

UNIVERSIDAD DE  
GUANAJUATO



Universidad de Guanajuato

División de Sociales y Humanidades

**El humor como crítica social en el teatro de Ibargüengoitia**

Tesis para obtener el grado de Licenciado en Letras Españolas

Presenta

María Fernanda Huerta Albarrán

Mtro. David Osvaldo Eudave Rosales

Director de Tesis

Guanajuato, Gto., a agosto de 2019

## **AGRADECIMIENTOS**

Dedico esta tesis a mis padres por creer en mí y alentarme en cada momento a concluir este trabajo. A Cachi por ser un soporte emocional. A mi tío Tavo por el apoyo económico.

A Rafa por ser parte fundamental y estar durante todo el proceso.

A los Proletariados por todo el apoyo, las porras y el amor incondicional.

A Isra por la bibliografía, las chelas, los cigarros y el aliento, casi diario, para terminar esto.

A Rodrigo por las largas charlas analíticas, las sesiones sanadoras, el llanto, las risas y todo el amor.

A Trino, Jacq y Andrea por las sesiones ñoñas de tesis y los sinceros consejos.

A Eve y Georgy por su apoyo y ayuda.

A Alexa por animarme en la distancia.

A David Eudave por acogerme y guiarme cuando estaba perdida.

Y a todas las personas que estuvieron en el recorrido y que aportaron algo para la realización de este trabajo. A todas ellas, gracias.

También dedico la tesis al genialísimo de Jorge Ibarguengoitia por ayudarme a entender el enigma que es el ser humano y la simpleza de la complejidad en la que vivimos día a día.

## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS .....	2
INTRODUCCIÓN.....	4
1. Vida y obra de Jorge Ibargüengoitia.....	7
1.1. El teatro como accidente.....	11
2. El teatro, el humor y la crítica social .....	20
2.1. Conceptos teatrales .....	20
2.1.1. La Comedia.....	26
2.2. El humor .....	37
2.2.1. Lo cómico y la risa.....	39
2.2.2. Jorge Ibargüengoitia, el crítico humorista.....	48
2.3. Crítica social .....	51
3. Obras:.....	58
3.1. <i>Susana y los jóvenes</i> .....	58
3.2. <i>Clotilde en su casa</i> .....	60
3.3. <i>Ante varias esfinges</i> .....	62
4. Análisis .....	65
4.1. Nivel Socioeconómico en <i>Susana, Clotilde</i> y <i>las Esfinges</i> .....	67
4.2. Dificultad en las relaciones interpersonales en <i>Susana, Clotilde</i> y <i>las Esfinges</i> .....	76
4.3. Conformismo en <i>Susana, Clotilde</i> y <i>las Esfinges</i> .....	84
CONCLUSIÓN.....	93
Bibliografía .....	98

## INTRODUCCIÓN

La Literatura Mexicana tiene a bien contar con la obra de Jorge Ibargüengoitia como parte de su herencia, pues la obra de dicho autor permite reconocer la ideología del mexicano promedio, registrar la Historia desde otras perspectivas, criticar creencias, hábitos y las relaciones humanas desde la literatura. J.I.<sup>1</sup> es considerado un escritor irónico y su obra es reconocida por su narrativa: sus novelas y textos periodísticos, olvidando o desconociendo que el primer acercamiento del autor con las letras fue a través del teatro. Es con sus primeras obras en las que J.I. perfila algunas de las características particulares por las que es conocido: el humor, la ironía<sup>2</sup>, la parodia, la crítica social, el diálogo fluido, solo por mencionar algunas. Estas han sido estudiadas en numerosos textos entorno a su narrativa<sup>3</sup> dejando de lado el origen de esas características: el teatro, género donde el autor desarrolló estas particularidades. La falta de estudios sobre el teatro de J.I. me parece un motivo suficiente para plantear el tema del presente trabajo: El humor como crítica social en el teatro de Ibargüengoitia.

---

<sup>1</sup> A partir de ahora se usarán las iniciales J.I. para no escribir todo el nombre del autor en cuestión.

<sup>2</sup> Según la definición de Beristáin: “Ironía [...] Figura de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en la oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria.” Helena Beristáin. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 1995, p. 271. Durante el desarrollo del trabajo se hablará en varias ocasiones sobre ironía y será esta definición la que se tomará en cuenta, dar a entender lo contrario a lo que se dice, sin embargo el trabajo no abordará la generalidad de huor y no la particularidad de ironía. En caso de querer ahondar en el tema recomiendo la lectura de *Las ironías de la ficción y metaficción del cine y la literatura* de Lauro Zavala o *Ironía, Sátira, Parodia. Una aproximación pragmática a la ironía* de Linda Hutcheon textos base para dilucidar más sobre la definición de ironía y sus usos.

<sup>3</sup> Como las ediciones críticas de *El atentado* y *Los relámpagos de agosto* realizados, por Víctor Díaz Arciniega en conjunto con Juan Villoro. O los textos varios de Ana Rosa Domenella; *Lágrimas y risas*, de Ignacio Trejo Fuentes; *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia*, de Jaime Castañeda; “Una novela de Jorge Ibargüengoitia”, de Octavio Paz, entre otros.

El trabajo está conformado por cuatro capítulos generales. El capítulo 1. ‘Vida y obra de Jorge Ibarguengoitia’ da un breve panorama sobre la vida del autor y marca cronológicamente el trabajo literario del mismo; dentro hay un subcapítulo 1.1. ‘El teatro como accidente’, en donde se habla del paso de J.I. en el ámbito teatral, las relaciones, desavenencias que tuvo con gente del teatro y motivos por los cuales abandonó el teatro y se dedicó a la narrativa.

El capítulo 2. ‘El teatro, el humor y la crítica social’ se divide en 2.1. ‘Conceptos teatrales’, donde se abordan los conceptos de teatro, texto dramático, la tríada de tiempo-espacio-acción dramática; además de presentar las teorías de signo teatral de De Toro y Tadeus Kowzan; de estas teorías se tomaron aspectos para crear una tabla con el conjunto de signos teatrales que fueron explicados y se tomaron como base para el análisis de los textos teatrales. Dentro de los conceptos teatrales tenemos un subcapítulo 2.1.1. ‘La Comedia’ donde se definen y se plantean las obras de J.I. como comedias de costumbres al compartir muchas características con dicho subgénero.

Otro subcapítulo que se plantea es el 2.2. ‘El humor’, donde se define el concepto y se explica someramente la teoría del humor de Hipócrates para entender cómo el concepto de humor implica algo positivo (o negativo, dependiendo del grado de humor). Siguiendo con esa línea de estudio se presenta el subcapítulo 2.2.1. ‘Lo cómico y la risa’, en donde se explica el término cómico, las tres teorías representativas de lo cómico: la de incongruencia, de alivio y superioridad; el concepto de risa; la teoría del relajo de Jorge Portilla que se re interpretó y se adaptó para comprender y ejemplificar el efecto cómico, y por último los mecanismos de la risa que propone Bergson.

El siguiente subcapítulo ahonda un poco más en el tema central del trabajo, pues en el 2.2.2. ‘Jorge Ibarzüengoitia, el crítico humorista’ se aborda el concepto que J.I. tenía sobre humorismo y cómo se veía a sí mismo haciendo crítica, además de presentar algunos ejemplos de la crítica que el autor hizo en sus textos. El último subcapítulo, 2.3. ‘Crítica social’ esboza el término de cultura, el término de hibridación de Néstor García Canclini, se presentan los presupuestos hermenéuticos de recepción para que cada lector/espectador interprete los elementos de los textos teatrales.

Respecto al capítulo 3. ‘Obras: *Susana y los jóvenes*, *Clotilde en su casa* y *Ante varias esfinges*’, se divide en un subtema para cada obra donde se presentan el tiempo, espacio y acción dramática; se habla sobre el título y se presentan los personajes. Todo eso para que el capítulo 4. ‘Análisis’, sea más sencillo de entender. Este capítulo está subdividido en 4.1. ‘Nivel Socioeconómico en *Susana*, *Clotilde* y las *Esfinges*’, 4.2. ‘Dificultad en las relaciones interpersonales en *Susana*, *Clotilde* y las *Esfinges*’ y 4.3. ‘Conformismo en *Susana*, *Clotilde* y las *Esfinges*’; en cada uno de estos apartados se presentan los signos, se ejemplifican y explican para demostrar el punto central de esta tesis: el humor como crítica social en el teatro de Ibarzüengoitia.

## 1. Vida y obra de Jorge Ibargüengoitia

Jorge Ibargüengoitia Antillón nació en Guanajuato, Gto., un 22 de enero de 1928. Fue hijo único de Alejandro Ibargüengoitia Cumming y de María de la Luz Antillón; quedó huérfano de padre antes de cumplir el año. Su madre y parientes maternos se trasladaron a la ciudad de México donde vivió la mayor parte de su vida con sus abuelos y tías. Cuando tenía siete años murió su abuelo, así que su educación y formación quedó a cargo de su tía Ema y su madre, quienes se encargaron de inculcarle las costumbres del centro del país<sup>4</sup>.

Sus estudios primarios los realizó en colegios particulares, la secundaria en el Colegio México y la preparatoria la cursó, con los maristas, en el Colegio Francés Morelos. Antes de estudiar Arte Dramático ingresó a la Escuela de Ingeniería en la UNAM, abandonándola solo dos años antes de terminar la carrera. La decisión de cambiar de licenciatura surgió a partir de un viaje que realizó a Europa, en 1947, con su amigo Manuel Felguérez, quien comenta en un artículo lo siguiente: “Como ‘habíamos viajado a Europa’ ahora teníamos gran interés por la cultura, leíamos novelas, veíamos teatro, escuchábamos música clásica y asistíamos a exposiciones [...]”<sup>5</sup> Es esta cercanía al arte que lo hace cuestionarse si quería dedicar su vida a la pintura o a la escritura.

Antes de ingresar a la licenciatura de arte dramático, J.I. tenía en mente aplicar algo que él llamó plan tetramestral, que consistía en estudiar cuatro meses y otros cuatro meses trabajar en la Hacienda de San Roque. Dicho plan fracasó y tuvo que dejar la ingeniería y ponerse a

---

<sup>4</sup> Como se lo dijo a Margarita Villaseñor: “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. El viaje en barco a Europa, con carpintero y todo. Los Antillón. [...]” Margarita Villaseñor. “Conversaciones frente al mar de la presa” en [F. Arroyo, J. Argueta, & et ál.], *Ibargüengoitia a contrareloj*, México: Ediciones Mesa Directiva, 2006, p. 25.

<sup>5</sup> Manuel Felguérez. “El reencuentro” en *Cuadernos Americanos*, 1994, p. 206.

trabajar de tiempo completo en el rancho. En 1951, tres años después de irse a cuidar el rancho, decidió venderlo, regresar al D.F. e inscribirse a la Facultad de Filosofía y Letras.

La decisión de estudiar literatura estuvo sumamente influenciada porque conoció a Salvador Novo, quien lo invitó al Teatro Juárez al estreno de *Rosalba y los llaveros*, obra de Emilio Carballido. Tres meses después ingresó, con 23 años, a la facultad de Filosofía y Letras en la UNAM. Ya inscrito cursó la materia de Teoría de la Composición Dramática con Rodolfo Usigli, de quien se expresa de la siguiente forma:

Rodolfo Usigli fue mi maestro, a él le debo en parte ser escritor y por su culpa, en parte, fui escritor de teatro diez años [...] Sin la clase de Usigli mis estudios en esa institución hubieran sido completamente banales y probablemente no me hubiera tomado el trabajo de terminarlos [...] Nuestras relaciones eran entonces muy cordiales.<sup>6</sup>

Durante sus estudios, J.I. recibió de Usigli un diagnóstico: “‘Usted tiene facilidad para el diálogo’, dijo, después de leer lo que yo había escrito. Con eso me marcó: me dejó escritor para siempre.”<sup>7</sup>

Por 1951 escribió su primera obra teatral llamada *Cacahuates japoneses*, que cinco años más tarde reelaboró y renombró como *Llegó Margó*, pero es en 1953 con *Susana y los jóvenes* que comenzó su actividad profesional; en ese mismo año recibió una beca del Centro Mexicano de Escritores. En 1955 la Fundación Rockefeller le otorgó una beca para estudiar teatro en Nueva York y escribió la comedia *La lucha con el ángel*. Un año después elaboró *El peluquero del rey* y su proyecto de tesis: *Ante varias esfinges*, esta obra le tomó mucho

---

<sup>6</sup> Jorge Ibarguengoitia. “Recuerdo de Rodolfo Usigli” en [Guillermo Sheridan], *Autopsias rápidas*, 1988, p. 67-71.

<sup>7</sup> Jorge Ibarguengoitia. “Jorge Ibarguengoitia dice de sí mismo”, *Vuelta*, 1985, p. 14.



tiempo escribirla como también le tomó tiempo conseguir quien la dirigiera, después de presentar su examen nunca volvió a rectoría por su título de maestro en letras modernas.

Concluida su etapa como alumno, ya con casa propia y encargado de mantener a su madre y tía, acudió a la Universidad Iberoamericana para solicitar trabajo de profesor, le dieron los cursos doctorales y simultáneamente impartía clases en la UNAM.

En 1957 escribió tres obras de un acto: *El loco amor viene*, *El tesoro perdido* y *Dos crímenes*. En 1959 escribió dos comedias: *El viaje superficial* y *Pájaro en mano*. Para el año siguiente escribió *La fuga de Nicanor* que es una comedia infantil, y *Los buenos manejos*, que es un musical. También escribió *La conspiración vendida*, que fue una obra escrita para festejar el sesquicentenario de la declaración de Independencia; al año siguiente empezó a colaborar en la *Revista de la Universidad de México*.

En 1962 escribió su última pieza teatral: *El atentado*, obra que ganaría el Premio Casa de las Américas y de la cual J.I. dice:

*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 la idea de escribir una novela sobre la última parte de la revolución mexicana basándome en una forma que fue común en esa época: las memorias del general revolucionario [...] Esta novela, *Los relámpagos de agosto*, fue escrita en 1963, ganó el premio de novela Casa de las Américas en 1964, [...] <sup>8</sup>

A partir de ahí comenzó a escribir narrativa y se olvidó un poco del teatro pues aún siguió haciendo crítica teatral.

De 1962 a 1963 escribió en el suplemento cultural *Siempre!*; dio clases de Lengua y Literatura Española en el Monterrey Institute for Foreign Studies; impartió clases en la

---

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 14.

Universidad de las Américas en Illinois y fue director de la Escuela de Verano en la Universidad de Guanajuato en los años 1965 y 1966.

En el año de 1967 escribió *La Ley de Herodes* que es una recopilación de cuentos, que son un retrato de lo que vivió cuando fue becario en Estados Unidos. Al año siguiente volvió a la docencia en la Universidad de California, a la par de ser colaborador de la revista *Snob* y en 1969 escribió *Maten al león*, que es una mofa de las dictaduras latinoamericanas. En ese mismo año comienza a colaborar con una columna semanal en el periódico *Excélsior*, algunos de esos artículos fueron recopilados, por Guillermo Sheridan, en 1972 en *Viaje en la América ignota*.

Para 1973 contrae matrimonio con la pintora inglesa Joy Laville a quien conoció en 1954 en San Miguel de Allende

Venía llegando del súper. No había elevador y mi casa estaba en un sexto piso. Subí cargando las bolsas, y hasta que metí la llave al cerrojo me di cuenta que me había equivocado de casa. Eran como 20 edificios, todos igualitos. Frustrada y cansada finalmente llegué, y ahí estaba Jorge. Sólo dijo: ‘nos vamos a casar’. No preguntó. A mí, por supuesto, me dio mucho gusto. Teníamos ya ocho años de ser pareja y no era necesario casarnos [...]<sup>9</sup>

J.I. recopiló, en 1975, unos artículos que llevaron por nombre *Sálvese quien pueda*; en ese mismo año escribió *Estas ruinas que ves* y *Las muertas*. En 1976 colaboró y fungió como miembro del consejo de redacción en la revista *Vuelta*. Incursionó, en 1978, para la televisión en cápsulas de dos minutos haciendo comentarios para el noticiario *24 Horas* dirigido por Jacobo Zabłudovsky. En 1979 escribió *Dos crímenes* y en 1982 escribió su última novela, *Los pasos de López*.

---

<sup>9</sup> Silvia Cherem. *Joy Laville: La Mujer Lila*, 2003. En: <https://2019.vlex.com/#vid/82010499>

Laville cuenta que “Jorge estaba trabajando en una novela que, tentativamente, iba a llamarse *Isabel cantaba*, cuando llegó la invitación para el encuentro de escritores en Colombia. Camino a ese encuentro, ya se sabe, ocurrió el accidente.”<sup>10</sup> Fue un 26 de noviembre de 1983 en un accidente aéreo, cerca de Madrid, donde J.I. murió.

J.I. escribió 17 piezas teatrales, 7 novelas, 2 colecciones de cuentos y una centena de artículos periodísticos que aún hoy en día se pueden leer y adaptar a las vivencias nacionales actuales. El teatro, especialmente tres obras: *Susana y los jóvenes*, *Clotilde en su casa* y *Ante varias esfinges*, son el tema de estudio del presente trabajo para mostrar y exponer la crítica social que el autor realizó desde el inicio de su producción literaria.

### **1.1. El teatro como accidente**

J.I. comenzó a escribir teatro porque se sintió inspirado por Usigli y su clase de composición dramática pero su paso por la vida teatral estuvo tan accidentado que terminó por abandonarla. Él mismo decía: “Tengo facilidad para el diálogo, pero incapacidad para establecerlo con gente de teatro.”<sup>11</sup>

En 1978, Aurelio Asiain y Juan García Oteyza le realizaron una entrevista en donde le preguntaban por qué había abandonado el teatro para dedicarse a la narrativa, a lo que él respondió:

En primer lugar lo que debían haberme preguntado es: ‘¿Por qué empezaste a escribir teatro?’ [...] Empecé a escribir teatro por accidente, porque en la Facultad de

---

<sup>10</sup> Joy Laville. “Llevaba un sol adentro” en [F. Arroyo, J. Argueta, & et ál.], *Ibargüengoitia a contrareloj*, México: Ediciones Mesa Directiva, 2006, p. 19.

<sup>11</sup> Ibargüengoitia. *Ibargüengoitia... Op. cit.*, p.14.

Filosofía y Letras no había taller de composición novelística [...] Pero a mí, en el fondo, no me interesa el teatro. No me interesan las situaciones que se llaman dramáticas en la vida real [...]<sup>12</sup>

J.I. experimentó el rechazo a varias de sus obras teatrales; también la mala comunicación con directores, actores y otras personas relacionadas con el teatro; el temor a no ser un escritor reconocido; la indiferencia de los espectadores, entre otras cosas que hicieron que se alejara del teatro.

A continuación, se presentan algunos eventos que probablemente ayudaron a que J.I. se sintiera asqueado de la vida teatral. En primera instancia, el descontento con los directores de algunas de sus obras; para ser más específicos: Luis Basurto y Álvaro Custodio, quienes dirigieron *Susana y los jóvenes* y *Clotilde en su casa*, respectivamente.

Después de que Usigli consiguió que se realizara el montaje de *Susana y los jóvenes* y abandonara la dirección, Luis Basurto se ofreció para fungir como director. J.I. no estaba inconforme con ello, sin embargo, fue el día del estreno, 24 de septiembre de 1954, que sufrió un desencanto pues “la obra que yo había escrito con tanto gusto y que después había visto ensayar tantas veces, apareció ante mí como algo completamente ajeno.”<sup>13</sup> A partir de este momento se perfila la insoportable e intratable personalidad de J.I. frente a la gente del teatro.

En 1955 la Fundación Rockefeller le otorgó una beca para estudiar teatro en Nueva York, estando allí se estrenó *Clotilde en su casa*, que no fue el éxito que esperaba. Fue representada

---

<sup>12</sup> A. Asiain, A. & García Oteyza, J. “Entrevista con Jorge Ibarguengoitia” en *Vuelta*, 1985, p. 48.

<sup>13</sup> Jorge Ibarguengoitia. *‘En primera persona’, cronología ilustrada de Jorge Ibarguengoitia*, Guanajuato: Planeta Mexicana, 2008, p. 59.

en octubre de 1955 bajo la dirección de Álvaro Custodio con el título de *Adulterio exquisito*.

J.I. nunca estuvo de acuerdo con el cambio de nombre

[...] el mismo Jorge me contó que él nunca estuvo de acuerdo con la dirección y la obra se llamaba en realidad *Clotilde en su casa*. ¡Lo que los imbéciles como Álvaro Custodio pueden considerar comercial y lo que los jóvenes con buen gusto consideran temas adecuados para burlarse de una determinada situación en la que lo principal es la tontería provinciana y la cursilada!<sup>14</sup>

Vemos en el comentario de García Ponce la molestia que J.I. sintió al ver modificado el título de su texto, pues obviaba el tema que pareciera ser el central de la pieza, denotando el mal gusto del director y de los asistentes al no considerar la verdadera crítica que se hacía.

La obra no resistió tres meses en cartelera y la crítica no fue favorable.

En verdad, *Clotilde en su casa* es una comedia fina, sencillamente construida y sugestiva en su tema, que tengo para mí echaron a perder con adiciones forzosas para que quedara convertida en un *vaudeville* corriente, ajeno a la provincia mexicana, que termina con imprevistas escenas de melodrama [...] Lo que vimos fue un *vaudeville* corriente, vulgar y con detalles –como aquel de la aparición de los dos adúlteros rendidos, arreglándose las ropas y diciendo cosas incoherentes–, que rechaza de plano el buen gusto. [...]<sup>15</sup>

Sin embargo, la crítica no fue benévola en lo que respecta a la representación, pues el texto se consideró, al menos en esa crítica, como una “comedia fina, sencillamente construida”. La falta de éxito se debió, al menos así se ve en la lejanía, al mal montaje; pues en lugar de mostrar los defectos de la provincia se explotó el amorío entre Clotilde y Toño, de ahí que se considerara un *vaudeville* vulgar.

---

<sup>14</sup> Juan García Ponce. “Jorge Ibarguengoitia” en *La Jornada*, 1996. En: <http://www.jornada.unam.mx/1996/09/01/sem-ibarguengoitia.html>

<sup>15</sup> Armando de María y Campos. “Clotilde en su casa de Jorge Ibarguengoitia. Con cantables e ilustraciones musicales de Manolita Saval” en *Reseña histórica del teatro mexicano. Sistema de información de la crítica teatral*, 1955. En: [http://www.resenahistoricateatromexico2021.net/proyecto\\_default2.php?id=1201&op=1](http://www.resenahistoricateatromexico2021.net/proyecto_default2.php?id=1201&op=1)

En ese mismo año escribió *Ante varias esfinges* que fue su proyecto de tesis, J.I. buscaba la aprobación de su maestro así que le escribió una carta donde le enviaba una copia del manuscrito para revisión.

[...] Aunque no quisiera, sospecho que va a parecerle muy mal, que pasará un mal rato al leerla, y que algún día, estando bebidos, me regañará por escribir esas cosas. Le pido perdón por el mal rato desde ahora. La obra resulta de gran importancia para mí. Parece que ya encontré un estilo, mi estilo. Me han dicho que es una obra negra y no me importa. Por supuesto, perdí el concurso. Las posibilidades de producción son nulas y voy a intentar Argentina y Chile. [...] la situación de la profesión es nauseabunda. [...] Reciba un abrazo– respetuosísimo– del mejor de sus alumnos.<sup>16</sup>

Como puede verse J.I. estaba seguro de lo que hacía. Se sentía cómodo, aunque desalentado por la situación y esperaba encontrar en Usigli un poco de apoyo, sin embargo, la respuesta que envió Usigli, casi un año después, no fue tan amable como lo esperaba.

