario lo ordinario, lo real se vuelve irreal o surrealista incluso o lo negro mismo como quería André Breton.

Lo que está atrás es la idea de Mary Douglas, para quien el verdadero chiste es un juego sobre la forma que nos otorga una oportunidad para percatarnos que un patrón aceptado no es necesario del todo dentro del juego de lo social. El Señor Ibargüengoitia y Jorge se enfrentan a ese contrato y lo quiebran tan sólo por no jugarlo, o por no aceptarlo del todo finalmente. El falso Don Juan de *El Episodio Cintematográfico* es el Don Juan redimido por el feminismo y su rendición en *La Ley De Herodes* («Sarita me sacó del fango, porque antes de conocerla el porvenir de la Humanidad me tenía sin cuidado... me hizo leer a Marx a Engels y a Carlos Fuentes, ¿y todo para qué? Para destruirme después con su indiscreción») se va convirtiendo en un personaje mucho más complejo frente a la posibilidad de convertirse en amante (*La mujer que no*), actividad que se frustra porque no pueden abrir el cierre y ese moderno cinturón de castidad los deja sudorosos frente al regreso del marido, se vuelve el aventurero frente a lo desconocido y extranjero ante la monumentalidad de Pampa Hash y alcanza la madurez frente a sus parejas al aceptar ser el amigo perfecto en *La vela perpetua*. En el camino ha vivido cuantiosos embargos, ha casi perdido una casa que le compró a la Iglesia —o a un prestanombres, pues se trata de una propiedad de *manos muertas* y es finalmente vilipendiado ya en su condición de escritor por un advenedizo, supuesto escritor inglés en *Conversaciones con Bloomsbury*⁷.

A principios de los años veinte, después de un curioso y tropicado viaje a la posrevolución, Katherine Ann Porter escribió un luminoso texto sobre los problemas de México, llamado *Mexican Trinity*. El él da cuenta de los males endémicos del país y afirma que si no se resuelven difícilmente tendrá sentido un movimiento como el de 1910. En la obra de Ibargüengoitia, con magnífica ironía

⁷ Yo hubiese eliminado el cuento sobre el mundo Scout o lo hubiese intercalado en medio porque rompe con esa maduración inversa que sufre el protagonista de todas las historias, por cierto. La edición consultada de *La Ley de Herodes y otros cuentos* (Joaquín Mortiz, México, 1994), es una reimpresión sin cambios de la primera edición del libro.

es esa misma trinidad que conoció también la que provoca todos los descalabros de sus personajes de clase media, decentes –como se autodenomina varias veces– que cuando escriben *Foie gras* o *Rissoto* lo hacen como marcas de distinción y cometen errores ortográficos, a saber: La Iglesia y su involucramiento en la política, la economía y la vida cotidiana pese a tratarse de un supuesto estado laico, la política corporativa que hace que los dueños del país sean unos cuantos (banqueros, agiotistas, usureros, políticos corruptos como todos los personajes burgueses, o burgueses venidos a menos), y la corrupción imperante en todas las esferas de la vida pública (el protagonista de alguno de estos cuentos, incluso, por mor de esa decencia intenta sobornar a uno de los vagabundos que intentan dormir y robar su casa, el único cuento, además, donde el protagonista aún no se ha independizado y vive con su madre. Sin el humor de Ibargüengoitia el *Cuento del canario, las pinzas y los tres muertos*, quizá el más complejo del libro, podría ser simplemente un sketch cómico de Joaquín Pardavé y el protagonista no sería el señor Ibargüengoitia sino Don Susanito.

Porque es de esa misma sensibilidad provinciana resquebrajada por la nueva habla, de donde viene la fuerza y el humor de uno de nuestros escritores imprescindibles. Quien nos deja la más irónica de las sonrisas, a veces sólo una mueca, otra una desnudadora carcajada que erosiona todas nuestras nociones de propiedad, de placer y dolor, de lo sublime y lo ridículo del sufrimiento mismo, de lo humano de lo humano, saber que el yo es siempre social, aunque lo social esencialmente lo traicione, lo desencaje, lo escinda.