Ni modo. Aquí estoy y tengo que decírselo todo. Ante todo, el lenguaje: cada vez más descuidado y escueto, [...] de mal gusto, en general. Yo fui el primero que rompió el tabú de las malas palabras, pero no me permitiría jamás privar al público de la satisfacción de calificar al hermanito adúltero: es un h-ch, en efecto, pero decírselo a sí mismo me parece un robo [...] En cuanto al tema, me parece simplemente desagradable [...] Le devuelvo el ejemplar de *Las Esfinges* porque marqué con lápiz algunas cosas, con la confianza de que responderá usted bien y saludablemente a mi tirón de orejas y mi llamada al orden, y lo abrazo cordialmente.<sup>17</sup>

J.I. respondió educadamente la carta:

Querido Maestro: [...] Su carta me llenó de agradecimiento, porque a pesar de sus reticencias me muestra una atención muy distinguida, como dicen los notarios. [...] La verdad, querido Maestro, es que parece que somos un pueblo carente de imaginación. Si seguimos así, llegaremos algún día a la “pieza bien hecha”, yo no sé para qué. Cuídese de las balas, regrese, y saludeme a su numerosa familia, muy cariñosamente.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Vicente Leñero. *Los pasos de Jorge Ibargiengoitia*. México, D.F: booket, 2009, p. 67-68.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 84-86.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, p. 91-93.

Sin embargo, puede notarse que solo fue por cortesía, pues al final no corrigió nada de la obra y el texto lo dejó igual. Ya desde este evento la relación entre J.I. y Usigli se empieza a ver mermada. Pero es en 1961 que la relación se ve completamente afectada cuando Rodolfo Usigli enlistó, en una entrevista con Elena Poniatowska, a los más destacados jóvenes dramaturgos y olvidó mencionar al que fue su predilecto. Este olvido hirió profundamente a J.I., quien escribió, en el suplemento cultural *Novedades*, ‘un reclamo’ que llevaba por título *Sublime alarido del ex alumno herido*. Esta nota fue acompañada por una farsa de corte histórico, titulada *No te achicopales Cacama*

Después de tomar clase de Teoría y Composición Dramáticas con Usigli durante tres años, de ser dizque su discípulo dilecto [...] me encuentro con el siguiente párrafo: “LA ENTREVISTADORA: ¿Y los autores mexicanos, maestro?

USIGLI: Me sigue pareciendo Luisa Josefina Hernández la más seriamente entregada. Hay otro muchacho, Raúl Moncada, en provincia, que trabaja con un Cuauhtémoc. De los demás no puedo hablar porque no los conozco. [...]

¿Por qué no me menciona a mí? Yo también quiero estar en la constelación. Quiero ser santo y estar en el calendario. [...] Es verdad que no estoy tan seriamente entregado como Luisa Josefina, [...] pero si habla de Moncada porque está trabajando en un Cuauhtémoc, yo tengo derecho a que hable de mí porque estoy trabajando en una obra que voy a tener el gusto de insertar a continuación para que conste que se me ha hecho una injusticia. Se intitula: NO TE ACHICOPALES CACAMA. [...]”<sup>19</sup>

Dicha obra hizo que se rompieran los lazos entre maestro-alumno de manera decisiva.

La cuestión económica fue otro de los motivos por los que J.I. abandonó el teatro, pues al no tener representaciones no tenía remuneración de las obras. Después de que se acabaron las becas, con gran desesperación asistió al Departamento de Teatro de Bellas Artes a pedir dinero prestado. En Bellas Artes no le prestaron dinero, pero Salvador Novo, quien era el jefe

---

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 117-118.

del Departamento de Teatro, le encargó una obra para festejar la Revolución y/o la Independencia. J.I. escribió *La conspiración vendida* por la cual le habían ofrecido diez mil pesos por los derechos, pero cuando entregó el libreto, únicamente le entregaron la mitad del anticipo, nunca le dieron la segunda mitad y la obra tampoco fue montada. Sin embargo, la obra, fue premiada con el Premio Ciudad de México con el seudónimo de Federico Barón Gropius. J.I. cuenta que se encontró a José 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.<sup>20</sup>

El fragmento anterior no sólo demuestra la mala relación que tenía con la gente del ámbito literario sino los motivos por los que no le interesaba tener cercanía con ellos; pues al parecer desde entonces ya existía la mafia cultural en los concursos que sólo premia a aquellos que tienen un currículo mucho más amplio, que se mueven en ciertos círculos y se juntan con ciertas personas.

En su período como crítico teatral para la *Revista de la Universidad de México*, J.I. no solo reafirmó su disgusto con los directores, sino que constató que el trabajo del autor se veía demeritado por la falta de profesionalismo de las producciones y por los actores.

[...] Por otra parte, el novelista nunca ve el monstruo que su obra está formando en el cerebro del lector, mientras que el dramaturgo tiene que ver, a su pesar, el monstruo que su obra ha formado en el cerebro del director escénico... [el lector puede] dejar el libro a un lado, sin causar en el autor de novelas la angustia que produce en el dramaturgo un espectador que se queda dormido y ronca o que se levanta a la mitad del segundo acto y se va del teatro.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Ibargüengoitia. *Autopsias... Op. cit.*, p. 78.

<sup>21</sup> Jorge Ibargüengoitia. *Los narradores ante el público*, 1966. En: [http://librepensar.podomatic.com/entry/2008-01-31T20\\_28\\_30-08\\_00](http://librepensar.podomatic.com/entry/2008-01-31T20_28_30-08_00)



También se quejaba de la mediocridad e ignorancia de los espectadores: “ocho cuartillas malas cualquiera las escribe pero que el público no tenga alientos para protestar ante un fraude, es signo nefasto del tiempo y de la sociedad en que vivimos.”<sup>22</sup>

Otro acontecimiento que contribuyó a que J.I. se alejara no solo de la crítica teatral sino del teatro en general fue la disputa que tuvo con Carlos Monsiváis, después de que J.I. escribiera una crítica titulada *El Landrú degeneración de Alfonso Reyes* donde tildaba a la obra de ‘pedante, confusa y floja’; estas aseveraciones causaron indignación y escándalo en varios literatos de la época, por lo que Monsiváis escribió una respuesta titulada *Landrú o crítica de la crítica humorística o cómo iniciar una polémica sin previo aviso* donde refuta a J.I. y lo acusa de no haber entendido el texto y mucho menos la puesta en escena. Un mes después, en esa misma publicación, J.I. escribió su última nota titulada *Oración fúnebre en honor de Jorge Ibargüengoitia*, escrito donde explica sus razones para despedirse de la crítica:

Escribo este artículo nomás para que no digan que me retiré de la crítica porque Monsiváis me puso como Dios al perico [...] o porque me corrieron por mal crítico. [...] Me voy porque me cansé de tener que ir al teatro –actividad que he llegado a detestar–, escribir artículos de seis páginas y entregarlos el día 20 de cada mes. [...] Lo que pasa es que cada quien tiene su cañoncito [...] y cada quien lo usa como puede, pero venirme con una reclamación de que estoy destruyendo prestigios por mi amor al malabarismo, sale sobrando, porque con otros me he metido y nadie dijo nada. [...] Así que: ¡Viva México! ¡Gloria a los héroes que nos dieron libertad!<sup>23</sup>

Vicente Leñero en su libro *Los pasos de Jorge* comenta: “No se sabe si a Jaime García Terrés se le ocurrió llamar a Carlos Monsiváis, o si fue el propio Monsiváis quien espontáneamente escribió [...] un artículo para defender a Alfonso Reyes y regañar a Ibargüengoitia.”<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Leñero. *Los pasos...* *Op. cit.*, p. 126-127.

<sup>23</sup> Jorge Ibargüengoitia. “Oración fúnebre en honor de Jorge Ibargüengoitia” en *Revista de la Universidad de México*, 1964, p. 29.

<sup>24</sup> Leñero. *Los pasos...* *Op. cit.*, p. 127.

Aunque no se sabe si la aparición de las notas en forma simultánea fue a propósito para censurar y escarmentar a J.I. por haber criticado a una de las vacas sagradas de la Literatura Mexicana, sí se sabe que J.I. fue enemigo de la censura, otra de las razones por las cuales abandonó la actividad teatral.

Después de que *El atentado* ganó el Premio Casa de las Américas no pudo representarse en México porque la manera en que J.I. presentaba a los personajes históricos no era la más correcta, por lo que el gobierno censuró la obra y aunque “No hubo prohibición formal [...] el apoyo para montarla siempre se esfumaba sin explicación.”<sup>25</sup> J.I. supo todo el tiempo que el gobierno era quien impedía que la obra fuera montada y cuenta que “Durante quince años, en México, las autoridades no la prohibieron, pero recomendaban a los productores que no la montaran ‘porque trataba con poco respeto a una figura histórica’.”<sup>26</sup>

En 1979 publica en la revista *Vuelta* un artículo titulado *Goodbye to all that* donde de manera burlona y ficticia habla de un personaje que se dedicaba a escribir teatro. En este texto J.I. se refiere al episodio acontecido a su obra *El Atentado*

Estas obras incendiarias estarán destinadas a quedarse en el cajón, porque el político tronado pero marxista va a tener que presentar su renuncia antes de que sean llevadas a escena. Este episodio será de los más amargos en la vida del protagonista que va a quedar convencido de –y repetirá hasta el hartazgo– lo siguiente:

–Si aquellas obras que escribí hubieran llegado a la escena, la historia del teatro mexicano sería diferente.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Ernest Rebder. *Jorge Ibarguengoitia en contra de la censura: el cine*, 1995, p.127. En: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih\\_12\\_7\\_031.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_7_031.pdf)

<sup>26</sup> Ibarguengoitia. *Ibarguengoitia... Op. cit.*, p.14.

<sup>27</sup> Jorge Ibarguengoitia. “Goodbye to all that” en *Vuelta*, 1979.

Aún después de 17 años de haber escrito su última pieza teatral, J.I. seguía pensando en el teatro como una parte significativa de su vida.

No importa cuán importante fue el teatro para J.I. pues al final tuvo más motivos para alejarse de este que permanecer. No obstante, el sentido del diálogo y la capacidad para escribir comedia, que Usigli había vaticinado en aquellas primeras clases de composición dramática, lo acompañaron durante su trayectoria como escritor de narrativa. Así, él mismo declaró en 1966 en una conferencia, dictada en el Palacio de Bellas Artes en la ciudad de México, del ciclo *Los narradores ante el público* “... tengo una serie de cosas en mi novela que vienen directamente de mi profesión de dramaturgia.”

Si bien, el paso de J.I. por el teatro fue accidentado debemos reconocer que sus obras teatrales son una gran herencia para las letras mexicanas. Sus escritos fueron, en gran parte, producto de dichas vivencias y sin ellas sus obras teatrales, novelas, cuentos y notas periodísticas no habrían tenido ese toque crítico que es tan característico de él. Como dijo Vicente Leñero: “Ibargüengoitia fue en realidad uno de los grandes dramaturgos de esa generación de los cincuentas, pero murió sin que nadie se lo dijera así, en voz alta [...]”<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Vicente Leñero. *Vivir del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 393.

## 2. El teatro, el humor y la crítica social

### 2.1. Conceptos teatrales

Antes de empezar con el marco teórico es pertinente señalar que el género literario que menos se lee y estudia es el dramático, por varias razones que influyen en mayor o menor medida. Como, por ejemplo, la idea teatrista donde se antepone la idea de representación y se olvida que hay un guion detrás de la puesta en escena.

Otra razón es la complejidad de la lectura como lo menciona Poveda

La mayoría de ciudadanos de nuestra cultura acceden al escrito a través de la prensa, de la novela, los libros de relatos y los manuales técnicos. Muy pocos a través de la poesía y casi ninguno a través del teatro. [...] Escribir teatro se supone que es una actividad difícil. Es una de las consecuencias del uso del arte como poder. Leer teatro, como forma dialogada, se supone una actividad ardua y aburrida. Es la consecuencia directa de no haber aprendido en forma dinámica y personal la lectura dramática.<sup>29</sup>

Basta revisar los planes de estudio<sup>30</sup> de Literatura de la DGB (Dirección General del Bachillerato) para constatar que el género dramático se ve más superfluamente en comparación del género narrativo y lírico.

Es importante aclarar que este trabajo no analiza las obras en los dos planos discursivos, sino que se maneja únicamente en el plano textual y no es que se trate de un asunto texto centrista, más bien de un análisis estructural de los signos que aparecen en el discurso dramático. El estudio de teatralización<sup>31</sup> aquí propuesto pretende servir como antecedente a otros análisis

---

<sup>29</sup> Lola Poveda. *Texto dramático: La palabra en acción*, Madrid: Narcea Ediciones, 1996, p. 10.

<sup>30</sup>Revítese el plan de estudios de Literatura I (<https://www.dgb.sep.gob.mx/informacion-academica/programas-de-estudio/3erSEMESTRE/Literatura%20I.pdf>) y Literatura II (<https://www.dgb.sep.gob.mx/informacion-academica/programas-de-estudio/4toSEMESTRE/Literatura%20II.pdf>) para hacer una comparación de contenidos.

literarios de la obra de J.I, ya que desde sus primeras obras se pueden ver los elementos que fueron característicos en sus novelas. Aclarado lo anterior pasemos a los conceptos.

La palabra teatro proviene del griego y significa “lugar donde el espectador observa una acción o espectáculo [...]”<sup>32</sup> sin embargo, cuando hablamos de teatro no solo nos referimos al sitio sino a las composiciones dramáticas que se presentan. El teatro también es conocido como drama y se caracteriza porque la historia no se cuenta a través de la narración sino mediante la representación.

Es a partir de esta gran diferencia que el drama toma forma en contraposición a cualquier texto literario, pues es la presentación frente a un público lo que completa a un texto dramático. Según Pavis un texto dramático es un

texto lingüístico tal como se lee en un texto escrito [...], sus elementos estructurales son: diálogos, conflictos, situación dramática<sup>33</sup> y personaje. Además, con referencia en Ingarden, distingue la presencia de un texto principal: el diálogo de los personajes y un secundario impregnado de indicaciones escénicas y de elementos informales sobre la teatralidad del texto.<sup>34</sup>

Todo texto dramático está formado por la tríada de tiempo-espacio-acción, todos ellos dramáticos. El tiempo dramático es el tiempo de la historia, por ejemplo si es de día o de noche, los años 50's o si los personajes duran un diálogo por una hora aunque en tiempo físico o real solo haya durado 5 minutos. El espacio dramático es ‘imaginario’ y se construye

---

<sup>31</sup> “Se centra únicamente en la estructura textual: diálogos, creación de una tensión dramática y de conflictos entre los personajes, dinámica de la acción.” Patrice Pavis. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (Vol. 1), Barcelona: Paidós Ibérica, 1990, p.471.

<sup>32</sup> Manuel Gómez García. *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid: Akal, 2007, p. 806.

<sup>33</sup> “Conjunto de los datos textuales y escénicos indispensables para la comprensión del texto y de la acción, en un momento dado de la lectura o del espectáculo.” Pavis. *Diccionario... Op. cit.*, p. 425.

<sup>34</sup> *Ibíd.*, p.183.

por el lector para delimitar la evolución de la acción y de los personajes, se contraponen al espacio escénico que es el real y visible. Y la acción dramática es todo lo que ocurre dentro de la ficción, todo lo que hacen los personajes. Estos elementos los retomaremos más adelante en el análisis de cada obra.

También serán útiles las teorías semióticas de Fernando de Toro y de Tadeus Kowzan. La primera teoría es sobre análisis del texto y se basa en las teorías de Anne Ubersfeld y Patrice Pavis, quienes toman la definición de signo de Pierce para aplicarlo al teatro y la segunda teoría se refiere al espectáculo, aunque ya se dijo que no se abordará el acto performativo, los trece signos de Kowzan pueden ayudar a clarificar el análisis.

De Toro nos presenta la siguiente tabla de signos según la concepción de Pierce:

*Tabla 1. Clasificación de signos según Fernando de Toro<sup>35</sup>*

	Primero	Segundo	Tercero
Representamen	Cualisigno	Sinsigno	Legisigno
Objeto	Ícono	Índice	Símbolo
Interpretante	Rema	Decisigno	Argumento

De la cual toma el objeto y sus relaciones con los otros elementos para hacer el análisis semiótico, aunque también nos habla de la movilidad de dichos signos; de esta manera los objetos pueden transformarse y desplazarse de un signo teatral a otro signo. Para que quede

---

<sup>35</sup> Fernando de Toro. *Semiótica del Teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires: Galerna, 1987, p. 113.

más claro qué elementos tomaremos se realizará una nueva tabla que defina cada signo y más adelante en el análisis con las obras teatrales.

Respecto a los trece signos de Kowzan tenemos: palabra, tono, mimíca, gestos, movimiento, maquillaje, peinado, vestuario, accesorios, decoración o escenografía, iluminación, música y efectos sonoros; aunque no todos los elementos son pertinentes para el análisis del texto, a continuación se explican los que se usarán.

El primer signo que nos concierne es la palabra que debe ser analizada en diversos niveles – semántico, fonológico, prosódico y sintáctico–, para Kowzan existen dos tipos de palabra; la primera tiene que ver con el texto señalado en el guión dramático y la segunda con los diálogos<sup>36</sup> enunciados por los actores.<sup>37</sup> Por las razones antes mencionadas la única palabra que será considerada es la del texto.

El gesto y el movimiento aunque son signos diferentes están relacionados y son pertinentes porque gracias a ellos podemos dilucidar un poco del contexto de cada personaje. La decoración o escenografía “comunica signos relacionados con muy diversas circunstancias.”<sup>38</sup> ayudando a contextualizar la obra. Y por último, la iluminación que es el “arte o técnica consistente en distribuir y regular los artefactos de iluminación, de tal modo

---

<sup>36</sup> “El diálogo dramático es generalmente un intercambio verbal entre los personajes. Sin embargo, también son posibles otras comunicaciones dialógicas [...] El criterio esencial del diálogo es el del intercambio y de la reversibilidad de la comunicación.” Pavis. *Diccionario... Op. cit.*, p. 125-1256.

<sup>37</sup> Según las definiciones de Kowzan el diálogo implica la palabra que se realiza en la puesta en escena y como el único nivel a analizar será el guion teatral es conveniente señalar que en varias ocasiones durante el análisis de las obras se hablará de diálogos. Diálogos no con la concepción de Kowzan sino como la plática que los personajes entablan en el guion teatral.

<sup>38</sup> Domingo Adame. *Elogio del oxímoron: introducción a las teorías de la teatralidad*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005, p. 154.

que incidan y potencien significativamente el desarrollo de la obra y de cada una de las escenas que la integran.”<sup>39</sup> Este elemento es meramente físico pero en *Ante varias esfinges* es muy importante y se presenta en el texto.

Ahora que ya se conocen los signos de Kowzan y la tríada de signos que De Toro retoma para realizar el análisis semiótico, se presenta la tabla para delimitar y estructurar el uso de cada uno de ellos.

*Tabla 2.* Conjunto de signos teatrales de Fernando de Toro y Kowzan

	Ícono	Índice	Símbolo
Visuales	Se usa para representar y materializar algo.  Se apoya de la mímica, gestos, accesorios, decoración e iluminación.	X	Este signo tiene que ver más con pragmática. Usa la connotación para dar sentido. Se apoya del movimiento y del gesto.
Verbales	Se usa para referirse a las acciones que suceden en escena (acotaciones).  Se apoya de la palabra, diálogos y del tono.	X	Usa el lenguaje para concretizar. Se apoya de los símbolos visuales, la palabra, los diálogos y el tono.
Gestuales	Se usa como mimesis de la realidad.  Se apoya de mímica y gesto.	Se usa para reconocer y evocar algo a través de la mimesis.  Se apoya de la palabra, los diálogos y del gesto.	Se usa para denotar emociones, sentimientos e ideologías.  Se apoya de mímica y gesto.
Espaciales	X	Se usa para indicar un contexto en general (socioeconómico, político, etc.)	X

<sup>39</sup> Gómez. *Diccionario...Op. cit.*, p. 420.



		Se apoya del peinado, vestuario, accesorios, iluminación, decoración y musicalización.	
Temporales	X	Se usa para indicar un contexto en general (socioeconómico, político, etc.)  Se apoya del peinado, vestuario, accesorios, iluminación, decoración y musicalización.	X
Sociales	X	Se usa para dar a conocer el contorno social y/o status de los actantes.  Se apoya de los índices gestuales, vestuario.	X
Ambientales	X	Se usa para demostrar la parte emotiva.  Se apoya del gesto, maquillaje, vestuario, decoración, iluminación, música y efectos sonoros.	X

Esta tabla ayudará a identificar los signos y su función en la historia. Cada uno de ellos y el conjunto de los mismos nos facilitarán la explicación para que la crítica sea más explícita y se pueda dar lugar al análisis, como lo veremos en el capítulo 4. Todos los signos son importantes en las obras pues la resemantización de cada uno sirve como “pregunta lanzada al espectador que reclama una o varias interpretaciones; un simple estímulo visual, un color,

por ejemplo, cobra sentido en razón de su relación paradigmática (desdoblamiento u oposición) o sintagmática (relación con otros signos a lo largo de la representación)”.<sup>40</sup>

Así, el conjunto de signos crea diferentes niveles de códigos, como por ejemplo; un código lingüístico que es formado a través de los diálogos; un código espacial que se determina a través de la escenografía y el ambiente o un código sociocultural que se identifica a través del decorado, el vestuario, los diálogos y el perfil psicológico de cada personaje. Son estos códigos, principalmente el sociocultural, el que nos servirá para enunciar la crítica observada en cada una de las obras a analizar.

### **2.1.1. La Comedia**

De todos los subgéneros dramáticos el que nos interesa es la comedia “La palabra comedia procede del griego *komedia*. El komos era el desfile y la canción ritual en honor a Dionisio [...] Tradicionalmente se la ha definido por tres criterios que se oponen a los de su hermana mayor, la tragedia: los personajes son de condición inferior, el desenlace es feliz, su finalidad consiste en procurar la risa del espectador.”<sup>41</sup> Se considera que los personajes de la comedia son arquetípicos<sup>42</sup>, que siguen un lineamiento en cuanto a actitud; existe un grado elevado con juegos de lenguaje, situaciones chuscas y estereotipos, todas estas cosas provocan la risa que es una de las finalidades de la comedia.

La comedia tiene diversas variantes pero es la comedia de costumbres la que definiremos para luego usar en el análisis. La comedia de situación o de costumbres “trata de los actos

---

<sup>40</sup> Anne Ubersfeld. *Semiótica Teatral*, Madrid: Cátedra, 1989, p. 25.

<sup>41</sup> Pavis. *Diccionario... Op. cit.*, p.66

<sup>42</sup> “[...] hablan o actúan según un esquema conocido con anterioridad y repetitivo. [...] Su acción es mecánica, y su retrato, un retrato robot.” *Ibíd.*, p. 194.

comunes de la vida social ordinaria, tanto en el plano egocéntrico (familia, amistades, centro de trabajo...) como en el sociocéntrico (vida política, relaciones institucionales...)<sup>43</sup> Por ejemplo las comedias de Molière que evidenciaron de manera exagerada los defectos humanos o las de Chéjov que retrataron el día a día de una familia, los quehaceres de una sociedad, así como los errores y problemas de la comunidad rusa.

Las tres obras a analizar: *Susana y los jóvenes*, *Clotilde en su casa* y *Ante varias esfinges*, se pueden considerar comedias de costumbre por presentar el día a día de las familias clase medias de la capital y del centro del país. Cada una presenta las relaciones familiares como una parte compleja de la sociedad, algunas actitudes poco respetables, el sexo como tema tabú, la preocupación por mantener cierto nivel sociocultural, entre otros puntos que aunque no sean centrales ayudan al desarrollo de la obra.

En este subgénero se presentan personajes arquetípicos que reflejan los errores y vicios característicos de una sociedad. En algunas ocasiones dichas fallas son tan puntuales que existe una jerarquía en los personajes que los portan; en el caso de J.I. no hay una jerarquía en dichos personajes por lo que el orden en el que se presentan los personajes arquetípicos no implica ningún rango. El primer defecto que se presenta es el de las personas chismosas, metiches y alcahuetas; un prototipo común en cierto sector de la población, casi siempre un defecto propio de mujeres mayores que “protegen” a los más jóvenes. En las obras hay ciertos personajes que comparten dicho defecto.

En *Susana y los jóvenes* tenemos a la mamá, quien está pendiente de todo lo que ocurre a su alrededor. Al inicio del primer acto dicho personaje observa por la ventana a la casa de la

---

<sup>43</sup> Gómez. *Diccionario... Op. cit.*, p. 188.

vecina que al parecer se pasea desnuda. Es sorprendida por Susana quien le recrimina dicha actitud, sin embargo, la otra se defiende diciendo: “Nada tiene de malo que me asome a la ventana. Pero esa mujer es una inconsciente. ¡Figúrate, si en vez de mí se asomara un hombre!/ Susana: Los dos estarían felices.”<sup>44</sup>

Después del comentario de Susana, la mamá aprovecha para regañarla y que se quede en el olvido que fue ella quien estaba haciendo mal al espiar a la vecina; además que da pie a una contestación graciosa y de este modo el defecto queda disimulado con el comentario inapropiado de Susana. Esta señora no solo se asoma por la ventana sino que también está pendiente de lo que sucede en su casa, se aparece en la sala mientras están los muchachos jugando barajas y metichea en las decisiones de Susana, desempeñándose como alcahueta, al presionarla para que elija entre los dos pretendientes, inclinándose por el de mejor porvenir.

En *Clotilde* tenemos a Nicolasa, la tía solterona que se ve alterada por el mal comportamiento de la sobrina pero que funge a la vez como alcahueta. En el primer acto después de que Clotilde y Toño se fueron a la azotea a ver gatitos, Nicolasa sube por ellos porque “Las Gutiérrez estaban asomadas al balcón viendo...”<sup>45</sup> y “Porque son gente muy chismosa. Y su perro se comió una gata [...]”<sup>46</sup> La crítica va dirigida a los otros, sin notar que la chismosa es Nicolasa pues ella le confiesa a su hermana Bertha que se asomó a ver y descubrió a Clotilde y Toño en una situación inapropiada. El defecto se ve demeritado a través de algo

---

<sup>44</sup> Jorge Ibarguengoitia. “*Susana y los jóvenes*” en *Teatro I*, México: Joaquín Mortiz, 1989b, p. 13.

<sup>45</sup> Jorge Ibarguengoitia. “Clotilde en su casa” en *Teatro I*, México: Joaquín Mortiz, 1989a, p. 142.

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p. 207.

completamente ajeno a la situación y que al final termina siendo algo gracioso: el perro que mató a la gata.

Al final de la obra, cuando Roberto sostiene un monólogo donde recrimina todo lo que ha pasado y lo que se le ha ocultado, menciona a Nicolasa y su defecto de chismosear: “Usted, Nicolasa, podrá asomarse a mi recámara a cualquier hora del día o de la noche y ver qué es lo que estoy haciendo con mi mujer.”<sup>47</sup> De alguna forma u otra los personajes terminan admitiendo dicha actitud.

Si bien en *Ante varias Esfinges* no hay un personaje que encarne dicho defecto tenemos indicios de chisme; en específico un diálogo, que me parece adecuado para mostrar dos puntos importantes que J.I. desarrolló en varias de sus obras. El primer punto, que es tema central en este trabajo: la crítica social que se hace a ciertas actitudes, en este caso a las personas chismosas. Y el segundo punto, el contenido autobiográfico que, podemos ver desde los primeros textos, J.I. utilizó en gran parte de sus escritos y ha sido tema de diversos estudios<sup>48</sup>. Aquí el diálogo:

Rosa: Mira, ésa es. La que va cruzando, la que tiene una camisa blanca, de cuello redondo. Ésa es. Dicen que se llama Josefina.

Beatriz: Pobre.

Rosa: ¿Y el marido? ¿No te da lástima el marido? [...]

Beatriz: Las mujeres que son malas sufren mucho. Mucho más que las buenas. Pobre Josefina.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p.215.

<sup>48</sup> Como los realizados por Cristina Secci que puede leerse en *La realidad según yo la veo. La ley de Jorge Ibargüengoitia* o el de Gustavo García, titulado *Jorge Ibargüengoitia: la burla en primera persona*.

<sup>49</sup> Jorge Ibargüengoitia. “Ante varias esfinges” en *Teatro II*, México: Joaquín Mortiz, 1988, p.129.

En el diálogo Rosa señala a una mujer que va por la calle, da la idea de que fue infiel y por eso compadecen al marido, sin embargo no es algo que sepa a ciencia cierta, es solo algo que se dice, ahí radica el chisme. Y siguiendo con el chisme y agregando el contenido autobiográfico podemos pensar que la mujer adúltera lleve por nombre Josefina no es simple casualidad, este nombre remite al lector –al menos aquel que conoce un poco de la vida del autor– a Luisa Josefina Hernández que fue compañera de clases y con quien, se rumora, J.I. tuvo una relación amorosa. Pero irónicamente no es algo que se pueda afirmar.

Respecto a la alcahuetería tenemos principalmente a Beatriz, quien sabe perfectamente que Tere –esposa de su hijo mayor– e Isidro, su hijo menor, están teniendo una aventura. Durante el desarrollo de la obra se demuestra que toda la familia está al tanto de lo que ocurre pero es Beatriz quien se encarga de esconder la situación. En el primer acto, cuando toda la familia está reunida para cenar, la tía Elena disculpa a Isidro, quien probablemente esté estudiando, pero “la muchachita esa” no tiene una excusa para no bajar a cenar. Beatriz se ofrece para ir a llamarlos, sin embargo regresa sola y con la siguiente disculpa: “¿Tere? Tere está haciendo algo, que no la deja bajar. Habrá que esperar a que se desocupe./Aurelia: No digas eso en la mesa.”<sup>50</sup> El lector al igual que Aurelia puede entender qué es ese algo que no la deja bajar.

Otro signo de alcahuetería es cuando Beatriz le pide a Isidro que se vaya de la casa o que al menos se aleje de Tere

Beatriz: Yo puedo darte dinero, para que hagas un paseo cerca del mar.

Isidro: Pero yo no tengo curiosidad científica, ni metafísica; ni siquiera me gusta la naturaleza. ¿Qué voy a hacer cerca del mar? Lo único que yo quiero es Tere, Tere y Tere.

---

<sup>50</sup> *Ibíd.*, p. 134.

Beatriz: Pues busca otra. Sal a la calle. Ventílate. No es posible que vivas aquí metido, elucubrando, esperando paciente como un gato, para caer sobre el ratón. [...] Bueno hijo. Si todo está perdido. Si nada tiene remedio. Vamos a cenar. [...] <sup>51</sup>

Los personajes terminan aceptando las actitudes y situaciones que los rodean. Con este diálogo se indica la falta de moralidad tanto de la madre como del hijo adúltero, también el conformismo de las situaciones que ellos mismos han buscado. La falta de relevancia en cierto acontecimiento se ve normalizada en su día a día y no se esfuerzan por cambiar o modificar el error, simplemente siguen con su vida.

Otro elemento de la comedia de costumbres que puede vislumbrarse como defecto de la sociedad es el sexismo. Es un sexismo donde no solo se empodera al hombre sino que se estipulan y delimitan los roles de género. En las tres obras aparece de manera casi imperceptible, pues los personajes actúan como si dicha actitud fuera normal. Sin embargo, que J.I. presentara de manera burlona en muchas de sus obras estas actitudes le da una idea al lector de que el autor reconocía esa falla social.

En *Susana* tenemos varias situaciones que demuestran dicho defecto. Comencemos por la mamá, quien hace una diferenciación entre sus dos hijos; mientras que a Susana la alienta a que elija un prospecto “Mira, niña, éste es el primero que se presenta, y es el mejor muchacho del mundo, y nunca se sabe si es el último. [...]”<sup>52</sup> A Pablo le incita a continuar sus estudios de ingeniería porque sino va terminar casándose con una cocinera, como si una cocinera fuera poca cosa. La diferencia entre clases sociales es otro elemento que más adelante se desarrollará.

---

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 251.

<sup>52</sup> Ibargüengoitia. *Susana...* *Op. cit.*, p.69.

Otros diálogos marcan visiblemente el sexismo, como por ejemplo “Pues entonces es horrible que estés buscándolo.”<sup>53</sup> Esto después de que Susana le dice a su mamá que Tacubaya no le ha dicho si ella le gusta, sin embargo se arregla para él y por ende anda de “buscona”, actitud que la mamá no considera nada correcta para una señorita.<sup>54</sup>

O bien, en: “[...] ¿Te vas a quedar solterona?”<sup>55</sup> “[...] Niña, vas a quedarte para vestir santos”<sup>56</sup> Los dos diálogos son dirigidos a Susana, quien tiene 24 años y aún no se ha casado, se habla de sexismo porque la señalización de quedarse soltera se hace de manera despectiva. El matrimonio era un deber social que toda mujer debía cubrir a cierta edad y de manera honorable, o sea, pura y casta hasta el lecho matrimonial; de no ser así se señalaba de manera negativa.<sup>57</sup>

El sexismo de *Clotilde en su casa* se presenta en la cosificación sexual y el menosprecio intelectual de la mujer, en este caso tenemos a la sumisa de Clotilde, quien a pesar de sentirse como una devoradora es víctima:

---

<sup>53</sup> *Ibíd.*, p. 58.

<sup>54</sup> Históricamente las mujeres han sufrido la censura por parte de la sociedad. Prueba de ello son los textos de urbanidad y comportamiento que a lo largo de los años han “guiado” a las mujeres para tener una buena conducta frente a los demás. Por ejemplo, el *Manual de urbanidad y buenas maneras* de Manuel Carreño de 1853; o *La dama elegante. Manual práctico y completísimo del buen tono y del buen orden doméstico* de María Pilar Sinués de 1880; *El amigo de las niñas mexicanas* de el Lic. Juan de la Torre de 1910; *La guía de la buena esposa* de 1953; o *Usted puede sobreponerse a sus preocupaciones* escrito en 1960, solo por mencionar algunos.

<sup>55</sup> Ibarguengoitia. *Susana... Op. cit.*, p.121.

<sup>56</sup> *Ibíd.*, p.123.

<sup>57</sup> Prueba de ello son los manuales que ya se han mencionado. En ellos se habla de la virtud: “No hay nada en la mujer comparable con la virtud: es la prenda de más estima que puede poseer y presentar como legítimo y valedero título, para merecer el respeto y consideración de la sociedad.” Juan de la Torre. *El amigo de las niñas mexicanas*, México, 1910, p.43. Y también podemos encontrar pasajes que hablaban sobre la virginidad y su importancia: “La importancia de la virginidad se exageraba en tiempos pasados, pero existen razones de peso para defenderla. Las relaciones sexuales son, con mucho, un atentado [...]” Joyce D. Brothers, *Usted puede sobreponerse a sus preocupaciones*, México: Editorial Novaro, 1960, p. 14-15.



Roberto: *En guasa. ¿Qué puede pedírsele? [...] Le pasa a su mujer un brazo por el cuello y le pone un 'candado'. Cuando nos casamos quise cultivarla, pero fue un trabajo inútil.*

Clotilde: *Záfandose, sin enfadarse. Suéltame, panzón.*<sup>58</sup>

El candado que le hace en un abrazo no es más que la denotación de posesión, indicar que es su mujer y es de su propiedad, además de la desestimación hacia Clotilde al tildarla de ignorante. Otra actitud machista es cuando “[...] Roberto, desafiante, la toma y se la sienta en las rodillas [...] La besa.”<sup>59</sup> Nuevamente se muestra una actitud posesiva.

Aparte de la cosificación sexual también se presenta la agresión física que es casi imperceptible pues no excede los estándares sociales de violencia. En los siguientes diálogos podemos ver pequeñas acciones ‘inofensivas’:

Antonio: *Jalándola del pelo [...]*

Clotilde: *¡Suéltame! De mal humor ¿Por qué tiene que estar manoseándome todo el mundo?*

Antonio: *Es que no sirves para otra cosa.*

Clotilde: *Ofendida. Sé cocinar perfectamente.*

Antonio: *Ya lo sé. Te lo decía de guasa.*<sup>60</sup>

Antonio jala del cabello a Clotilde y le dice que solo sirve para ser manoseada, o sea, como objeto sexual para después disculparse y decirle que fue broma. Vemos, nuevamente, que el conflicto se ve disminuido por algo ajeno a la situación, pues Clotilde reafirma el estereotipo de género al decir que sabe cocinar.

En el segundo acto podemos presenciar una discusión que incluye un poco de agresión física:

Clotilde: *Enfrentándosele. Mira, Roberto, no sigas insultándome porque te pego.*

---

<sup>58</sup> Ibargüengoitia. *Clotilde... Op. cit.*, p.154.

<sup>59</sup> *Ibíd.*, p. 183.

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p.155-156.

Roberto: ¿Tú? ¿Pegarme a mí?

*Clotilde le da una sonora bofetada que lo hace tambalearse, luego lo detiene y cuando está ya firme intenta golpearla, ella se hace a un lado, él se tropieza con una silla y se va de boca, elegantemente. La escena debe ser tan fluida que no dé impresión de violencia. Clotilde se agacha y lo atiende.*

Clotilde: Estás hecho un tonel. Por eso te caes con tanta facilidad.

Roberto: No me toques.

*Ella lo deja y levanta ofendida. Roberto intenta pararse sin conseguirlo, le tiende una mano y ella lo ayuda, lo sacude y le compone la camisa. Alguien pasa por la calle.*

Roberto y Clotilde: *Sonrientes. Adiós.*<sup>61</sup>

La bofetada que Clotilde propina a Roberto es parte de la violencia de pareja que se vive día con día en el país, sin embargo, que haya fluidez en la escena solo nos muestra la cotidianidad de las agresiones. Cuando Clotilde intenta ayudarlo remata la escena con una frase ofensiva pero divertida, se rompe la tensión y nuevamente se estandariza la violencia como un juego. Al final de la pelea Clotilde arregla la camisa de Roberto, cual buena esposa, y ambos saludan a alguien en la calle disimulando lo recién acontecido; fingiendo ser un matrimonio feliz.

El sexismo también está presente en las *Esfinges* y se muestra a través del menosprecio intelectual, la violencia física, el sometimiento psicológico y la delimitación de roles.

Empecemos con el menosprecio: en el primer acto después de que Marcos se niega a aceptar que ya no ve, le da una lección a Aurelia respecto a los días y las noches y su duración en el invierno, después de esto ella le dice que sí lo sabía, a lo que él contesta: “Y yo creyendo que no sabías nada.”<sup>62</sup> Pero esa frase no es la única que utiliza Marcos para con Aurelia pues en otro momento también la tilda de ingenua al decirle: “A las mujeres siempre les toman el pelo”<sup>63</sup>; en esta ocasión observamos que Marcos no solo se expresa mal de su mujer sino que

---

<sup>61</sup> *Ibíd.*, p.186.

<sup>62</sup> Ibarguengoitia. *Ante... Op. cit.*, p. 120.

generaliza y nos da la posibilidad de ver cómo el personaje trata a las mujeres de su familia. Pero Marcos no es el único que tilda de ignorantes a las mujeres, su nieto Carlos también se lo dice a su esposa, Tere:

Carlos: ¿Qué podría yo decirte? La papa floreció.

Tere: ¿Las papas florecen?

Carlos: La planta, la papa está abajo. Es raíz. No puede florecer. ¿Cuándo has visto que una raíz florezca, mensa? [...] Sólo que tú no entiendes, porque eres un poco ignorante. [...]<sup>64</sup>

Mientras que Alejandro, el hijo menor de Marcos, se encarga de tener a menos a su esposa cuando la llama tonta; la hace callar porque lo interrumpe; le dice que no comprende nada o bien cuando la hace moverse de lugar porque su papá o su tía Elena quieren sentarse a su lado, aunque en realidad eso no es cierto; además de coquetear con la esposa de su sobrino.

Las frases y acciones parecieran insignificantes pero si las analizamos vemos el menosprecio de los hombres de la familia hacia las mujeres. Es muy probable que sea una actitud aprendida, pues podemos ver cómo las tres generaciones son afectadas por el mismo mal; el matrimonio sin comprensión o empatía.

Respecto a la violencia física tenemos a la tía Elena quien era golpeada por el marido pero “afortunadamente” murió. También tenemos el trato violento de Isidro con Tere

Isidro: [...] ¡Ay, Tere, si pudiera cuando menos matarte. Si pudiera vivir sin ti... O quererte. [...]

*Isidro la toma del cabello, la jala hacia sí, la besa ferozmente. La detiene entre sus rodillas y apretándole el pescuezo, la mira a los ojos. Ella está tan sorprendida, que no ofrece resistencia.[...] Ella le da una bofetada. Él la suelta. Ella se levanta tocándose el cuello [...]*

---

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p. 122.

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p.170.

Tere: ¿Crees que con eso vas a conquistarme? Házelo a una cocinera. A ella puede gustarle.[...] <sup>65</sup>

En esta escena tenemos varios elementos que demuestran el sexismo; en primera que Isidro hable de matar a Tere, tal vez no se ejecute ni se cumpla pero se hace referencia a un crimen pasional; otro elemento es el ataque y por último que ella lo agrede en defensa. A diferencia del juego en la escena de violencia en *Clotilde*, en esta escena tenemos un diálogo donde se rechaza la violencia en la relación y se presenta, nuevamente, la estereotipación de las cocineras.

Respecto al sometimiento psicológico tenemos a Marta, quien se embarazó y por este motivo se distanció de su familia, en específico de su padre. Marta es una mujer que vive dominada por el marido “[...] no le gusta México y no me deja venir; hoy vine gracias a que el pobrecito de mi papá está muriéndose, pero dentro de dos o tres días empezará a llamarme por teléfono urgiéndome a que me vaya [...]” <sup>66</sup> El marido no le llama pero le envía dos telegramas, uno donde le dice que tiene vómitos de sangre y que las niñas están tristísimas, y otro donde le exige que regrese porque si no va a tomar medidas legales, además de darle el pésame por la muerte del papá. Al final de la obra Marta termina regresando a Huanímaro supuestamente porque el marido no le regresa a sus hijas, esta es una de las situaciones más comunes dentro de las relaciones tóxicas; las mujeres que vuelven con el agresor por el bien de la familia aunque bien se sabe que es un tipo de dependencia.

Y por último, tenemos la delimitación de roles que se ven reflejados en Tere quien no sabe cocinar porque tenía un trabajo antes de casarse, donde ganaba muy bien; con eso se muestra

---

<sup>65</sup> *Ibíd.*, p.177-178.

<sup>66</sup> *Ibíd.*, p. 146.

la idea que se tenía de que una mujer que salía a trabajar no se encargaba en absoluto de la casa.

Estos son algunos de los vicios que se retratan y por los cuales se puede señalar que las obras mencionadas son comedias de costumbres. Pudiera parecer, al leer los ejemplos citados, que no hay un toque de comedia pero al presentarse toda la situación en sí se vuelve cómica; estos ejemplos sirven para sustentar algunos de los tipos de personajes arquetípicos que se presentan, la forma en que se relacionan y cómo son reflejo de la crítica que J.I. realiza.

Un elemento importante es que toda comedia posee un final feliz, sin embargo, al dar lectura a las obras de J.I. nos damos cuenta que no aparece este elemento, los finales que el autor propone rayan en el patetismo y la obra solamente termina “bien”<sup>67</sup> por un giro irónico, que es suficiente para detallar las obras en el subgénero señalado. El giro irónico que se maneja en el final de las obras nos denota estatismo, comodidad y conformismo; los personajes no solucionan sus problemas solo los aceptan y pareciera que continúan en la misma situación.

## **2.2. El humor**

El concepto de humor (del lat. umor, oris, derivado a su vez de umere: humedad) proviene de la tradición griega; en específico de Hipócrates que modificó la teoría de Empédocles y postuló la relación que tenían los líquidos presentes en el cuerpo (sangre, flema, bilis negra y bilis amarilla) con las cuatro raíces (agua, fuego, aire y tierra). Dicha teoría aseguraba que cada persona tiene esos elementos y que deben estar en armonía para gozar de buena salud.

---

<sup>67</sup> Sin muertes o pérdidas al nivel de las tragedias griegas pero sin finales felices.

En esta teoría se afirma que cada persona tiene en diferentes proporciones los cuatro humores, de los cuales uno es predominante; ese humor predominante es lo que conocemos como temperamento y es lo que define la personalidad de cada persona.

A continuación, se presenta una tabla con elementos y características de cada personalidad

Tabla 3. Taxonomía del temperamento según Hipócrates

Humor	Estación	Elemento	Órgano	Cualidad	Temperamento	Características
Sangre	Primavera	Agua	Corazón	Calor húmedo	Sanguíneo	Valiente, optimista, romántico y sociable.
Flema	Invierno	Aire	Cerebro-pulmón	Frío húmedo	Flemático	Impasible, apático, controlado e indiferente.
Bilis Amarilla	Verano	Fuego	Vesícula-hígado	Calor seco	Colérico	Amargado, impulsivo, irritable y mal humorado
Bilis Negra	Otoño	Tierra	Bazo-estómago	Frío seco	Melancólico	Pesimista, triste, reservado y abatido

Así que cualquiera de las secreciones estaba relacionada con un estado de ánimo, recordemos que la medicina antigua consideraba al cuerpo y a la mente como un todo; así que las personas que mantenían balanceados los cuatro humores eran consideradas personas de ‘buen humor’.

De esta forma la palabra humor pasó a ser sinónimo de un estado emocional, acompañado de los adjetivos: buen humor o mal humor, que ayudan a determinar el tipo. Aunque la mayoría de las veces cuando nos referimos a humor le otorgamos un sentido positivo como en la

palabra humorismo: “modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas”<sup>68</sup>; el concepto que abordaremos será el humor risible.

Según Freud el humor “es una operación de alquimia que transforma el dolor en placer y nos ayuda a neutralizar los incidentes traumáticos de la vida que pueden destruir la salud mental o el amor propio.”<sup>69</sup> También dice que es pariente de lo cómico, es más que un estado de ánimo pues para él es una sensación liberadora que se encuentra en los juegos de palabras, chistes, situaciones, patetismo y en el ingenio; todas estas actividades tienen como objeto llegar a la risa, pero con una reflexión de trasfondo.

### **2.2.1. Lo cómico y la risa**

Ya se ha mencionado que la risa es uno de los objetivos centrales de la comedia y que alude a lo cómico, sin embargo, hay que señalar que lo cómico no es exclusivo de la comedia como género, sino que es un fenómeno más complejo que puede tratarse a partir de distintas áreas, por ejemplo, desde un punto antropológico-social o bien como un subgénero dramático individual, como la farsa, la tragicomedia o cualquier otro subgénero.

A lo largo de la historia se han desarrollado diversas teorías sobre lo cómico pero son tres las más representativas: la de incongruencia, de alivio y superioridad. La primera se presenta cuando dos elementos son opuestos y se comparan; en la segunda se detecta una tensión y a través de la risa se libera dicha represión; y por último, es cuando se detectan errores y/o vicios en otro y en la comparación existe un tono de superioridad frente al otro. A

---

<sup>68</sup> DRAE, 2014, 23<sup>a</sup>: Espasa Libros.

<sup>69</sup> Enrique Serna. *La humildad premiada* en: [http://www2.uadec.mx/pub/pdf/LA\\_HUMILDAD\\_PREMIADA.pdf](http://www2.uadec.mx/pub/pdf/LA_HUMILDAD_PREMIADA.pdf), 2011, p.9.

continuación se presentan ejemplos y se habla de la función de la risa como herramienta en dichas teorías.

Respecto a la teoría de incongruencia tenemos algunos fragmentos de las obras de J.I para ejemplificar; pues la contraposición entre lo que se dice y se hace procura causar risa. Así tenemos a Susana que se siente atraída por Tacubaya, pero a la vez siente asco hacia él por no estar a su nivel.

*[...] Susana muerde la manzana. En silencio, Tacubaya le extiende la mano, pidiéndosela. Ella se la da. Él la muerde y se la regresa. Ella tiene las mejores intenciones de seguir comiéndosela, pero la mira con asco y se la devuelve a él. Él se la acaba con tranquilidad.<sup>70</sup>*

La contradicción entre lo que Susana dice que siente y lo que realmente siente nos deja pensando que Tacubaya no es el hombre adecuado y que en un acto tan sencillo como lo es compartir una manzana queda claro lo que ambos conciben.

En el caso de Clotilde observamos en varias ocasiones la falta de congruencia entre lo que dice y hace; supuestamente se arrepiente de haberle sido infiel a Roberto y prometió no volver a caer en las redes de la pasión, sin embargo, su actitud nos dice otra cosa:

Clotilde: *Natural*. Si te urge mucho, ve a la imprenta. Le encuentras con seguridad.

Antonio: *Pasándole una mano por la cintura*. Ella no se opone. No me urge.

Clotilde: *Sin moverse*. Suéltame. *Él no obedece y ella no insiste.<sup>71</sup>*

En *Ante varias esfinges* tenemos el distanciamiento entre palabra y hecho como lo es la negación de Marcos por aceptar su condición

Aurelia: ¿Quieres que encienda la lámpara?

---

<sup>70</sup> Ibargüengoitia. *Susana...* *Op. cit.*, p.43.

<sup>71</sup> Ibargüengoitia. *Clotilde...* *Op. cit.*, p.131.



Marcos: Yo puedo hacerlo. *Camina muy mal hacia la lámpara.*  
Aurelia: Marcos, ten cuidado.  
Marcos, *deteniéndose un poco mareado*: No pasa nada, estoy bien de mis piernas. Mírame. *Lo ilustra dando unos pasos tambaleantes. Enciende la lámpara ante la mirada aterrada de Aurelia y luego, agotado, se apoya en un sillón.*<sup>72</sup>

Podemos ver cómo los contrarios se presentan como cómicos y, en ocasiones, causan risa.

Dentro de la teoría de alivio tenemos que Bergson afirma que lo cómico es una creación humana que proporciona liberación, pues es una “anestesia del corazón” proporcionada por varios fenómenos cómicos –lo que se conoce como comicidad–, estos fenómenos son la parodia, la ironía, la sátira y el humor mismo; todo lo anterior tiene como respuesta la risa que

[...] es la expresión de una emoción debido a diversos elementos intelectuales y afectivos, que se muestra principalmente en una serie de aspiraciones más o menos ruidosas, dependiendo en gran parte de las contracciones del diafragma y acompañadas de contracciones involuntarias de los músculos faciales, resonancia de la faringe y del velo del paladar.<sup>73</sup>

La risa es comunicativa y social, siempre necesita de un reidor y de otro que funge como asociación de lo cómico. Las asociaciones podrían ser las evocaciones de los hechos actuales de una sociedad; o sea que la risa desenmascara prácticas socioculturales ridículas. Es obvio que las prácticas socioculturales serán variables dependiendo de cada sociedad y época para determinar si el contenido es cómico. Así, por ejemplo, un chiste racista o políticamente incorrecto no será bien recibido por el grupo que se etiqueta en la broma, no obstante, a más de una persona le causara gracia sin importar que se sienta identificada. Es la relación

---

<sup>72</sup> Ibarguengoitia. *Ante... Op. cit.* p.162.

<sup>73</sup> Rafael Christian. *SciELO - Scientific Electronic Library Online*, en “Risoterapia: Un nuevo campo para los profesionales de la salud”: <http://www.scielo.org.pe/pdf/rspmi/v17n2/a05v17n2.pdf>, 2004, p.57.

semántica que otorgamos a ciertas prácticas sociales las que permiten entrar en el juego de lo cómico y la risa.

Así, por ejemplo tenemos, en el último acto de *Susana* a una chica coaccionada por la mamá para darle una oportunidad a Alfredo y en una visita vemos cómo los roles se han intercambiado y ahora es él quien tiene el papel dominante en la relación, hablando un poco del sexismo que ya se mencionó. La escena se vuelve tensa pues el lector/ espectador nota la incomodidad y debilidad de Susana, la tensión se va deshaciendo a través de varios remates cómicos que aparecen durante el diálogo:

Alfredo: Tú no te metas. Y déjame decirte una cosa que tengo pensada: eres la mujer más maravillosa que he visto, pero te haría provecho que alguien te diera una cintariza.

Susana: ¿Una qué?

Alfredo: *De pie. Cueriza.* Y nada más se me quite el miedo yo voy a dártela. [...]

Susana: *Vencida. Cayendo en el sofá.* ¡Cómo puedes ser así!

Alfredo: No soy así. *Acercándose al sofá, blando.* Primero me moriría que atreverme a pegarte, pero me gustaría tener valor. Ya sé que no me quieres, no tienes por qué quererme, pero quiero que tratemos de ser amigos. Nunca hemos sido amigos.

Susana: Es que eres muy bruto.

Alfredo: Ya lo sé. Y tú eres insoportable, pero tenemos que hacer la lucha.<sup>74</sup>

Así la risa producida por el cambio de roles entre personajes libera la tensión que se ha producido con el mal trato que Susana ha tenido para con Alfredo y al dejarnos ver a la verdadera Susana, esa que aunque rebelde es sometida por los padres.

En relación con el alivio en las *Esfinges* podemos observar dicho mecanismo después de que Isidro y Tere mantuvieron relaciones sexuales, en el cuarto de él, tienen una discusión que posee varios remates cómicos que aligeran la tensión:

Tere, *con voz ronca.* ¿Qué tienes mi amor? Dímelo.

Isidro: Mi abuelito está muriéndose.

Tere: ¡Qué tonto eres!

---

<sup>74</sup> Ibarguengoitia. *Susana...* Op. cit., p.75.

Isidro: ¡Ay, Tere, por favor ya vete! Vienes a manchar mi cama y todavía me dices cosas horribles.

Tere: Yo no manché nada. [...] Si he sabido que ese era el Santo Niño de Atocha, no me haces nada.<sup>75</sup>

La risa nos sirve para aligerar el peso moral que implica el tipo de relación que tienen, además que J.I. utiliza la ironía al involucrar una figura religiosa en el imaginario de Tere, pues al parecer ella tiene respeto por las figuras de autoridad, como lo es el Santo Niño de Atocha.

Respecto a la teoría de superioridad, que será abordada en el capítulo 4 en el análisis de cada obra, tenemos a Bergson quien nos dice que la risa “siempre oculta un prejuicio de asociación y hasta de complicidad con otros [...]”<sup>76</sup> Esa asociación implica juicios de valor, casi siempre negativos, que se desencadenan de una estructura intencional que implica la degradación de valores. La estructura intencional tiene que ver con algunos detonantes que nos remiten y/o asocian a una situación cómica y por ello reímos; en ocasiones la risa puede ser espontánea pero una vez que identificamos la asociación insertamos los juicios de valor. Cuando se habla de la degradación de valores se hace referencia a que una situación puede ser cómica para unos y para otros no. Más adelante se darán algunos ejemplos para explicar este punto.

Tanto lo cómico como la risa son factores que ayudan al alejamiento, pues la relación existente entre la risa y lo cómico es bilateral, hablamos de que se corresponden la una a la otra. Esta correspondencia de acción-efecto se da cuando identificamos una situación cómica e inevitablemente se esboza una sonrisa, que a veces termina como carcajada sonora. En ocasiones todo lo que se relaciona con la situación puede provocar risa, que a su vez también podrá ser cómica. Dicho alejamiento ayuda a abordar los problemas sociales de manera más

---

<sup>75</sup> Ibarraengoitia. *Ante... Op. cit.*, p.188

<sup>76</sup> Henri Bergson. *La risa*, Madrid: SARPE, 1985, p. 29.

sencilla y si bien no se solucionan, sí se hacen notar para efectuar un cambio en las acciones/pensamientos del reidor. El alejamiento que se plantea con la risa no solo se trata de la privación de ilusión teatral, que la teoría brechtiana propone, sino de una separación del defecto o problema, o sea una visualización externa; es esta visualización la que disimula el error y causa empatía en el reidor, pues “un acontecimiento no se vuelve antipático por la distanciaci3n.”<sup>77</sup>

El alejamiento que utilizaremos ser3 el que propone Jorge Portilla en su ensayo *Fenomenolog3a del relaj3*, en donde plantea tres etapas del relaj3 que bien podemos adaptar al efecto c3mico y la risa; estas etapas son: el desplazamiento de la atenci3n, la negaci3n de la relaci3n sujeto-valor (desolidarizaci3n) y la invitaci3n a que otros participen. Dichas etapas ayudan a la abstracci3n de un defecto en espec3fico, sirviendo en un momento dado como base a la cr3tica. As3 el desplazamiento suspende la seriedad del defecto y a su vez desolidariza al reidor, para terminar con la invitaci3n a que otros r3an. Con estas tres etapas, la risa no solo cumple con su funci3n jolgoriosa y de relaj3 sino que provoca en el reidor una reflexi3n, pues al re3rnos de otro, nos re3rnos siempre un poco de nosotros mismos. En estas etapas tenemos encasilladas las tres teor3as.

Como ya se se3al3, lo c3mico y la risa sirven para aligerar y atenuar los defectos. “La risa subvierte el orden establecido [...], la risa nos da poder y nos libera, permitiendo apropiarnos de las situaciones dif3ciles, ya no somos pacientes, al re3rnos somos agentes.”<sup>78</sup> Y es

---

<sup>77</sup> Bertolt Brecht. *Escritos sobre teatro*, Barcelona: Alba Editorial, 2004, p.162.

<sup>78</sup> Javier Mart3n Camacho. *La risa y el humor en la antigüedad*. En Fundaci3n Foro: <http://www.fundacionforo.com/pdfs/archivo14.pdf>, 2003.

precisamente este cambio de rol, de ser pasivo a ser activo, el que nos permite asociar, señalar y criticar los errores que se vislumbran en el ser humano.

Cuando nos volvemos agentes de lo cómico somos capaces de producir a través de ciertos mecanismos la risa. Bergson habla de algunos mecanismos verbales y de acción, de los cuales varios autores han hecho uso, a continuación, se explican algunos que fueron identificados en las obras de J.I.

Empecemos por el *fantoche de hilos*, que consiste en el personaje que cree tener albedrío y, sin embargo, es presa de una fuerza exterior que lo manipula y maneja a su antojo. Este mecanismo está presente en las tres obras a analizar, pues los personajes que plantea J.I. son personajes atormentados por el qué dirán, aunque pretenden actuar a voluntad son manipulados por sus familias y las “buenas costumbres” Tanto Susana, Roberto y los hermanos: Carlos e Isidro, son personajes que aprovechan dicho mecanismo y durante el desarrollo de la obra nos muestran esa voluntad en su obrar.

También tenemos la *bola de nieve*, que consiste en el cúmulo de problemas hasta convertir algo pequeño en algo sumamente grande. Así, por ejemplo, tenemos a las adúlteras de Clotilde y Tere, quienes, en lugar de poner fin a sus relaciones extramaritales, continúan muy angustiadas y arrepentidas, con sus respectivos amantes. Este mecanismo se presenta desde el inicio de las obras y culmina con un final bastante resignado porque ninguno de los personajes hace algo para terminar con sus problemas; al contrario, sus actitudes parecieran que están destinadas a conseguir más problemas. Este mecanismo es parte fundamental para los finales de las comedias pues los personajes, como ya se había comentado, terminan aceptando con resignación su destino.

La *interferencia de series*, también se presenta en las obras de J.I. y consiste en presentar una acción, la cual es juzgada por el lector/espectador desde un criterio real, el cual no es visto por el personaje, sino que este solo ve “su realidad”. La realidad se ve viciada por lo que el personaje conoce y cree como verdadero, aunque realmente es algo equívoco. Dentro de este mecanismo tenemos a Tacubaya y Roberto, quienes creen conocer más que otros, su presunción de intelectuales solo se quedan en pretensiones, pues realmente no son tan cultos como aparentan.

Y por último tenemos un mecanismo que Bergson contempla a medias, pues sí habla de la *repetición*, sin embargo, no es el único mecanismo que incluiremos en la unidad léxico-verbal, como lo son los juegos de palabras y las ambigüedades que se presentan en las tres obras a analizar. Algunos de los nombres de los personajes son antonimia de sus personalidades; las analogías; las incongruencias entre el tono de enunciación y el enunciado; o bien la inversión de papeles entre personajes (juegos de poder).

Estos mecanismos nos ayudan a señalar los componentes cómicos de cada obra para detallar lo risible y crítico de cada una.

Aparte de esos mecanismos, aparece algo que se conoce como ironía dramática que

es un principio estructural y siempre está vinculada a la *situación*. Es experimentada por el espectador cuando percibe los elementos de la intriga que permanecen ocultos para el personaje y le impiden actuar con conocimiento de causa. [...] Se trata de la inclusión de la *comunicación* interna (entre los personajes) en la comunicación externa (entre escena y sala), que autoriza todos los comentarios irónicos con respecto a las situaciones y a los protagonistas. A pesar de la *cuarta pared*, que protegería a la ficción del mundo exterior, el dramaturgo intenta a menudo dirigirse directamente al público cómplice, apelando a su conocimiento del código ideológico y a su actividad hermenéutica para permitirle captar el verdadero sentido de la situación. [...] <sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Pavis. *Diccionario... Op. cit.*, p.279-280.

Este desfase entre diálogo y acción es comprendido por el espectador, pero no por los personajes. De este modo el espectador se dará cuenta, a través de los diálogos, mucho antes de que la acción suceda. Como, por ejemplo, en el primer acto de *Susana* cuando Alfredo, de quien tenemos el antecedente que pretende a Susana pero que es aborrecido por la misma, le pregunta si está contenta a su lado a lo que ella le responde:” ¿Sabes cómo me siento junto a ti? / Alfredo: *Con esperanzas. ¿Cómo?* / Susana: Como si estuviera sentada junto a un perro San Bernardo.”<sup>80</sup> El lector/ espectador asociará la característica principal del perro de esta especie con la impresión que tiene Susana hacia Alfredo; y el diálogo continuará:

Susana: ¿Te crees un mastín? No. Eres un San Bernardo. Definitivamente. Además no se siente mal estar junto a un San Bernardo. La única desventaja es que son muy babosos.

Alfredo: ¿Cómo puedes decirme eso?

Susana: Bueno, tú no eres baboso; es lo único que no tienes de San Bernardo. ¿Está usted conforme?<sup>81</sup>

El lector/espectador se da cuenta que sus sospechas de la analogía entre el perro San Bernardo y Alfredo son correctas, Susana insulta a Alfredo y lo disimula a través de la complacencia; dicho insulto permite que el lector/espectador y el personaje de Alfredo se den cuenta de la nula posibilidad de una relación y así él deje de pretenderla.

También podemos apreciar la ironía dramática en la declaración amorosa, del tercer acto, de Tacubaya para con Susana. El espectador/lector sabrá desde un inicio que ese romance está condenado al fracaso y no llegará a nada.

Susana: ¿No piensas besarme?

Tacubaya: Tengo miedo.

Susana: Yo desperté con ganas de que me besara todo el mundo.

---

<sup>80</sup> Ibarguengoitia. *Susana... Op. cit.*, p.20.

<sup>81</sup> *Ídem*

Tacubaya: Ya me di cuenta.<sup>82</sup>

El temor que siente Tacubaya al formalizar no es algo pasajero, el lector/espectador lo sabrá porque ha visto el desarrollo del personaje a través de la obra y ha notado que es una constante en su comportamiento; así como su machismo disimulado en el “ya me di cuenta”, el cual provoca la risa, pero es un reproche a la actitud de Susana.

Así podemos ver cómo un solo mecanismo o el conjunto de varios puede provocar la risa en el lector/espectador. Hay que reafirmar que los dos términos, lo cómico y la risa, proceden de la sociedad y que por ende su función es social; o sea que la crítica que se realiza estará dirigida de manera particular o general a una sociedad.

### **2.2.2. Jorge Ibarguengoitia, el crítico humorista**

J.I. nunca se sintió cómodo con la etiqueta de humorista o chistoso, y en varias ocasiones llegó a desmentir tales afirmaciones o a reprochar que el lector riera ante algún pasaje humorístico: “¿De qué se ríen? No sé. No soy humorista ni un payaso. No trato de hacerme el gracioso, sólo digo lo que veo. Y digo lo que pienso.”<sup>83</sup>

A pesar de no sentirse cómodo con la etiqueta impuesta, J.I. era consciente de la función que el humor desempeña en la sociedad, al respecto dijo: “La labor del humorista –ese soy yo, según parece–, me dicen, es como la de la avispa –siendo el público la vaca– y consiste en aguijonear al público y provocarle una indignación, hasta que se vea obligado a salir de la

---

<sup>82</sup> *Ibíd.*, p.110-111.

<sup>83</sup> Villaseñor. *Conversaciones...Op. cit.*, p. 21.



pasividad en que vive y exigir sus derechos [...]»<sup>84</sup> Con esto se reafirma la cercanía que hay entre humor y crítica social.

Así que el humorista es crítico, en este caso J.I. era un crítico humorista y aunque los textos de J.I. tenían un dejo de inocencia, el lector puede darse cuenta de que no es gratuito que los lugares y espacios, el lenguaje y las actitudes de los personajes reflejen una sociedad que es criticada.

La falsa inocencia que, probablemente, maneja J.I. tiene que ver con la premeditación con la que elige ciertas características de los personajes y/o ambientes, así por ejemplo tenemos el nombre de Susana, que proviene del hebreo Shushannah que significa lirio blanco gracioso<sup>85</sup>, nos remita algo completamente contrario a lo que es el personaje. O el nombre de Roberto que proviene del germánico Hruotberht y significa el que brilla por su fama<sup>86</sup>; nuevamente el nombre es una muestra irónica de lo que realmente es el personaje. Estos no son los únicos ejemplos de nombres de personajes pues la mayoría de ellos, en estas tres obras a analizar, son una antonimia que refleja la ironía que J.I maneja.

En el caso de los lugares o ambientes que utiliza en las tres obras podría pensarse que no hay nada mal intencionado al elegir las ciudades: México, D.F. y Guanajuato; sin embargo, podemos intuir que hay alguna crítica disfrazada al momento que J.I. no escribió como

---

<sup>84</sup> Jorge Ibarguengoitia. *Jorge Ibarguengoitia, el cronista rebelde de una generación*. En: <http://www.cultura.gob.mx/noticias/libros-revistas-y-literatura/25174-jorge-ibarguengoitia-el-cronista-rebelde-de-una-generacion.html>, 2013.

<sup>85</sup> Gutierre Tibon. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México: FCE, 1998, p. 202.

<sup>86</sup> *Ibíd.*, p. 232

ambiente Guanajuato sino: “En una ciudad del centro de la República, la víspera y la fiesta de San Juan.”<sup>87</sup>

J.I. trató de esconder la crítica que hace de la gente de Guanajuato al no escribir el nombre de la ciudad como tal, haciendo pasar el ambiente como cualquier otra parte del Bajío; será en su narrativa donde dejará de omitir nombres para ficcionalizarlos, como en el caso de Cuévano. Me atrevo a señalar que la omisión del nombre de la ciudad sólo es un artificio para hacer más notoria la crítica, pues el lector que esté familiarizado con la ciudad, reconocerá la importancia de las fiestas de San Juan y que la casa de Clotilde es la casa que la familia Antillón tenía en el Paseo de Presa, prueba de ello es el siguiente diálogo: “Roberto: [...] Mañana es día de San Juan, habrá danzas en el parque, desde aquí podemos verlas. [...]”<sup>88</sup> Se sabe que las fiestas de San Juan se celebran en el jardín Florencio Antillón y que desde la casa de la familia se puede observar lo que pasa en el jardín, en este caso los danzantes.

Esta característica se irá desarrollando en su paso por la narrativa y llegará a ser un sello propio de sus personajes y ambientes. Estas analogías entre la literatura y la realidad solo nos muestran lo consciente que J.I era de la condición humana y la sociedad mexicana, en específico. Pues “los escritos de Ibargüengoitia transparentan parte de la identidad del mexicano sin necesidad de asirse a metodologías y lenguajes sociológicos sacralizados. Ibargüengoitia irrumpe en los mitos e íconos estructurales del mexicano empleando para ello

---

<sup>87</sup> Ibargüengoitia. *Clotilde... Op. cit.*, p. 128.

<sup>88</sup> *Ibíd.*, p.148.

la misma cultura mexicana.”<sup>89</sup> Es esta cultura la que permite al lector/espectador identificarse con los personajes porque sus perfiles son existentes en el mexicano promedio. El lector/espectador es capaz de notar los vicios, errores y fallos, en ocasiones los aciertos, no solo del individuo sino de la sociedad misma.

El reconocimiento de ciertas características del individuo a través de un personaje se puede hacer a través del distanciamiento humorístico y, probablemente, de la perspectiva personal de J.I., y otros tipos de humor como la sátira, la ironía, el sarcasmo o el absurdo. Estos tipos de humor fueron utilizados por J.I. en algunos de sus textos y a pesar de que la ironía y el sarcasmo son los que más se utilizan para realizar crítica no profundizaremos en ellos porque ya han sido tema de otros estudios<sup>90</sup>, lo que nos importa es mostrar el humor general y la función crítica que se muestra como espejo de la historia, la vida cotidiana y las costumbres de una sociedad.

### **2.3. Crítica social**

Cuando hablamos de crítica social forzosamente nos remitimos a la sociología, por ser la disciplina que estudia los fenómenos sociales; y también nos involucramos con el término de cultura porque es algo inherente a una sociedad que es uno de los temas de estudio de la ciencia antes mencionada. Ambos conceptos se relacionan entre ellos y pueden ser abordados desde diferentes disciplinas, o sea que la crítica social es multidisciplinaria.

---

<sup>89</sup> Ingrid Arriaga. *Armas y letras*. En Jorge Ibargüengoitia: creador de próceres revolucionarios de carne y hueso: <http://www.armasyletras.uanl.mx/69/12.pdf>, 2008, p.47.

<sup>90</sup> Trabajos como “Jorge Ibargüengoitia, de la ironía a lo grotesco. Otro modo de narrar amores y crímenes.” O *Jorge Ibargüengoitia: la transgresión por la ironía* de Ana Rosa Domenella; “Lágrimas y risas de Jorge Ibargüengoitia” de Ana Luisa Calvillo; “La ironía en Jorge Ibargüengoitia” de Evodio Escalante; “La ley de Herodes de Jorge Ibargüengoitia: un pícaro moderno” o *La realidad según yo la veo. La ley de Jorge Ibargüengoitia* de M. Cristina Secci solo por mencionar algunos de los trabajos que abordan la ironía, la sátira y el sarcasmo en los textos de J.I.

En este caso hablamos de la función crítica de la literatura que es delimitada por la relación con otras disciplinas, como la religión, la política, la ciencia, entre otras; dicha función es modificada dependiendo de la disciplina con la que se vincule, así como la relación que se establece con el público receptor. La literatura ha sido uno de los medios más efectivos y recurrentes para intervenir en cuestiones sociales; así, por ejemplo, algunos autores han utilizado un lenguaje específico para acercar a ciertos sectores de la población a un texto y de esta forma aproximar el contenido, o sea el discurso ideológico.

Continuando con los términos que nos ayudarán a clarificar que es la crítica debemos considerar, como ya se había mencionado, el término cultura que es

el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden.<sup>91</sup>

En esta definición que la UNESCO proporciona podemos ver palabras clave que nos ayudan a darnos una idea sobre el quehacer de la crítica social; que no es otra cosa que razonar, expresar y concientizar al hombre de todo lo que lo rodea. De esta forma la cultura toma protagonismo en la literatura y en la crítica que hace la misma.

---

<sup>91</sup> UNESCO. *Declaración de México sobre las políticas culturales*. En Oficina de la UNESCO en México: [http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico\\_sp.pdf/mexico\\_sp.pdf](http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf), 1982.

La cultura es un término que puede valorarse desde diferentes aspectos como el antropológico-social, el ideológico, el estético, el político, entre otros; estos aspectos pueden mezclarse, complementarse o contraponerse según sea el caso. En el momento en que los aspectos culturales de una sociedad se interrelacionan entre ellos o bien con los aspectos de otra cultura se hace referencia a una “hibridación”.

El término de hibridación cultural fue desarrollado por Néstor García Canclini, quien dice que la hibridación es un conjunto de procesos socio-culturales que existían de manera separada y que al combinarse generan nuevas estructuras y/o prácticas sociales. Así que cuando hablamos de hibridación podemos combinar aspectos de una sociedad y se puede ser más abierto y dar mayor margen al tratamiento crítico de la literatura.

Además de tomar en cuenta la hibridación, podemos apoyarnos en la hermenéutica para el análisis de los textos porque de esta forma nos involucramos con la percepción del lector y su contexto. Nos apoyaremos en los presupuestos de recepción que propone Sigfried Schmidt que son:

- a) Presupuestos socioeconómicos: estos son los que definen las posiciones sociales entre emisor y receptor.
- b) Presupuestos socioculturales y cognitivo intelectuales: son los habitus y disposiciones adquiridas que vendría siendo los modos de actuar de cada receptor dependiendo de su estatus social.
- c) Presupuestos biográfico-psíquicos: estos serían las disposiciones ‘personales’, las motivaciones, entre otras.

- d) Presupuestos lingüístico-comunicativos: que se refieren al manejo de reglas y convenciones respectivas del texto y el contexto.<sup>92</sup>

Son estos presupuestos los que nos permiten identificar, a cada lector, las imágenes (símbolos) que el autor propone en sus obras al crear una mimesis de la sociedad. La crítica que se establece con la obra es gracias a las convenciones sociales que rodean la producción y la lectura de estas, como, por ejemplo: las convenciones sociales, las sociedades intelectuales de la época, las ideologías, las imposiciones sociales y culturales, entre otros factores. De este modo la obra de J.I. habla de identidad y realiza una denuncia-protesta a ciertas actitudes.

J.I. resalta los errores o vicios de algún personaje que tiene características definidas y que serán reconocidas por el lector/espectador gracias a los presupuestos. Así, por ejemplo, habrá quién se sienta identificado con algún personaje en específico porque las particularidades coincidan con su realidad. Otro punto al que nos ayudará la hermenéutica es con el estudio diacrónico de las obras de J.I., pues se muestra la vigencia de los escritos ya que aún hoy en día la crítica se puede tomar como válida; pues los intereses, deseos, necesidades y experiencias sociales concuerdan con algunas actitudes de la sociedad actual. Prueba de la vigencia de los textos con la realidad actual es por ejemplo, que algunas materias de humanidades, como la Filosofía, Ética, Lógica e Historia del Arte o Arte por sí sola han sido consideradas como innecesarias dentro de las materias disciplinarias en el plan de estudios

---

<sup>92</sup> Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires: Edicial, 1983, p.213.

de la Educación Media Superior;<sup>93</sup> aún hoy en día podemos escuchar en charlas cotidianas frases como: ¿y de qué vas a trabajar?, ¿eso para qué sirve?, ¿por qué mejor no estudias algo serio?, te vas a morir de hambre, etc., pues se consideran que las artes son de menor importancia que las ciencias exactas<sup>94</sup> y esta idea la vemos en *Susana y los jóvenes* cuando Susana le dice a Tacubaya “[...] Tú procuras no morirte de hambre y encontrar tu profesión. Si cuando seas un profesional [...], entonces se pensará otra vez en el asunto.”<sup>95</sup>

Otra actitud que aún tiene vigencia es la mojigatería y devoción religiosa de la gente<sup>96</sup>, tema que se trató en *Clotilde en su casa*. Ya sabemos que Clotilde es una adúltera, no obstante cree en el sacramento de la confesión y, tal vez, hasta en el acto de contrición; como podemos notar en la siguiente cita: “Fui a confesarme y el padre me regañó mucho y me dijo cosas horribles.”<sup>97</sup> También tenemos a la mocha alcahueta de Berta que sabe sobre la relación extra marital que mantiene Clotilde con Toño, sin embargo, cree que la religión puede modificar la actitud de Clotilde:

---

<sup>93</sup> En 2008 la SEP elimina las humanidades del plan de estudios y únicamente deja la materia de Español como obligatoria. Igual las materias antes mencionadas pueden aparecer en la curricula pero como opcionales y solo de considerarse necesarias en cada institución. Revísese el acuerdo número 442 [http://www.sems.gob.mx/work/models/sems/Resource/11435/1/images/5\\_1\\_acuerdo\\_numero\\_442\\_establece\\_snb.pdf](http://www.sems.gob.mx/work/models/sems/Resource/11435/1/images/5_1_acuerdo_numero_442_establece_snb.pdf)

<sup>94</sup> Puede consultarse en google y saldrán muchos resultados de foros y páginas con preguntas similares; aquí dos textos donde se formulan dichas frases pero se defienden a las humanidades: Marco Batta. *¿Ciencias o humanidades, letras o números?* En: <http://www.eslocotidiano.com/opinion/marco-batta/ciencias-humanidades-letras-numeros/20170815065056039043.html> y Edulynks. *ESTUDIANDO ARTES Y HUMANIDADES ¿TE VAS A MORIR DE HAMBRE!* En: <https://blog.edulynks.com/estudiando-artes-humanidades/>

<sup>95</sup> Ibargüengoitia. *Susana... Op. cit.*, p.121.

<sup>96</sup> Solo es cuestión de hojear un periódico o darle scroll en alguna red social para encontrarse noticias sobre el frente nacional de la familia, marchas antiaborto, marchas en contra de Halloween o sacerdotes culpando a los niños de provocar a los adultos. Aquí el enlace del frente nacional: <http://frentenacional.mx/>

<sup>97</sup> Ibargüengoitia. *Clotilde... Op. cit.*, p.132.

[...] La verdad es que voy a traer al padre Panchito para que te haga un exorcismo y se te salgan los demonios que tienes en el cuerpo, porque eso que andas haciendo a cada rato con este muchacho Toño es de gente muy mal educada.<sup>98</sup>

Otra actitud que aún persiste en nuestros días y que J.I. retrató en *Ante varias esfinges* es la ambición. Alejandro desea la muerte de su padre, anhelante de que le herede algo y podemos notarlo en el siguiente diálogo

Dime, tía Elena. Tú que has visto a mi papá desde temprano, ¿Cómo amaneció? ¿Con las ojeras y marcadas líneas que van de la nariz a las puntas de la boca, la lengua hinchada y de un color blanquecino; las pupilas turbias y los párpados negruzcos; en los labios una resequedad peculiar? ¿Así está mi papá?<sup>99</sup>

Estas actitudes no son las únicas que J.I. retrata pero son las más ilustrativas y notorias; de igual manera cuando leemos los textos nos percatamos que están llenos de humor y que cada uno de los errores de los personajes son una llamada de atención a la sociedad, cumpliendo de esta forma con la crítica.

La crítica se apoya en muchas y variadas herramientas como lo es el teatro que nos sirve para denunciar y/o criticar; Marco de Marinis, nos dice, en *Comprender el teatro*, que el teatro cumple con varias funciones sociales como son la propaganda, la protesta, la trasgresión, la evasión, la diversión, la animación social y el punto meramente intelectual. Son estas funciones las que permiten que un texto sea interpretado o reinterpretado a través del contexto del autor y del mismo lector/espectador. La crítica no aparece de manera explícita, sino que se sugiere a partir de indicios que deben ser decodificados. O sea que el teatro es el conjunto de códigos simultáneos y heterogéneos que necesitan del lector/espectador para desenvolverse y significar. Por ejemplo, tenemos las descripciones de la escenografía y de

---

<sup>98</sup> Ibarguengoitia. *Clotilde... Op. cit.*, p.209-210.

<sup>99</sup> Ibarguengoitia. *Ante...Op. cit.*, p.165.



los personajes que solo podemos vislumbrar en el texto, sin embargo, en la representación tenemos que decodificar los indicios e interpretar la personalidad o carácter del personaje a través del vestuario, ademanes y diálogos.

Los elementos que se deben decodificar son en varias ocasiones el distanciamiento en la acción que solo es posible a través del humor, esto es porque el humor hace perder credibilidad. Es como si alguien contará que acaba de ser asaltado, pero en todo momento se riera, el interlocutor no creerá la historia porque la risa hace que no haya credibilidad en la historia. La crítica no solo se presenta con el humor, las características absurdas y burlonas, sino que también se presenta a través de la incongruencia entre el tono de enunciación y el enunciado, que son expuestas en las obras a través de las acotaciones.

El humor que identificamos en los ejemplos que se han mostrado con anterioridad nos ayuda a no juzgar duramente al personaje sino atenuar un poco su actitud, de este modo la credibilidad del malestar se reduce y nos da la oportunidad de generalizar. De esta manera sabemos que la crítica que J.I. realiza no es individual, sino colectiva, deja de lado al sujeto y señala la actitud equivocada o sea la colectividad como sujeto real. No es que J.I. proponga soluciones, más bien denuncia estados que deben corregirse, usando la risa como protesta.

### 3. Obras:

Antes de pasar al análisis se presentará una breve reseña de las obras y los personajes que las integran para tener un panorama general.

#### 3.1. *Susana y los jóvenes*

*Susana y los jóvenes* es una comedia que Ibarguengoitia escribió en 1953, para un examen final en la materia, que le impartía Rodolfo Usigli, Teoría y Composición Dramática. La trama de la obra es sencilla y nos muestra un triángulo amoroso conformado por Susana, Alfredo y Tacubaya, quienes encarnarán algunas vivencias del joven J.I.<sup>100</sup> Dicha obra se desarrolla en México, D.F, durante el invierno y tiene como escenario único la sala de la casa de Susana; la acción termina cuando Susana se libera de ambos pretendientes.

El título de la obra tiene dos características importantes. La primera es lo que menciona Bergson sobre el peso que cae en el personaje que se anuncia en el título, de este modo sabemos que la comedia girará alrededor de Susana; y la segunda es que el título es una modificación del título de *Susana y los viejos*, pintura al óleo del italiano Tintoretto.

La pintura tomó el nombre de la historia contada, en el capítulo 13 del libro de Daniel, en la biblia. La historia nos cuenta cómo Susana, una mujer muy bella y temerosa de Dios, es desprestigiada y condenada a muerte por dos ancianos jueces, quienes la deseaban y al no verse correspondidos la acusan. Susana es salvada por Dios mediante Daniel, quien interroga a los viejos y se da cuenta que sus declaraciones no concuerdan; al final los ancianos son condenados y ejecutados. Aunque la obra teatral no está apegada a la historia bíblica sí nos

---

<sup>100</sup> Como lo comenta Vicente Leñero: “*Susana y los jóvenes* no puede disimular algunos rasgos de lo que fue [...] su conflictiva relación con Luisa Josefina Hernández [...] los dos estudiantes de ingeniería en quienes parece desdoblarse el propio Ibarguengoitia [...] En detalles autobiográficos más nimios, la comedia está plagada de referencias al mundo de la escuela de ingeniería [...]” Leñero. *Los pasos... Op. cit.*, p. 21-22.

remite a la historia de la mujer que sigue las leyes divinas y es acosada por dos hombres. Al final Tacubaya y Alfredo no son ejecutados pero sí son condenados por Susana, quien no ve las cualidades suficientes en ninguno de los dos pretendientes como para quedarse con alguno.

Respecto a las características propias de los personajes tenemos a la protagonista: Susana, una chica educada bajo los preceptos conservadores y tradicionalistas de una familia clase mediera pero que “se ha rebelado contra el modelo de la familia; y en el fondo no ha hecho más que utilizar a sus enamorados para cumplir sus fines.”<sup>101</sup> Pues no sabe lo que quiere de su vida y está en busca de alguien que le muestre nuevos horizontes, se siente atraída por Tacubaya y desprecia a Alfredo por ser tan monótono. El significado etimológico de su nombre no concuerda con la personalidad de nuestra protagonista, quien en más de una ocasión le hace insinuaciones sexuales a Tacubaya, rompiendo no solo con el significado del nombre sino con los parámetros sociales.

Los enamorados son dos: Alfredo, un joven que estudia ingeniería, que sabe lo que quiere para su futuro, que “se gana a los padres de Susana: es un joven conveniente, decente, uno de aquéllos jóvenes que apunta derecho hacia la modernidad que el país avizora. Es también aburrido, adocenado, correcto hasta el bostezo o la desesperación.”<sup>102</sup> Y Tacubaya, quien es un joven rebelde que está pensando aplicar un plan tetramestral para hacer algo que le guste en la vida, se cree artista y “es divertido [...] no ofrece las seguridades de un futuro próspero.”<sup>103</sup> Ambos personajes, opuestos en personalidad, simbolizan diferentes deseos en

---

<sup>101</sup> Juan José Reyes. Jorge Ibarguengoitia: la malicia del sentido común en *Revista de la Universidad de México*, México, 2004, p.19-20.

<sup>102</sup> *Ibíd.*, p.19.

la vida de Susana: la estabilidad económica, el primero y una vida llena de emociones, el segundo.

Fuera del triángulo amoroso tenemos a Pablo, el hermano de Susana quien se siente atraído por la hermana de Alfredo, Rosa. También tenemos a La Mamá y El Papá, quienes al carecer de nombre propio nos hacen pensar que J.I. trato de generalizar y representar las características de un padre de familia en ellos. Y por último, Isadora, la sirvienta en casa de Susana, quién representa la ineptitud de quien no tiene estudios.

Además del triángulo amoroso la obra nos muestran las dificultades que existen en las generaciones, pues por un lado tenemos a los jóvenes que no saben qué hacer con su vida y por otro lado tenemos a los papás que ya tienen resuelta la vida y vuelcan sus deseos en los hijos. *Susana y los jóvenes* nos permite entrever las características propias del trabajo de J.I. que irán desarrollándose de manera más puntual en sus siguientes obras.

### **3.2. *Clotilde en su casa***

*Clotilde en su casa*, escrita en 1955, fue la segunda comedia de J.I. En ella se presenta una serie de personajes provincianos que son tipificados con algunos defectos característicos de la sociedad guanajuatense. La trama de la obra, se desarrolla “en una ciudad del centro de la República, la víspera y la fiesta de San Juan”,<sup>104</sup> nos presenta un triángulo amoroso conformado por Roberto, Clotilde y Antonio; en esta ocasión J.I apuesta por una crítica más compleja, pues en la obra se habla de infidelidad y de una mujer que es siete años mayor que

---

<sup>103</sup> *Ídem*

<sup>104</sup> Ibarguengoitia. *Clotilde... Op. cit.,* p.128.

el amante; además de mostrarse el deseo por una buena situación económica y el conformismo de todos los personajes al no cambiar sus actitudes.

El título de la obra nos presenta desde el inicio a la protagonista y devela, un elemento importante para el análisis, el estatismo de nuestra personaje pues toda su vida se desarrolla en su casa, que curiosamente no es suya sino de las tías.

En relación a las características de los personajes tenemos las que aparecen en la descripción de cada uno de los personajes; empezando por Clotilde, de quien se nos dice que es ama de casa de 30 años, ha sido oprimida por sus tías y aprovecha cualquier oportunidad para ofrecérsele a Toño y descargar toda la opresión familiar. De Antonio nos dice que es un joven de 23 años, pasante de arquitectura, bien vestido y refinado; él representa el porvenir prometedor que los esposos desean pero que no tienen ni tendrán. Y de Roberto, el esposo de Clotilde, nos dice que es un provinciano de 35 años, esnobista fracasado, holgazán y conformista. Y por último nos presenta a las tías: Nicolasa, la típica mujer chismosa y Berta, la moralista.

Los personajes de esta obra comparten muchos rasgos con los de *Susana*, pero con dos años de distancia podemos ver cómo J.I. ha trabajado las personalidades de los personajes y el conflicto que ya se había presentado se ve menos superficial. Asimismo se vuelve a denotar la dificultad del entendimiento entre generaciones, pues ahora los personajes oscilan entre tres generaciones diferentes y con diversas motivaciones que no son compartidas entre ellos. Ya en esta obra se pueden ver con mayor detalle las características humorísticas del trabajo de J.I.

### 3.3. *Ante varias esfinges*

*Ante varias esfinges* es un drama escrito, en 1956, para obtener el título como maestro en Letras con especialidad en Arte Dramático. Fue esta obra la que le dio a J.I. la certeza de haber encontrado su estilo, a pesar de que Usigli la demerito por la temática y el lenguaje.

La obra nos retrata los últimos días, en invierno de 1954, de la vida de Marcos, un jefe de familia que ha heredado frustraciones y una casa, espacio esencial para el desarrollo de la obra, que se desmorona poco a poco como los integrantes de la familia. “A lo largo de los tres actos y en los distintos espacios que constituyen la casa, (las habitaciones, la sala, el recibidor, el comedor) los personajes deambularán, se quejarán, se mirarán y se odiarán unos a otros y terminarán dejando que la vida pase hasta que sus vidas se consuman, en unos más lentamente que en otros.”<sup>105</sup>

Estos personajes son un bulto de frustraciones e insatisfacciones que se han ido acumulando a lo largo de toda una vida. Comenzando por el padre, Marcos, quien está a punto de morir y vive con su esposa Aurelia; y Elena, su hermana. Estos personajes oscilan entre los 75 y 72 años; esta generación representa a aquella que vivió la transición de la Reforma Agraria. Luego tenemos a los cuarentones de Alejandro, el hijo mantenido eternamente, insatisfecho con su pobreza pero que no hace nada para mejorar su situación. Rosa, su esposa, que solo acepta con resignación su realidad. Beatriz y Marta, las hermanas de Alejandro, que tampoco tienen medio centavo partido a la mitad; la situación de Marta es peor porque está casada y vive en provincia con un hombre que al parecer es un inútil. Estos personajes representan a las personas que aún están apegadas a las costumbres pero que en algún momento quisieron

---

<sup>105</sup> Alejandro Ortiz Bullé Goyri. “La poética teatral del joven dramaturgo Jorge Ibarguengoitia” en *Signos Literarios*, México, 2005, p.44.

romper los moldes sin mucho éxito. Y por último tenemos a los nietos de veintitantos, Isidro y Carlos, quienes tampoco tienen en que caerse muertos y Teresa, la esposa de Carlos que mantiene una relación con Isidro. Ellos encarnan la rebeldía y la mala educación emocional, herencia de las otras generaciones, pero también simbolizan la ruptura en los paradigmas y la posibilidad de un cambio. Como podemos ver esta familia tiene problemas más graves que el dinero, pero ellos no se dan cuenta por añorar una abonanza del pasado.

El título de la obra remite al lector a la intertextualidad que existe con la figura mitológica; respecto a la historia de esta mítica figura, Kurnitzky cuenta en su libro *Edipo: un héroe occidental* que Hera desterró a la Esfinge y que esta se posó a la entrada de Tebas y exigía a los tebanos el sacrificio de sus descendientes, dicha maldición solo podía ser eliminada por quién resolviera un enigma, que era ¿qué animal tiene cuatro patas en un tiempo, dos patas y tres en otro. Y es tanto más débil cuanto más patas tiene? Quien no lo resolviera sería estrangulado y devorado al momento.

La taxonomía de la esfinge es importante para identificar la complejidad de dicho ser y de los personajes. La figura enigmática de la esfinge está conformada por una cabeza y pechos de mujer, cuerpo de toro o perro, garras de león, cola de dragón y alas de ave; además de tener rasgos de personalidad muy marcados que fueron identificados en los personajes como lo son la rapacidad con la que los hijos esperan la herencia; el enigma que rodea las relaciones interpersonales de la familia, la crueldad con la que se tratan entre ellos, la feminidad pervertida de Tere, la falta de moderación de Alejandro y la vanidad tiránica que tienen algunos personajes. Así cada uno de los personajes representarán las características de esta enigmática figura, de ahí el título de *Ante varias esfinges*.

Dicha obra pudo ser el parteaguas de la dramaturgia mexicana pues J.I. presentó la posibilidad de nuevas técnicas escenográficas; Leñero comenta al respecto:

[...] *Ante varias esfinges* planteaba una propuesta escénica que ni siquiera Ibargüengoitia se atrevió a formular radicalmente: la simultaneidad de la acción en diferentes habitaciones de la casona. Si en vez de usar el recurso de apagar aquí para encender allá donde la acción va a ocurrir ahora, y luego apagar para encender otro ángulo, etcétera, Ibargüengoitia hubiera escrito su obra de otra manera que todas las habitaciones de la casa funcionaran al mismo tiempo, la propuesta de *Ante varias esfinges* habría significado poco menos que una revolución en la dramaturgia mexicana.<sup>106</sup>

Sin duda, dicha obra es la pieza maestra para que J.I. descubriera qué y cómo quería trabajar. *Ante varias esfinges* es la obra que muestra ese toque ibargüengoitiano de exponer una realidad triste y patética que termina siendo hilarante y divertida para muchos.

---

<sup>106</sup> Ignacio Trejo Fuentes. *Lágrimas y risas*, México: Textos de Difusión Cultural UNAM, 1997, p.48.



#### 4. Análisis

Como ya se había mencionado, el teatro de Ibarguengoitia es poco estudiado, sin embargo su teatro es en gran medida un preámbulo de su narrativa; pues desde su primer obra teatral, *Susana y los jóvenes*, el autor demuestra que la comicidad, el humor negro y la ironía serán factores representantes en su obra.

La crítica que J.I. hizo a la sociedad mexicana, aplicable aún hoy en día, ha sido tomada como una simple burla porque la percepción del humor puede caer erróneamente en una banalización de los defectos que se critican. Esto se da porque no es lo mismo que alguien reprenda un vicio o una actitud a través del escarnio, la dureza y vileza de un regaño a que se haga a través de una burla o mofa donde cualquiera puede reconocerse, pero desde un punto de vista gracioso que permite mejorar sin ser juzgado tan duramente. Así a través del distanciamiento humorístico J.I. logra realizar una estructura literaria que se transforma en un espejo que refleja la vida cotidiana.

En el teatro de J.I se puede observar varios hechos, actitudes o situaciones que son propios de cierto estrato social y que, a través de acciones hilarantes, muchas de las veces agrídulces, son puestas en evidencia para criticarlas y es a través de los personajes, cronotopos y/o enunciaciones que se expone una visión crítica de valores y de la moral en el entorno social de J.I., donde se ensalzan el materialismo, el éxito social, el éxito económico y el individualismo En las obras tenemos tres temas recurrentes, que servirán para el análisis: el estatus social, la complicación en las relaciones interpersonales y el conformismo.

Si bien los tres temas que se abordarán en el análisis no son los únicos sí son los más recurrentes en otras de sus obras, como en *Viaje Superficial* y *Llegó Margó* que maneja los tres temas, o *La lucha con el ángel*, *Los buenos manejos*, *El loco amor viene* y *El tesoro*

*perdido* en las que aparecen triángulos amorosos y el conformismo. Cada una de las obras se analizará y se mostrarán los diálogos que comprobarán cómo el humor está siendo una herramienta más para la crítica.

El primer tema que se abordará será la división de clases sociales. Este será un tema que J.I. usará en varias de sus obras, se presentarán personajes preocupados por no perder cierto estatus social, compuesto por un nivel económico y un nivel intelectual, que proporciona seguridad y bienestar a dichos personajes. La mayoría de las veces se presentarán personajes que en algún tiempo fueron adinerados y que por algún motivo perdieron gran parte de sus bienes, sin embargo, siguen creyendo que su posición les otorga poder sobre otros.

El segundo tema que está presente es la dificultad en las relaciones humanas, más específicamente de las relaciones románticas; se presenta un triángulo amoroso, que termina colapsando porque alguno de los personajes decide continuar con su vida, esto será un sello para las obras de J.I. Los personajes, de las tres obras teatrales a analizar, no saben relacionarse, muestran su incapacidad para estar bien con los demás, son egoístas y solo piensan en ellos mismos, sin importarles los demás y sus sentimientos. Respecto a las relaciones amorosas hay un tema que va de la mano con ellas: el sexo. Se presentan personajes como seres insaciables que sobrevaloran el sexo mismo.

El tercer tema que se analizará en las obras es el conformismo. El conformismo que varios de los personajes experimentan, el hartazgo de cierta situación, pero esa 'imposibilidad' a moverse o salir de dicho punto, el saberse inconforme pero no hacer nada o tener la forma de salir pero no hacerlo.

Para identificar dichas características en las obras vamos a retomar algunos de los elementos de la *Tabla 2*. Conjunto de signos teatrales de Fernando de Toro y Kowzan, más específicamente de los índices espaciales, temporales, sociales, gestuales, íconos y símbolos verbales que se presentan en las obras; estos signos nos ayudarán a comprender el contexto que se presenta en las obras. También se mostrarán ejemplos de los mecanismos de Bergson y se mostrará el alejamiento que Portilla maneja en su *Fenomenología del relajo* para entender que el humor presentado en las obras de J.I. fungen como crítica.

Es necesario comentar que los ejemplos dados nos permiten observar la movilidad y relación que cada personaje tiene con los demás a lo largo de la obra; los fragmentos seleccionados son solo una parte de la crítica, así que la invitación a la lectura de la obra de J.I. queda abierta para entender en su totalidad lo que se muestra en dicho análisis.

#### **4.1. Nivel Socioeconómico en *Susana, Clotilde y las Esfinges***

Ahora que se conocen las tramas, las unidades de tiempo, espacio y acción, y personajes de las obras pasemos a los tres temas recurrentes que señala J.I., los cuales son distinguidos a través del humor para criticar a cierto sector poblacional. Para demostrar pasemos a los fragmentos de las obras donde se pueden observar el objeto del nivel socioeconómico. Al inicio de las obras se nos muestra un índice espacial y temporal que será la descripción de la escenografía; en el caso de *Susana* es la siguiente:

La sala, en casa de Susana. [...] está empapelada en color café claro; es pasada de moda y muy sobria [...] a los lados hay dos sillones del mismo juego, y dos lámparas de pie muy feas. Sobre los muebles hay pieles de venado y de coyote. [...] Sobre la chimenea un Sagrado Corazón y a sus lados, una serie de ocho o diez fotografías de las mismas dimensiones todas, que representan a la familia haciendo cosas históricas: la boda de los padres, los padres con Susana a los tres días de nacida [...] Susana a los quince años; la familia en las bodas de plata, etc. Los pocos adornos que hay

carecen de interés especial: son bibelots de los que se regalan en las bodas o días de santo.<sup>107</sup>

Esta descripción es concreta y muestra la situación socio-económica de la familia pues con solo imaginar el espacio podemos darnos cuenta que es una familia clase mediera, venida a menos, con pretensiones y aspiraciones de sentirse más que otros, en este caso que Tacubaya, Carrasco e Isadora. La forma en que J.I. enuncia: “la familia haciendo cosas históricas” nos permite ver la mofa que realiza ante situaciones banales pero que para la familia respresenta un cierto nivel, de esta manera la situación cobra un toque ridículo y cómico.

En *Clotilde en su casa* dichos índices nos permiten observar las características de una familia con grandes aspiraciones y la idea de que todo tiempo pasado fue mejor:

El costurero, el lado derecho, amueblado con el viejo ajuar de bambú, un par de librerías atestadas, una mesita con candeleros de cobre y otras chácharas, una cómoda antigua, un piano viejo vertical y una mecedora. [...] Todo del siglo pasado. [...] Del lado izquierdo del escenario hay un barandal de hierro calado muy porfiriano. [...] Nota: La familia es de la clase media, con aspiraciones venidas al suelo.<sup>108</sup>

La nota final de la escenografía nos da la razón en dos puntos; en cuanto al nivel socioeconómico de la familia de Clotilde y en cuanto al conformismo y estatismo que la familia tiene. Nuevamente, J.I. presenta las características comunes de una familia clase mediera que pretende vivir mejor de lo que realmente vive.

Y en *Ante varias esfinges* los índices aparecen de la siguiente forma:

Son los elementos esenciales de una casa porfiriana en la ciudad de México. Las actitudes características de la familia que evoca la escenografía, son la conciencia del pasado esplendor, el respeto por lo que ellos creen bello, y cierta indiferencia hacia

---

<sup>107</sup> Ibarguengoitia. *Susana... Op. cit.*, p.12.

<sup>108</sup> Ibarguengoitia. *Clotilde...Op. cit.*, p.128.

los adelantos modernos. La casa es de dos pisos. [...] El decorado y la utilería deben ser reducido al mínimo necesario.<sup>109</sup>

Es suficiente que se nos describa la escenografía para percatarnos de la situación monetaria que atraviesa cada una de esas familias. La crítica es hasta cierto punto autobiográfica porque si recordamos J.I. proviene de una familia acaudalada que paulatinamente se insertó en la clase media. Alguna vez le comentó a Margarita Villaseñor, en forma de burla lo que su madre le decía: “Deberías de estar agradecido con tu tío fulano que te heredó todo” Sí, todas sus deudas y decepciones. “Deberías sentirte orgulloso, porque somos una familia de abolengo”. Sí, pero sin un quinto.<sup>110</sup> Así, J.I. nos presenta una serie de personajes con ciertas características que él conocía en carne propia.

También se presenta la preocupación por la superioridad intelectual.<sup>111</sup> Para identificarlos tomaremos en cuenta los íconos y símbolos verbales que se presentan en las obras. Comenzando por *Susana* y la superioridad que Alfredo experimenta sobre Tacubaya pues lo considera poco inteligente, como podemos ver en el siguiente diálogo, donde el personaje es irónico para hacer quedar mal al otro frente a Susana: “Alfredo: Se cree muy inteligente y se presentó en seis materias a título de suficiencia.../ Susana: Es muy bohemio. / Alfredo: Tanto, que lo reprobaron en las seis.”<sup>112</sup> En varias ocasiones los personajes se corregirán uno a otros para denotar más sabiduría, como en estos diálogos: “Tacubaya: Me cae muy gorda la sociedad. No la soporto. Me da ictericia: / Susana: ¿No será histeria?”<sup>113</sup>; “Carrasco: Van

---

<sup>109</sup> Ibarguengoitia. *Ante... Op. cit.*, p.159-160.

<sup>110</sup> Villaseñor. *Conversaciones... Op. cit.*, p. 25.

<sup>111</sup> Mecanismo del que hablamos en el subcapítulo **2.2.1 Lo cómico y la risa** y que será desarrollado en el presente capítulo.

<sup>112</sup> Ibarguengoitia. *Susana... Op. cit.*, p.22.

<sup>113</sup> *Ibíd.*, p.63.

a robarnos de la manera más inocua./ Tacubaya: Inicua, buey.”<sup>114</sup> En ambos ejemplos el que corrige se siente superior al otro.

En *Clotilde* tenemos aún más marcada la preocupación intelectual pues en la obra se nos presentan personajes de distintas realidades sociales como lo son Toño y toda la familia de Clotilde, principalmente Roberto; el primero un provinciano más que se fue a la capital y regresó al pueblo creyéndose cosmopolita y el segundo, un provinciano con aspiraciones de artista pero limitado por el pueblo donde vive y él lo sabe; al respecto dice: “[...] soy mejor que la mayoría de las gentes de aquí: tengo preocupaciones culturales.”<sup>115</sup>

Algunos índices gestuales aparecerán a lo largo de la obra para ayudarnos a reconocer el humor en varias situaciones, como lo es la preocupación cultural que siente Roberto y por ello tenía la idea de formar una asociación en la que cobraría 50 pesos al año para que cada integrante recibiera un panfleto y así fomentar la nacionalidad, una idea revolucionaria según él; sin embargo, Antonio, quien se siente todo un cosmopolita por vivir en Ciudad de México, le dice que parece una idea provinciana. Esta misma idea de cosmopolita lo hace burlarse del trabajo que hace Roberto en el periódico local, dando a entender que la gente de provincia no podría opinar sobre temas mundiales e importantes como la guerra de Indochina o la bomba atómica y dice “[...] *Irónico. Le quita un periódico. Lee.* “Terrible aguacero se abatió sobre esta ciudad.” ¡Qué noticia! ¿Cómo lo averiguaste?”<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> *Ibíd.*, p.45.

<sup>115</sup> Ibarguengoitia. *Clotilde... Op. cit.*, p.181.

<sup>116</sup> *Ibíd.*, p.151.

El desprecio por lo provinciano es algo que no solo Toño experimenta, pues también los demás personajes que viven en la ciudad del centro de la República ven con malos ojos algunas actividades que acontecen como lo es el espectáculo de la fiesta de San Juan, en algún momento Nicolasa demuestra su descontento diciendo: “Están poniendo un templete para los danzantes del día de San Juan. Están locos. Gastan dinero para traer a los danzantes. Deberían poner un “ballet” o algo elegante. El Lago de los Cisnes. La Danza de las Horas.”<sup>117</sup>

Siguiendo esta idea de superioridad tenemos el malinchismo de Bertha, pues describe el vestido negro que tenía la mamá de Toño “[...] de seda, con la cintura muy baja como se usaba entonces. [...] Y un sombrero de aquellos que les llamaban *clochette*, de una tela brillante: era elegantísima tu mamá. Recuerdo que tenía un vestido de noche lleno de encajes, se lo puso cuando se casaron los Méndez. Todo finísimo, de lo mejor. Europeo.”<sup>118</sup> Se presenta la idea de que si es algo extranjero es de mejor calidad, en esta parte no solo se habla del malinchismo de Bertha sino la presunción de un nivel económico en el que puede adquirir objetos internacionales, el tono del discurso contrapuesto con la realidad y al ser equiparado causa en el lector/espectador una ligera sensación de comicidad.

Retomando el menosprecio intelectual, e identificando íconos verbales e índices gestuales podemos reconocer una idea que ya se había planteado: el menosprecio por las mujeres y señalarlas como ignorantes, pues ambos personajes varones se sienten superiores a Clotilde. Con esa premisa tenemos a Roberto poniendo en evidencia la falta de interés de Clotilde por cuestiones culturales y dice: “La llevé al teatro, habló toda la función con la de junto. Le

---

<sup>117</sup> *Ibíd.*, p.141.

<sup>118</sup> *Ibíd.*, p.136.

compré libros; me dijo que los había leído y ni siquiera cortó las páginas. La llevé a una exposición de pintura: le gustó lo único horrible que había en todo el salón.”<sup>119</sup>

En este mismo canal podemos ver el menosprecio que tiene Toño hacia Clotilde por no saber escribir, lo vemos en aquella escena donde ambos se están coqueteando y se escriben palabras en el aire. Él le dice algo que no sabemos qué es y ella a continuación le dice algo que él no entiende en repetidas ocasiones, al final termina diciéndole: “Que si vienes mañana a las once./ Antonio: Quién te entiende con esa ortografía.”<sup>120</sup> Es a través del conjunto de mímica y palabras que se desplaza la atención y se hace la desolidarización para que el menosprecio intelectual quedé reducido a una situación humorística, sin que nuestros personajes queden como insensibles.

En esta pieza, a diferencia de la primera, la preocupación por demostrar un buen nivel socioeconómico está marcado desde varias aristas y no solo por el nivel económico o intelectual pues la moral y la religiosidad juegan un papel importantísimo en la familia de Clotilde. Ambas tías se sienten con una moral extraordinaria y que eso les da permiso de criticar a los demás. Como Berta, quien durante toda la obra, se la pasa reprochando la personalidad de Roberto y sin modestia alguna lo crítica frente a Antonio, haciéndolo ver como una persona inmoral y viciosa, como podemos notar, gracias al ícono y símbolo verbal, del siguiente fragmento: “Roberto, el marido, tiene ese librero lleno de libros modernos. Algo terrible. [...] Pero además de eso, Roberto es un haragán, muy mal educado y lo peor de todo es ... (*con voz sorda*) que bebe.”<sup>121</sup> En este fragmento se resaltan tres vicios, siendo el último

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p.155.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p.159.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.138.



el peor de los tres, pues al momento de decirlo en secreto notamos que le da vergüenza por ser algo sumamente grave; además de que J.I. recalca el defecto de la tía chismosa.

Más adelante, Berta continúa criticando a Roberto frente a Toño y le dice otros defectos:

Berta: Me cuenta que no tiene dinero y yo sé que todos los días va al café de don Lupe. Así que hay dos posibilidades: primera, es un gorrón; segunda es un mentiroso.  
Clotilde: *Que oyó lo último. Dándole con violencia la ropa.* Tía, por favor no te metas en lo que no te importa.

Berta: Claro que me importa. Estoy manteniéndolos. [...]

Clotilde: Me da mucho coraje que tenga que contarle a todo el mundo que mi marido es borracho, mal educado y haragán. A ti no le hace, porque eres de confianza y ya lo sabes de todos modos. Pero los demás no tienen por qué enterarse.<sup>122</sup>

Además de los dos defectos que señala Berta tenemos la superioridad que Clotilde maneja frente a Toño, pues es consciente de que su tía tiene razón, pero le preocupa ‘el que dirán’. Nuevamente, el desplazamiento de la atención nos permite que los defectos se vean menoscabados por una situación cómica como lo es la aceptación de los defectos por parte de Clotilde.

La otra arista de superioridad que se presenta es el gran peso que los personajes otorgan a la religión y sus preceptos, el lector/espectador sabe que el adulterio es mal visto por los creyentes no por una cuestión de empatía sino porque Dios lo condena. En este rubro tenemos a Bertha, con su papel de “directora espiritual” al ser la mayor de las hermanas y la dueña de la casa, quien le comenta a Clotilde lo siguiente: “[...] no me parece bien que el poltrón de tu marido vaya al café de don Lupe. Tampoco me parece que llegue apestando a mezcal [...], ni que le huelan mal los pies. Todos los pecados que se comenten en esta casa, yo tengo que

---

<sup>122</sup> *Ibíd.*, p.139.

supervisarlos [...]”<sup>123</sup> Nuevamente vemos cómo J.I. disminuye la tensión y seriedad de la situación gracias al toque humorístico de mencionar el mal olor de pies.

En *Ante varias esfinges* la preocupación por mantener cierto nivel socioeconómico se presentará de manera muy similar a las otras piezas, pero al ser la herencia uno de los principales móviles en la obra tendremos personajes más acongojados por el dinero que los demás personajes. Los personajes de las *Esfinges* estarán tan angustiados por no perder su nivel de vida que rayarán en lo inhumano y lo patético, como podemos verlo, de manera más marcada, con Alejandro.

Este personaje encarna la ineptitud y la codicia, ser el hijo menor le da ventajas en la familia pues nunca se ha preocupado por trabajar realmente sino que los padres o hermana lo socorren en sus apuros monetarios, como podemos ver en el transcurso de la obra. Un ejemplo es después de quedarse sin empleo y recurre a su padre para pedir un préstamo. El diálogo entre padre e hijo es una muestra del alejamiento con el que J.I. juega para señalar la ambición, como vemos en el siguiente fragmento:

Alejandro: [...] Podría decirte, papá, podría decirte una cosa terrible. Algo tan desagradable que te mataría.

Marcos: No me lo digas. No me interesa.

Alejandro: Perdí el empleo.

Marcos: No me moriré.

Alejandro: Entonces, podrías prestarme algo, papá. Mientras me recupero. Mientras tengo un golpe de suerte.

Marcos: Nunca has tenido un golpe de suerte, Alejandro.

Alejandro: De cualquier modo, necesito el dinero. ¿Puedes hacérmelo, como un último favor?

Marcos: Como un último favor.

Alejandro: ¿Puedes darme mil quinientos pesos? ¿O dos mil? ¿O dos mil quinientos?

Marcos: En estos días, yo del dinero ya ni me acuerdo.

---

<sup>123</sup> *Ibíd.*, p.209.

Alejandro: Tres mil entonces.<sup>124</sup>

La importancia que Alejandro otorga a la salud de su padre es poca, pues el anciano está casi en el lecho de muerte, y el hijo le pide descaradamente un préstamo. Cuando se da cuenta que su padre está totalmente desconectado le pide una cantidad aún mayor; para concluir esta escena le dice: “Papá, he sido un mal hijo. Te he dejado en la calle.”<sup>125</sup> El índice gestual permite al lector-espectador que se dé cuenta del falso remordimiento.

Será este personaje quien se rehúsa a dejar de mantener cierto nivel de vida pues después de pedir dinero prestado al padre, se ofrece a costear la mitad de la dentadura de su tía y le dice: “Yo acabo de tener un golpe de suerte, tía, mañana recibo tres mil pesos.[...]”<sup>126</sup> Aún antes de tener el dinero ya lo ha destinado; lo mismo con el dinero que le pide prestado a su hermana “[...] ¿quieres prestarme cincuenta pesos? Te los pago mañana.[...] Me gustaría regresar en coche de sitio.”<sup>127</sup> El dinero que pide lo utiliza para mantener cierto nivel de vida, pues también sigue comiendo fuera de casa a pesar de no tener un peso: “Tuvimos que comer algo en el café de chinos.”<sup>128</sup> Que el personaje presente sus deseos como necesidades nos permite identificar la negación en la que vive ante su deplorable condición económica.

Además de lo antes mencionado, Alejandro también verá con malos ojos a su propia hermana, Marta, al no considerar que tenga un buen nivel socioeconómico y será expuesto en la apariencia física de los personajes. Así cuando la hermana aparece en la casa paterna el

---

<sup>124</sup> Ibarzüengoitia. *Ante... Op. cit.*, p.173.

<sup>125</sup> *Ibíd.*, p. 174.

<sup>126</sup> *Ibíd.*, p. 183.

<sup>127</sup> *Ibíd.*, p. 184.

<sup>128</sup> *Ibíd.*, p. 219.

hermano dirá: “*mirándola con repugnancia*. Han pasado muchos años, Marta, tienes canas.”<sup>129</sup> Para posteriormente ofenderla, nuevamente, cuando le dice: “¿Esas ojeras, son tuyas o pintadas?”<sup>130</sup> El ícono verbal nos permite evocar el repudio que Alejandro siente no solo por su hermana sino por la situación en la que él podría estar inmerso; sin embargo, el desplazamiento y la desolidarización que se presenta en la respuesta de Marta, “Son quince años, Alejandro. ¿Y esa barriga?”<sup>131</sup>, permite al lector/espectador no condenar al hermano como un desalmado pues obtiene “una cucharada de su propio chocolate”.

La preocupación por mantener cierto nivel socioeconómico será un tema recurrente en la obra de J.I. y es a partir de estas primeras obras que se nos presenta el arquetipo de personajes atormentados, llenos de menosprecio y desolación por lo que no tienen.

#### **4.2. Dificultad en las relaciones interpersonales en *Susana*, *Clotilde* y las *Esfinges***

Respecto a la inconsistencia de las relaciones, en las tres obras hay personajes incompetentes que no pueden ser empáticos con los otros; los matrimonios serán infelices; los hijos creerán que los padres están chochos; las fragilidades amorosas se presentan mediante triángulos amorosos e infidelidades. El sexo será un tema destacable en las obras, pues los personajes mostrarán lo peor de sí mismos a través de sus relaciones sexoafectivas.

En *Susana y los jóvenes* se muestra un triángulo amoroso no tan trágico, ya que al tratarse de jóvenes universitarios, en edad casadera y sin obligaciones serias se favorece a que ninguno de los involucrados sufra una ruptura siniestra que pueda destruir la vida ‘apasible’ que tenía;

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>131</sup> *Ídem*

sin embargo, el verdadero problema no es el triángulo amoroso sino la falta de comunicación que hay entre los personajes, dando pie a una severa complicación entre las relaciones interpersonales.

Uno de los inconvenientes es que Susana se siente atraída por Tacubaya, quien no ofrece un futuro próspero, pero su madre prefiere que se relacione con Alfredo, con quien Susana no mantiene una buena relación. Entre ellos existe una marcada relación de poder, donde Susana domina y Alfredo es dominado; al contrario de la relación con Tacubaya, donde él domina y ella es dominada. Al final Susana termina por dominarse a sí misma y decreta el destino de ambas relaciones.

A los dos pretendientes los despide de su vida, a Alfredo de manera muy formal.

Susana: ... Eres el muchacho más decente que he conocido en mi vida. Se siente una muy segura a tu lado. Y muy tranquila. No eres feo. Eres muy inteligente. Bailas horrible, pero eso no importa. Puedo estar segura de que nunca vas a cambiar conmigo, ni abandonarme; de que siempre podrás mantenerme. Sé que vas a ser un buen marido. Estoy segura. Además te tengo bastante cariño, porque has sido muy bueno conmigo, estoy agradecida porque me quieres, porque me aguantas mis necesidades, pero no te quiero. No estoy enamorada de ti.<sup>132</sup>

Aunque este parlamento es serio y formal, J.I. no rompe con la comedia, pues al hacer referencia del defecto que baila horrible, reaviva el humor que Susana ya había manejado con anterioridad. Este largo listado de cualidades permite que el lector/espectador se percate con anticipación, gracias a la ironía dramática, de que Susana rechazará a Alfredo.

Al otro pretendiente, o sea a Tacubaya, lo despide “porque estás fuera de clasificación por inútil”<sup>133</sup>, se despiden con unos besos y Susana se queda feliz y triste. La inutilidad de

---

<sup>132</sup> Ibarguengoitia. *Susana... Op. cit.*, p. 105.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p.120.

Tacubaya no permite que Susana alcance el objeto del deseo que es un buen nivel socioeconómico y una relación amorosa estable, sin embargo, no se queda con las ganas y lo besa por un buen rato.

En *Clotilde* también se nos presenta un triángulo amoroso que está compuesto por nuestra protagonista, Clotilde; su esposo Roberto y Toño, el amante. La falta de empatía y el bienestar propio será algo que Antonio demostrará en varias ocasiones, sin importar el tipo de consecuencias que sus deseos pudieran traer consigo, creando una situación tensa de indecisión. Constantemente, los amantes, se rehúsan a caer en las redes pasionales, como en el siguiente ejemplo: “Antonio: Clotilde, tlac, tlac. *Chasqueando la lengua*. ¿Por qué no hacemos algo interesante?/ Clotilde: *Tratando de abrir el canasto*. Porque es pecado. [...]/ Antonio: *Apoyando la cara en los puños*. ¡Qué vida más perra! Mi única afición.”<sup>134</sup> Los íconos verbales ayudan a reconocer el deseo y frustración de Toño haciendo uso del humor para señalar la actitud lasciva.

Toño no comprende las circunstancias de Clotilde y solo se preocupa y ocupa de satisfacer sus propias necesidades, para muestra tenemos cuando Clotilde confiesa su angustia por ser considerada un objeto sexual

Clotilde: *Melancólica, íntima*. Toda mi vida me ha sucedido lo mismo. Todos me manosean. Salgo a la calle y desde los albañiles hasta el doctor Méndez quieren pellizcarme.

Antonio: *Pellizcándola*. Debes sufrir muchísimo.

[...] Clotilde: Yo no sé por qué. Debe ser el destino.

[...] Antonio: *Quejumbroso*. Clotilde, por favor, cállate. Mejor vamos a darnos de besos. *Trata de besarla*.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> Ibarguengoitia. *Clotilde... Op. cit.*, p.158.

<sup>135</sup> *Ibíd.*, p.156.

La desmedida necesidad por tener encuentros sexuales es el fantoche de hilos que representa Antonio, aunado a los símbolos verbales e índices gestuales que reconocen en el humor la falta de empatía entre los amantes y la rancia forma de relacionarse adecuadamente entre ellos.

En *Ante varias esfinges* tenemos un montón de matrimonios infelices, comenzando por el de Aurelia y Marcos, pues Marcos soporta poco a su esposa: “[...] Vente, Aurelia, porque me da mucho miedo estar solo. Vente, pero no hables. [...]”.<sup>136</sup> Además está el matrimonio disfuncional de Alejandro y Rosa, que a través de un ícono verbal nos permite percibir la superioridad que Alejandro siente sobre su esposa y el motivo por el que la trata tan descortésmente: “[...] *Hace veinte años fue un buen partido. Sigue atractivo y aún se ve elegante, pero no muy seguro de sí mismo. Rosa, que lo ha soportado quince años, ha envejecido más pronto que él. Nunca fue bella y todos se asombraron de su matrimonio, especialmente sus cuñadas.*”<sup>137</sup> También el matrimonio de Marta; el de la tía Elena y su esposo golpeador; y por último el triángulo amoroso entre Carlos, Tere e Isidro.

El matrimonio de Carlos y Tere está lleno de tedio y la afinidad entre ellos se terminó en poco tiempo, ambos personajes lo demuestran con los siguientes íconos y símbolos verbales: “*Carlos sale. Entra a su cuarto. [...] Se acerca lento a su mujer y la mira. Qué bonita fuiste. Una vez.*”<sup>138</sup> Es el verbo en pasado el que da la idea de falta de atracción pero será el diálogo de Tere lo que confirmará la idea: “Carlos. Ya es hora de bajar a desayunar, cerdo.”<sup>139</sup> Al

---

<sup>136</sup> Ibarzüengoitia. *Ante... Op. cit.*, p. 196.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 204.

parecer este matrimonio debe sus problemas a cuestiones sexuales y será una charla entre madre e hijo la que deja entrevisto: “Beatriz: ¿Son tan terribles tus intimidades?/ Carlos: No son horribles. Son, simplemente... intimidades que a nadie pueden interesar. Son pequeñas.”<sup>140</sup> El ambiente previo a la escena es tenso, pues el abuelo recién había muerto y este diálogo, a través de la desolidarización, ayuda a relajar la situación.

Respecto a la relación, de carácter sexual, que Isidro y Tere mantienen sabemos que está igual de dañada que el matrimonio de Tere. En el primer acto, después de que ella lo estuvo esperando, tienen una plática muy esclarecedora respecto a las intenciones de Isidro. Aquí el diálogo:

Isidro: [...] llegué a la conclusión de que hay algo de falso y de muy repelente en nuestro amor, bueno, en lo que tú quieras, en esto que estamos haciendo.

Tere: ¿Por qué?

Isidro, *nervioso*: Porque tú no me quieres.

Tere: ¡Ah!

Isidro: [...] llegué a la conclusión de que estás definiéndome por mis defectos.

Tere: ¿Diciéndote tus defectos? ¿Yo?

Isidro: Definiéndome, carajo. ¿Te has vuelto sorda? <sup>141</sup>

Con esto podemos creer que Isidro quiere una relación afectiva con Tere, el nerviosismo con lo que lo dice lo delata; el juego de palabras entre ellos permite que el humor aparezca y suavice la escena, así Isidro no queda como un inepto por querer tener algo serio con su cuñada. Durante toda la obra habrá una relación de poder entre ellos; cuando uno quiera estar cerca, el otro no y viceversa; serán descortesías entre ellos y nadie, con excepción de Carlos, les dirá algo.

---

<sup>140</sup> *Ibíd.*, p. 241.

<sup>141</sup> *Ibíd.*, p. 177-178.



Ya se ha hablado sobre la sexualidad de los personajes pero hay que aclarar que los que protagonizan estas obras son seres torturados, en exploración continua de su sexualidad, aunque la sociedad no les permita experimentar libremente y sea esa la principal razón de su estatismo y/o culpabilidad; así que la moral es algo que está sumamente apegado a algunas situaciones que viven. Como por ejemplo con Tacubaya, quien a pesar de ser el joven insurrecto sabe cómo comportarse frente a los padres de Susana.

Como vemos en el primer acto, cuando llega a casa de Pablo y espía por la ventana a la vecina, quien está desnudándose; sin embargo, llega la madre de Pablo, y Tacubaya deja de espiar por la ventana al ser descubierto: “¡Qué pena! Me suicide socialmente.”<sup>142</sup> Al parecer la ineptitud social de Tacubaya no es tanta pues puede percatarse que dicho incidente le costará la aceptación de la madre de Susana. Además hay otra situación que expone a Tacubaya como ser moral, pues Carrasco comienza a contar su viaje por París

Carrasco: [...] en San Antonio se subieron al camión dos gringas que no tenían lugar y se nos sentaron en las rodillas. Cuando supieron que éramos mexicanos, quisieron que les diéramos clases de español, y éste empezó a enseñarles...

Tacubaya: Mejor vamos a oír a “Rigoletto”. [...]

Susana: No. ¡Que siga, que siga!

Tacubaya: Lo demás ya no es de salón.<sup>143</sup>

Es obvio lo que Tacubaya les enseñó a las gringas pero se abstiene de continuar con la historia por no ser adecuado. Con este símbolo verbal nos percatamos que Tacubaya está completamente inmerso en la moral y aún así la relación que mantiene con Susana es sesgada y pobremente emocional.

---

<sup>142</sup> Ibarguengoitia. *Susana... Op. cit.*, p. 26.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 34.

La relación que hay entre Tacubaya y Susana es rara y la mayoría de acercamientos que tienen son de índole sexual entre chistes y comentarios humorísticos como, por ejemplo, cuando están en la sala de la casa de Susana y empiezan a jugar barajas, Tacubaya dice: “Pago por ver. *Mirándola.*”<sup>144</sup> El índice gestual nos permite conocer las oscuras intenciones de Tacubaya para con Susana, dejando ver el tipo de relación que se está desarrollando. Las insinuaciones sexuales estarán presentes de manera común pero serán opacadas o demeritadas, para dar pie a la crítica, por otras cuestiones como en los siguientes ejemplos: “Susana, tienes la pechuga más blanca del mundo. / Susana: *Tapándose hasta las orejas.* No seas pelado. / Tacubaya: ¡Nunca has leído a Hemingway?”<sup>145</sup> o “Susana te he compuesto un poema [...] ¡Qué buenas, y que grandotas/ están las jícamas!/ ¡Las jicamotas! [...] *Entra la mamá.* / Mamá: Tacubaya, hágame el favor de limpiarse los zapatos antes de entrar a la sala.”<sup>146</sup> El desplazamiento de la atención hace que el distanciamiento humorístico puedan mostrar algunas relaciones interpersonales de manera más ligera .

En *Clotilde*, nuestra protagonista se siente una devora hombres, todo por culpa de “los mil cuidados que sus tías tuvieron de su virginidad han desarrollado una sexualidad sin límites...”<sup>147</sup> así que tanto ella como Toño buscan la forma de que las cosas se tornen hacia la dirección que ellos quieren, o sea un encuentro sexual.

Siguiendo con los individuos frustrados tenemos a Isidro, que aparte de ser torturado por su sexualidad abierta y descarada, tiene un grave complejo moral por saber que lo que hace está

---

<sup>144</sup> *Ibíd.*, p.46.

<sup>145</sup> *Ibíd.*, p. 64.

<sup>146</sup> *Ibíd.*, p.80.

<sup>147</sup> Ibarguengoitia. *Clotilde... Op. cit.*, p. 127.

mal, y un gran complejo existencial, al no comprender quién es o qué hace. En el mismo caso tenemos a Tere, pero a diferencia de Isidro ella no está tan oprimida ni arrepentida.

Tere: Bueno. *Se queda inmóvil frente a él, mirándolo a los ojos [...]*  
*Él la besa profundamente, la suelta.* No me beses. [...] Esto no debe de ser. *Mirando a su alrededor.* No había visto bien tu cuarto. ¡Qué feo es!

[...] Tere: Vamos a mi cuarto, ¿no?

Isidro: No, Tere. No puedo. Estoy decidido a no entrar en tu cuarto otra vez.

Tere: ¿Entonces aquí?

Isidro: Si quieres.<sup>148</sup>

El símbolo verbal, el fantoche de hilos y la bola de nieve serán los mecanismos que aparecen en este fragmento y nos permiten asemejar lo correcto e incorrecto de la situación; vemos en una transición corta cuando Isidro pasa de tomar la decisión de no ver nunca más a Tere y de no volver a tener relaciones con ella y, sin embargo, terminan quedándose en su cuarto. Ambigüedad entre palabra y acción, y así veremos durante toda la obra a Isidro, dudar si dejar a Tere o continuar con su “amasiato”.

Los patrones que se presentaron tienen relación directa con los romances que se aparecen en las obras, sin embargo la incompetencia social de nuestros personajes no se limitan a ese tipo de relaciones. Pues hay otros ejemplos donde se muestra la manera en que se expresan unos de otros, como en *Clotilde* cuando las tías están charlando entre ellas y Nicolasa dice que el hijo de Clotilde es un puercito y Berta responde: “Ni Pirrín era tan cochino./ Nicolasa: Y eso que era un perro.”<sup>149</sup> La comparación que se realiza, a pesar de ser cómica para el lector/espectador, es una forma muy deleznable de referirse al niño. La forma en que las tías

---

<sup>148</sup> Ibarguengoitia. *Ante... Op. cit.*, p. 179.

<sup>149</sup> Ibarguengoitia. *Clotilde... Op. cit.*, p. 141.

hablan del niño, de la madre de Clotilde y de Clotilde misma nos hace pensar que tiene que ver con la superioridad de la que ya se habló. En algún momento de la obra Roberto le dice a Nicolasa que su sobrina es una mujer de la calle, la señora se indigna y espera que llegué su hermana mayor para darle la queja. El diálogo que mantienen las hermanas es muestra de lo que ambas mujeres pensaban de su sobrina:

Berta: ¡Qué bueno que llegaste! ¡Acaba de suceder algo terrible! El haragán del marido de Clotilde me insultó y luego la insultó a ella. Dijo que yo me metía en lo que no me importaba y luego dijo que Clotilde era... Dijo que era de la calle [...]

Nicolasa: *Tomando una decisión.* ¿Sabes qué es lo peor? [...] Que lo de Clotilde es verdad.

Berta: *Perpleja.* ¿Es de la calle?

Nicolasa: Casi

[...] Berta: *Intrigada.* ¿Metía hombres por el jardín?

Nicolasa: No, Berta, por la puerta principal.

Berta: *Rápida.* ¡El lechero! Siempre me lo imaginé.<sup>150</sup>

Los íconos verbales, la fluidez del diálogo y toda la circunstancia previa le otorgan al momento el poder necesario para caer en cuenta que las tías son unas doble moralistas.

En general el trabajo de J.I. nos permite reconocer la imposibilidad de los personajes por mantener relaciones cordiales con otros personajes; así entre confusiones amorosas, matrimonios infelices, familias que se destruyen entre sí nos vemos inmersos en un reflejo de lo que somos como sociedad.

### **4.3. Conformismo en *Susana, Clotilde y las Esfinges***

El tercer tópico que J.I. plantea en varios de sus textos es el conformismo. El estatismo en el que viven los personajes es producto de los otros dos temas: la preocupación por cierto nivel socioeconómico y la dificultad por relacionarse, que se mencionaron. Los personajes

---

<sup>150</sup> *Ibíd.*, p.194.

preferirán quedarse en su zona de confort para no perder su estatus ni cambiar su modo de vida, este es el principal motivo por el que terminan aceptando algunas situaciones o actitudes.

En el caso de *Susana* tenemos a Alfredo y su falta de autoestima, que lo hace soportar a Susana y sus malos tratos, como vimos en la comparación que hace con un San Bernardo. También tenemos a los conformistas de Tacubaya y Susana, quienes en el tercer acto tienen una extensa plática sobre la relación y el matrimonio, J.I. utiliza el juego de sí-no para mostrar las dudas de Tacubaya y poder hacer la transición del conformismo amoroso al conformismo socioeconómico. Tacubaya dirá cosas como: “no sé por qué quiero casarme contigo.”<sup>151</sup>, “eres la única persona que está a mano.”<sup>152</sup>, “entonces nos casamos, aunque tenga que volver a la escuela. [...]”<sup>153</sup>; son estas frases las que denotan el conformismo del joven pues en todos hay duda pero también resignación.

Toda la conversación será un ir y venir entre la decisión de casarse o no, este juego permitirá que Susana dejé de conformarse con el amor que le da Tacubaya para quedarse en la zona de confort en casa de sus padres. Susana decide no casarse con Tacubaya por inútil, la obra concluye con Susana diciéndole a su madre que no se va a casar. Será este último diálogo:

Mamá: Niña, vas a quedarte para vestir santos.

Susana: *Viendo al otro que se aleja, pensativa.* Nunca me había dado cuenta que fuera patituerto. ¡Qué feo! *Tristísima.* Mamá: ¿este es el día más feliz de mi vida!

Mamá: ¡Qué va a decir tu papá!

---

<sup>151</sup> Ibarguengoitia. *Susana... Op. cit.*, p.114.

<sup>152</sup> *Ibíd.*, p. 116.

<sup>153</sup> *Ibíd.*, p. 117.

Susana: *Haciendo puchero. Refugiándose en la Mamá. ¿Por qué son tan idiotas los hombres? Empieza a llorar amargamente, muy fuerte, y la Mamá mira al cielo mientras baja el telón.*”<sup>154</sup>

Y la suma de los íconos y símbolos verbales permiten reconocer la estaticidad de la familia. La madre reprende a Susana al recordarle que se va a quedar solterona, a la joven parece no importarle y cambia el tema, comentando un defecto de Tacubaya; acto seguido la madre vuelve a reclamar por lo que pensará el padre y la protagonista termina llorando por la decisión que tomó; será la contradicción entre lo que se dice y cómo se dice lo que permita que el distanciamiento haga lo suyo. La comedia no tendrá un final feliz sino caótico, una característica que J.I. utilizará en más de una ocasión.

En *Clotilde*, los personajes tienen aún más problemas que los de *Susana* pues además de preocuparse por mantener cierto nivel socioeconómico también se angustian por la moral, sin embargo ninguno de los personajes hará algo para modificar la situación y seguir en su zona de confort. Después de que las tías platican sobre si Clotilde es amante de Toño, Nicolasa dirá: “Para no errar, el único camino seguro es no darnos por enteradas de nada.”<sup>155</sup> La verdad incómoda sobre Clotilde no debe salir de su casa, nadie debe enterarse; así que su zona de confort ante dicha situación es hacerse de la vista gorda, hasta caer en el concepto de tonta, preferible a caer al de alcahuetas.

Clotilde también es conformista al seguir con Roberto, a pesar de todos los defectos que ya se han enumerado previamente. En el último acto, una vez consumada la traición, le dirá a Toño:

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>155</sup> Ibarguengoitia. *Clotilde... Op. cit.*, p. 195.

Ojalá que aquél no se dé cuenta, tú, porque si no va a ser una lata. Se emborracha, tú y luego anda contando que es por el sentimiento que le da que yo lo engañe. ¿Tú crees? Son puras mentiras; lo que pasa es que le encanta la copa. Se vale de cualquier pretexto. Si le suben el sueldo, se emborracha; si se lo bajan, se emborracha; si le pagan, se emborracha; si no le...<sup>156</sup>

La desolidarización nos habla de dos cosas: el conformismo de Clotilde en el matrimonio y la pretensión para disminuir su culpa después de la infidelidad, las dos cosas son disminuidas en importancia gracias al humor.

Otro tipo de conformismo es el de Roberto, pues aunque se queja del pueblo no hace nada por salir. Prueba de ello es cuando Toño le dice que se vaya a otro sitio a hacer periodismo serio y Roberto le comenta: “[...] Todos los cantineros me conocen, me hacen las ‘cubas’ como saben que me gustan; las botanas que me caen bien; parece que no importa, pero es de primera necesidad. En otra parte no tendría eso.”<sup>157</sup> Este símbolo verbal es prueba del patetismo en el que vive, pues según él no se mueve del pueblo porque tiene raíces: sus libros y máquina de escribir; además de las viejitas, a quienes según les han tomado cariño y si llegara a irse “sería un golpe terrible para ellas, no sólo en la cosa económica, porque yo les paso una fuerte mensualidad, sino en lo moral... porque somos su único aliciente.”<sup>158</sup> El lector/ espectador sabe ya que las tías lo desprecian y que es un haragán mantenido, así que sus afirmaciones causan un impacto cómico.

Esta obra también concluye con los personajes dejándose llevar por el conformismo de siempre. Será el monólogo de Roberto, que utiliza íconos y símbolos verbales, índices gestuales, el fantoche de hilos, la bola de nieve y la interferencia de series, el que cierre con

---

<sup>156</sup> *Ibíd.*, p. 204.

<sup>157</sup> *Ibíd.*, p.152.

<sup>158</sup> *Ibíd.*, p. 153.

broche de oro al recapitular todos los elementos de la obra, como lo son la infidelidad, el ninguneo por parte de Berta, las intromisiones de Nicolasa y su propia inutilidad y conformismo.

Roberto: Si mi discurso no le gusta, se me va y si no... chirrín. Posiblemente les haya resultado un fiasco, pero yo tengo obligación de imaginármelo precioso. Y esta imaginación va a molestarme hasta que me pudra. Es mi única propiedad. Aparte de mi máquina de escribir y de mis libros; mi infierno particular. *Bebe. Hipo.* [...] A lo mejor fue un fiasco; pero a mí no me importa. Yo tengo mi infierno particular. *Pausa* Mi in-fier-no par-ti-cu-lar. ¡Qué poético! ¡qué bruto! A ti, Toño, en tu puerca vida se te ocurrió algo así. *Pausa.*<sup>159</sup>

El discurso se convertirá en una broma muy seria por todo lo que enumera, empezando por sus propiedades que reafirman lo patético que es el personaje, además de estar ebrio y aumentar el grado de comicidad, sin embargo no deja de ser un reclamo a los demás personajes por ello señala que le vieron la cara y le demuestra a Toño que sí podría ser un buen escritor.

Después se dirige a las señoras:

*A las viejitas.* Que friega nos acomodaron, ¿verdad, muchachas? *Bebe.* Ustedes, las pobres de ustedes, con su educación porfiriana. Refinada. Miren. La refinada... *Pausa.* ¿Ven estas ojeras? ¿De qué creen que me han salido? ¡De llorar! ¡Me paso la noche llorando; y el colchón aparece empapado con mis lágrimas...! No es cierto. ¿Qué necesidad hay de contar mentiras? *Hipo.* No es cierto que llore todas las noches. El colchón amanece empapado porque el niño se orina. No son mis lágrimas. Sería estúpido que llorará. Es lo peor. Ni siquiera estoy triste. Tengo asco. Nada más. *Se tapa los ojos. Pausa.*<sup>160</sup>

Roberto se encarga de burlarse del estatus moral que las tías creen tener frente a la sociedad por su educación porfiriana; el reclamo toma un toque dramático cuando hace la confesión

---

<sup>159</sup> *Ibíd.*, p.214.

<sup>160</sup> *Ídem*



de que llora todas las noches pero el desplazamiento de atención, el colchón orinado por el niño, permite un remate humorístico.

La perorata continúa con ese toque conformista de Roberto:

Sería muy bonito que yo tuviera fuerza para abandonarte. Irme muy lejos. Sólo. Sin ti, ni las viejas y el niño. Sólo. Poder morirme de hambre sin que nadie me moleste. Tranquilo. Escribir mis memorias. Y atormentarme tres veces al día. *Estudiando a Antonio*. Si tuviera fuerza para matar a mi mejor amigo; tener fuerza para agarrarlo de los pies y azotarlo contra un muro de piedra, hasta que la cabeza le quedará hecha cisco. *Toma a Antonio de una mano y de un pie, intenta levantarlo sin éxito. Hace un gesto de fastidio y abandona su intento*. Si tuviera fuerza para sentir rabia. Y romper todas las sillas de esta casa. *Agarra una silla y hace un esfuerzo supremo por romperlo, sin conseguirlo. Dejándola*. Me da miedo astillarme. *Da unos pasos, se vuelve a la familia*. En vista de las circunstancias, no me queda otro remedio que aguantarme.<sup>161</sup>

Roberto es incapaz de golpear a Toño o romper una silla, la situación se ve aminorada por el miedo a astillarse, nuevamente el toque humorístico que ayuda a liberar la tensión del reclamo. El personaje no pretende modificar nada y remata con “no me queda otro remedio que aguantarme”, nuevamente se habla de la zona de confort.

El discurso permanece señalando los defectos de los otros personajes.

*A Berta*. A ustedes, Berta, le aguantaré que me diga exactamente cómo es que debo cruzar a mi hijo la calle. *A Nicolasa*. Usted, Nicolasa, podrá asomarse a mi recámara a cualquier hora del día o de la noche y ver qué es lo que estoy haciendo con mi mujer. *A Clotilde*. Si repites o no repites es cuestión que no me importa, a mi ya me partiste, ¿sabes? Y tú Toño, cada vez que te haga falta una firma, puedes venir a pedírmela a la hora que sabes que no estoy. De cualquier manera te guardaré el más terrible de los rencores, y ojalá te pudras. Pero pronto. *Da un paso hacia el costurero y se detiene*. Sí. Aquí estoy. Aunque me hayan engañado. Aunque me vuelvan a engañar. Aunque me pateen y todos se rían de mí. Aunque me obliguen a lavarme los dientes, aunque me manden a ejercicios de encierro, aunque me molesten las viejas

---

<sup>161</sup> *Ibíd.*, p. 214-215.

históricas. Aquí me quedo y de aquí nadie me saca y me agunto las consecuencias...  
*Transición*. Con permiso. Voy al baño.<sup>162</sup>

El distanciamiento que se maneja durante todo el discurso da pie a que el lector/espectador siga el reclamo sin sentir la dureza de una situación de ese tamaño; toda la tensión se ve rota cuando Roberto decide continuar con el estatismo y conformismo en el que han vivido por años al aguantarse las consecuencias e ir al baño. Nuevamente vemos que el final de la comedia no es feliz sino confuso porque si bien la situación se resuelve todo queda de la misma forma.

En *Ante varias esfinges* tenemos el conformismo en su máxima expresión, pues todos sus personajes permanecen en estatismo, sin embargo será la generación más joven en la que habrá una serie de disyuntivas entre permanecer en ese estado o no. Por ejemplo, Isidro luchara toda la obra contra sus deseos; al inicio de la obra hay un monólogo donde planteara los motivos por los cuales no estar con Tere, ensayara el discurso frente al espejo y no terminara por concluirlo por no convencerse de usar las palabras adecuadas. Más adelante tienen un encuentro con Tere y posteriormente se mostrara la abulia del personaje, pues desmejorado en su cama dice: “Mis brazos, mis pobres brazos. Mis piernas. Nada me obedece. Son míos y no me obedecen. Estoy desfallecido por el pecado y la putrefacción. Dios mío, ¿por qué no me das la fuerza para quitarme esto tan desagradable? ¿Por qué no me importa?”<sup>163</sup> El fanteche de hilos del que es presa Isidro y la mediana bola de nieve que se ha ido moviendo es parte de la crítica a los infieles, pues ambos están a gusto dentro de la zona de confort que ambos han creado. Recordemos que Beatriz conoce la situación y reprende a Isidro pero como el hijo no pretende irse de la casa ella le dice: “Si nada tiene

---

<sup>162</sup> *Ídem*

<sup>163</sup> Ibarzüengoitia. *Ante... Op. cit.*, p.192.

remedio. Vamos a cenar.”<sup>164</sup> El desplazamiento de la atención nuevamente se presenta para atenuar el fallo.

Carlos será otro quien se conforma, pues no pretende hacer nada por mejorar o arreglar los inconvenientes que sufre su matrimonio. Después de que su madre le sugiere ir de paseo con Tere, este le propone, pues:

[...] después de todo, podría no ser una mala idea.

Tere: ¿Ir al mar, asolearnos, comer cebiche y estar mirándonos la cara durante quince días? ¿Crees tú que lo nuestro se arregla tan fácilmente?

Carlos, *pausa*: No, Tere; francamente no lo creo. Tienes mucha razón. Fue una idiotez mía proponerlo. *Se levanta resentido, va a la puerta y sale.*

*Tere mira un momento la puerta cerrada, luego vuelve a estudiar el periódico y mueve lentamente una hoja, mientras se oscurece la recámara de Carlos.*<sup>165</sup>

El ícono verbal representa la falta de voluntad de Carlos para insistir aunque sea un poco y lo mismo pasa con Tere, pues ni siquiera se mueve cuando su esposo sale de la habitación. Aunque, al final de la obra, Carlos tiene una revelación sobre el estatismo en el que viven él y su familia, intentara romper con los patrones sin mucho éxito como podemos ver en los diálogos:

Carlos: [...] ¿Por qué hemos de sentirnos atrapados, Rosa? Si vivimos en un lugar infinito. ¿Por qué estás ahí sentada, con tu abrigo, rascándote un pie? Esperando paciente a que alguien se apiade de ti y te traiga la cena. ¿Por qué?

Rosa: Porque... tengo hambre.

Alejandro: Cierra la ventana, que va a darle una pulmonía a tu tía. Entra aire. [...]

Carlos, *obedece*: Bueno, cierro. Pero no se puede ir más lejos en esta casa. ¿Sabes? Cierro y me voy. [...] Necesito un lugar elevado, desde donde pueda ver bien esto. Desde donde pueda entenderse todo esto. Adiós, tío. Sé bueno. *Sale.*<sup>166</sup>

---

<sup>164</sup> *Ibíd.*, p. 251

<sup>165</sup> *Ibíd.*, p. 247- 248.

<sup>166</sup> *Ibíd.*, p. 254-255.

Carlos se da cuenta de la inutilidad en la que viven sus tíos y por ello le pregunta retóricamente a su tía porque espera a que alguien le llevé la cena, sin embargo Rosa le contesta de manera literal: porque tengo hambre. Al final sabemos que Carlos, al parecer, será el único personaje que resuelve el acertijo que la esfinge lanzó al aire.

La obra termina con Beatriz saliendo con una charola y diciendo:

Esto es la cena. No es gran cosa. Está formada con lo que sobró de ayer, y de antier, y del día anterior, y que hemos de tomar, aunque no nos guste, porque es lo que hay. Más algo, que fue preparado exquisitamente, especial para mi papá y que él nunca llegó a probar.

*Isidro cierra la ventana, pensativo. Carlos se vuelve hacia la puerta. Tere se levanta a contemplarse en el espejo, a tentarse las comisuras de los labios. Alejandro y Rosa van hacia la mesa del brazo. Marta toma su maleta y va hacia el comedor mientras cae lentamente el telón.*<sup>167</sup>

El discurso optimista de Beatriz nos remite a la idea de pobres pero felices. Además, la acotación nos permite saber que en esa casa nada va a cambiar, permanecerán en estatismo como la esfinge.

El trabajo de J.I. abarca mucho más, pero son estas características las más relevantes y repetidas durante toda la obra y conforme fue madurando su trabajo mejores y más agudas son las críticas.

---

<sup>167</sup> *Ibíd.*, p. 259.

## CONCLUSIÓN

Al momento que decidí realizar un trabajo de investigación sobre el humor como crítica social en el teatro de Iburgüengoitia me topé frente a distintos obstáculos que tenía que resolver antes de escribir. Uno de ellos era que los estudios sobre el teatro de J.I. eran pocos y limitados; los libros de teatro que Joaquín Mortiz había editado estaban agotados y solo podía acceder a ellos por medio del acervo de algunas bibliotecas; hablar de humor y no de ironía suponía un trabajo complicado porque al final el humor engloba otros tipos de comicidad que no se iban a profundizar en el texto y esto podía dar la impresión de no conocer el tema; respecto a la crítica social no encontraba un autor latinoamericano contemporáneo que cubriera mis expectativas, pues no es lo mismo la crítica social desde la perspectiva marxista a una que se aborde desde la sociología y antropología actual; además del temor de caer en repetición de cosas que ya se habían dicho sobre la obra del autor.

Sin embargo, al momento de leer y elegir las obras para el trabajo encontré que el tema central de la investigación se sustentaba solo y que las trabas antes expuestas no hacían imposible la realización de dicho trabajo. Una vez solucionadas, o al menos eso creo, las dificultades, se realizó el corpus del texto permitiendo que las obras seleccionadas: *Susana y los jóvenes*, *Clotilde en su casa* y *Ante varias esfinges* hablaran por sí mismas a través de los ejemplos dados para cada categoría, como cuando se definió qué era comedia de costumbres o cuando se presentaron los mecanismos cómicos. En cada apartado se iba completando el análisis final de las obras, pues al buscar patrones entre ellas la cohesión de la investigación era más clara, ya que los indicios de humor y crítica social desarrollados en esas obras se reflejaban en otros textos posteriores.

La presentación de estas primeras piezas teatrales responde a cuatro razones que son: presentar el teatro –casi desconocido– de J.I., demostrar que algunas de las características de su narrativa devienen de estas obras, señalar la vigencia de sus textos en la actualidad y anotar la evolución de los temas y personajes a través de sus obras.

En cuanto a los rasgos que provienen del teatro hacia la narrativa, pudimos verlo en aquel comentario que Usigli le hizo, anticipando la facilidad que el autor tenía para el diálogo fluido y la comedia. Y que tiempo después el mismo J.I. aceptaría, en la conferencia *Los narradores ante el público*, diciendo que algunas cosas de sus novelas provenían directamente de su trabajo como dramaturgo; asimismo los varios mecanismos que poco a poco fue ampliando en su narrativa.

En relación a los temas que se abordaron encontré que hubo una evolución desde *Susana*, escrita en 1953, hasta las *Esfinges*, escrita en 1956, puesto que las cuestiones abordadas se iban clarificando. Mientras que en la primera todos los personajes eran planos y padecían del mismo mal, en la última cada personaje tenía personalidad propia aun cuando compartía defectos con los otros actantes. Así, por ejemplo, cuando se habla de la preocupación por mantener cierto nivel socioeconómico notamos que la inquietud que se aborda en *Susana* es un tanto pueril ya que los jóvenes solo sienten temor por no saber qué hacer con su vida sin ahondar en los padres que pretenden que los hijos tengan un mejor porvenir.

En *Clotilde* serán las tías quienes encarnen la angustia por conservar lo poco que les queda del viejo esplendor socioeconómico que tuvieron, mientras que los jóvenes optaran por orientar su expectación a cuestiones intelectuales. Y en las *Esfinges* vemos la suma de todo el desasosiego ya presentado en las otras obras, aunado a la avaricia de los personajes.

Muchos de los temas fueron tratados en obras posteriores, como es el caso de *Estas ruinas que ves*, escrita en 1974, donde la principal crítica se hace al mundillo académico intelectual y la preocupación por mantener cierto nivel socioeconómico es uno de los ejes centrales de dicha novela.

El segundo tema que se trató fue la dificultad en las relaciones interpersonales, tópico en el que notamos un gran avance a lo largo de las tres obras que se analizaron, pues desde *Susana* vemos que el conflicto es la falta de comunicación entre los actantes; sin embargo los personajes que se muestran en esta obra son más sencillos que los de *Clotilde*, pues estos ya tienen marcada la personalidad y los dilemas internos, así que las relaciones interpersonales se complican, ya que los problemas que se presentan: la infidelidad, la hipocresía, la deshonestidad y el conformismo son más graves. Estos problemas son retomados y agudizados en las *Esfinges*, ya que J.I. perfiló de manera puntual cada uno de los defectos en los distintos actantes; dividiendo los mismos errores en distintos personajes de diferentes generaciones haciendo más notorio el error y el peso de la herencia social. Así tenemos que J.I. jugó con el acertijo de la esfinge para develar la contrariedad del humano mismo y de sus relaciones, resolviendo esos misterios con el monólogo final de Carlos.

Respecto a las obras posteriores que abordaron el tema podemos pensar en la posibilidad de que Susana y Clotilde son el antecedente de Gloria Revirado y Sarita en *Estas ruinas que ves*. Susana y Gloria Revirado comparten la ‘ingenuidad’ virginal, pero a la vez el exhibicionismo de un deseo sexual recién descubierto, mientras que Clotilde y Sarita serán las mujeres adúlteras con gran apetito sexual. O bien las conflictivas relaciones que las hermanas Baladro mantienen con sus amantes y trabajadoras en *Las Muertas*, solo por ejemplificar con algún texto narrativo.

En relación al tercer tema, el conformismo, observamos que las tres obras analizadas comparten el estatismo de sus personajes al no saber resolver los conflictos, resultado de los otros dos temas mencionados, que les rodean. Así el final de estas obras se planteara desde el estancamiento propio de cada personaje y de las relaciones entre ellos; como vemos en *Susana*, *Clotilde* y las *Esfinges* los inconvenientes no serán resueltos sino que se quedarán en segundo plano al verse atenuados por la comicidad de un diálogo y/o acción. La mayoría de las veces se hará uso de monólogos que fungen como resumen de las acciones acontecidas y culminan con un “ya qué, es lo que hay”. Esta particularidad fue empleada en otros textos como en *La mujer que no*, pues después de que el personaje principal no pudo mantener relaciones con la mujer se conforma con la foto guardada en su escritorio.

Se ha hablado de los temas recurrentes en la obra de J.I. y se ha demostrado que los desarrolló y empleó en otros de sus textos; sin embargo no se ha hablado, en las conclusiones, sobre los mecanismos que utilizó para realizar la crítica. El humor y la ironía son algunas de esas herramientas literarias que manejó para señalar los vicios antes mencionados. Y como se demostró en el análisis de las obras el humor permitió al autor denunciar los vicios y errores de una sociedad; nosotros como lectores/espectadores haciendo uso de las teorías del signo teatral, los mecanismos de la risa, el distanciamiento y los diferentes presupuestos de recepción podemos comprender que los personajes y lugares planteados por J.I. permiten reconocer el contexto socio económico que se tenía cuando fueron escritas las obras, pero también podemos comprender las dinámicas sociales actuales pues somos el resultado de esas historias.

El legado que J.I. ha dejado en las letras mexicanas ha sido importante, hablando desde su narrativa, pues han sido varios autores quienes se han reconocido como admiradores del



trabajo del guanajuatense; entre los nombres perfilan: Guillermo Sheridan<sup>168</sup>, Juan Villoro<sup>169</sup>, Enrique Serna<sup>170</sup> y Jorge F. Hernández<sup>171</sup> solo por mencionar algunos. Sin embargo creo que es necesario ahondar en toda la obra de J.I., empezando por el teatro para conocer y reconocer los distintivos de su obra, identificar personajes y comparar historias. Esto por dos razones, la primera acercar a más personas al teatro y la segunda dar a conocer la obra de J.I. para cumplir con los puntos comentados.

J.I. es uno de los grandes pilares de la Literatura Mexicana y como tal hay que compartir la obra del mismo, por ello conmino a que se lea su teatro y se haga un análisis del mismo y una comparativa con su narrativa. Si bien el análisis presentado en el trabajo solo funciona como prelude de un estudio más profundo y extenso creo que es suficiente para demostrar los objetivos de esta tesis.

Y para concluir el trabajo, una cita del mismísimo J.I.: “Si son ingeniosos (ver 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.”<sup>172</sup>

---

<sup>168</sup> Sheridan recopiló en 4 libros varios de los artículos que J.I. escribió para el Excelsior.

<sup>169</sup> Juan Villoro, recibió en 2018 el Premio Jorge Ibarguengoitia y en su discurso mencionó que le gustaría considerarse alumno de J.I. Revisar: Jesús Alejo Santiago. “Por qué Juan Villoro admira tanto a Jorge Ibarguengoitia” en Milenio, 2018.

<sup>170</sup> Enrique Serna mencionó en una entrevista con Samuel Segura que tuvo influencia de J.I. Revisar: Samuel Segura. “Enrique Serna. Oculto detrás de la narrativa.” en Kaja Negra, 2012. En: <http://kajanegra.com/oculto-detras-de-la-narrativa-entrevista-con-enrique-serna/>

<sup>171</sup> Con Jorge F. Hernández he tenido la oportunidad de platicar en contadas ocasiones y siempre terminamos hablando de J.I. y de nuestra admiración “tipo grupi” por él.

<sup>172</sup> Ibarguengoitia. *Oración... Op. cit.*, p.29.

## **Bibliografía**

- Adame, D. (2005). *Elogio del oxímoron: introducción a las teorías de la teatralidad*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Adorno, T. W. (1969). *La Sociedad. Lecciones de Sociología*. Buenos Aires: Proteo.
- Altamirano, C., & Sarlo, B. (2001). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial.
- Arriaga, I. (2008). *Armas y letras*. Obtenido de Jorge Ibargüengoitia: creador de próceres revolucionarios de carne y hueso: <http://www.armasyletras.uanl.mx/69/12.pdf>
- Asiain, A., & García Oteyza, J. (Marzo de 1985). Entrevista con Jorge Ibargüengoitia. *Vuelta*(100), 48-50.
- Batta, M. (15 de agosto de 2017). *¿Ciencias o humanidades, letras o números?* Obtenido de Es lo cotidiano...: <http://www.eslocotidiano.com/opinion/marco-batta/ciencias-humanidades-letras-numeros/20170815065056039043.html>
- Bergson, H. (1985). *La risa*. Madrid: Sarpe.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- Bullé Goyri Ortiz, A. (2005). La poética teatral del joven dramaturgo Jorge Ibargüengoitia. *Signos Literarios*, 43-53.
- Camacho, J. M. (2003). *La risa y el humor en la antigüedad*. Obtenido de Fundación Foro: <http://www.fundacionforo.com/pdfs/archivo14.pdf>
- Campbell, F. (1989). Ibargüengoitia: La sátira histórico-política. *Revista Iberoamericana*, 1047-1055.
- Carballo, M. A. (2011). *De Quijotes y Dulcineas*. México: CONACULTA.
- Castañeda, J. I. (1988). *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia*. México: Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Guanajuato.
- Cherem, S. (30 de noviembre de 2003). *Joy Laville: La Mujer Lila*. Obtenido de vlex: <https://2019.vlex.com/#vid/82010499>
- Christian, R. (2004). *SciELO - Scientific Electronic Library Online*. Obtenido de Risoterapia: Un nuevo campo para los profesionales de la salud: <http://www.scielo.org.pe/pdf/rspm/v17n2/a05v17n2.pdf>
- de la Torre, J. (1910). *El amigo de las niñas mexicanas*. México: Imprenta del Siglo Diez y Nueve.

- de María y Campos, A. (noviembre de 1955). *Clotilde en su casa de Jorge Ibargüengoitia. Con cantables e ilustraciones musicales de Manolita Saval*. Obtenido de Reseña histórica del teatro mexicano. Sistema de información de la crítica teatral.:  
[http://www.resenahistoricateatromexico2021.net/proyecto\\_default2.php?id=1201&op=1](http://www.resenahistoricateatromexico2021.net/proyecto_default2.php?id=1201&op=1)
- de Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamiento para una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.
- de Toro, F. (1987). *Semiótica del Teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
- Edulynks. (14 de agosto de 2017). *Estudiando artes y humanidades... ¡Te vas a morir de hambre!* Obtenido de Blog Edulynks: <https://blog.edulynks.com/estudiando-artes-humanidades/>
- Escarpit, R. (s.f.). *Sociología de la literatura*. Barcelona: oikus- tau, s.a. ediciones.
- Felguérez, M. (1994). El reencuentro. *Cuadernos Americanos*, I(43), 205-210.
- Gaona, M. E. (2002). *El humor en la literatura mexicana. Jorge Ibargüengoitia*. Obtenido de Dirección General de Bibliotecas UNAM:  
[http://132.248.9.34/libroe\\_2007/1125999/A09.pdf](http://132.248.9.34/libroe_2007/1125999/A09.pdf)
- García Ponce, J. (1 de septiembre de 1996). *Jorge Ibargüengoitia*. Obtenido de La Jornada:  
<http://www.jornada.unam.mx/1996/09/01/sem-ibarguengoitia.html>
- Gómez García, M. (2007). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal.
- Harmony, O. (1996). *Irés y venires del teatro en México*. México: CONACULTA.
- Hipócrates. (1843). *Colección completa de las obras del grande Hipócrates*. Madrid: Tipografía de la calle del sordo.
- Ibargüengoitia, J. (1961). El teatro como instrumento de tortura. *Universidad de México*, 30-31.
- Ibargüengoitia, J. (1964). Teatro. Oración fúnebre en honor de Jorge Ibargüengoitia. *Revista de la Universidad de México*, 29.
- Ibargüengoitia, J. (1985). Jorge Ibargüengoitia dice de sí mismo. *Vuelta*, 14-15.
- Ibargüengoitia, J. (1988). Recuerdo de Rodolfo Usigli. En G. Sheridan, *Autopsias rápidas* (págs. 67-71). México: Vuelta.
- Ibargüengoitia, J. (1989). Clotilde en su casa. En J. Ibargüengoitia, *Teatro I* (págs. 125-215). México: Joaquín Mortiz.
- Ibargüengoitia, J. (1989). Susana y los jóvenes. En J. Ibargüengoitia, *Teatro I*. México: Joaquín Mortiz.

- Ibargüengoitia, J. (2008). *'En primera persona', cronología ilustrada de Jorge Ibargüengoitia*. Guanajuato: Planeta Mexicana.
- Ibargüengoitia, J. (31 de enero de 2008). *Jorge Ibargüengoitia en 1966 durante una conferencia del ciclo "Los narradores frente al público"*. Obtenido de podomatic: [http://librepensar.podomatic.com/entry/2008-01-31T20\\_28\\_30-08\\_00](http://librepensar.podomatic.com/entry/2008-01-31T20_28_30-08_00)
- Ibargüengoitia, J. (1 de marzo de 2011). *Goodbye to all that*. Obtenido de Fulano Vida: <https://fulanovida.blogspot.com/2011/03/goodbye-to-all-that.html>
- Ibargüengoitia, J. (2016). Ante varias esfinges. En J. Ibargüengoitia, *Teatro II* (págs. 158-259). México: booket.
- Joyce D. Brothers, . (1960). *Usted puede sobreponerse a sus preocupaciones*. México: Editorial Novaro.
- Kurnitzky, H. (1992). *Edipo: Un héroe del mundo occidental*. México: Siglo XXI.
- Laville, J. (2006). Llevaba un sol adentro. En F. Arroyo, J. Argueta, & et ál., *Ibargüengoitia a contrareloj* (págs. 19-21). México: Ediciones Mesa Directiva.
- Leñero, V. (2009). *Los pasos de Jorge Ibargüengoitia*. México, D.F: booket.
- Leñero, V. (2012). *Vivir del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz Bulle-Goyri, A. (2005). La poética teatral del joven dramaturgo Jorge Ibargüengoitia. *Signos Literarios*, 43-53.
- Pavis, P. (1990). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (Vol. 1). Barcelona: Paidós Ibérica.
- Poveda, L. (1996). *Texto dramático: La palabra en acción*. Madrid: Narcea Ediciones.
- Rehder, E. (agosto de 1995). *Jorge Ibargüengoitia en contra de la censura: el cine*. Obtenido de Cervantes: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih\\_12\\_7\\_031.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_7_031.pdf)
- Reyes, J. J. (2004). Jorge Ibargüengoitia: la malicia del sentido común. *Revista de la Universidad de México*, 16-23.
- Secci, M. C. (mayo de 2006). *Rompecabezas: vida y obra de Jorge Ibargüengoitia*. Recuperado el 13 de abril de 2014, de Casa del tiempo: [http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/88\\_may\\_2006/casa\\_del\\_tiempo\\_num88\\_34\\_45.pdf](http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/88_may_2006/casa_del_tiempo_num88_34_45.pdf)
- Secretaría de Cultura. (22 de enero de 2013). *Jorge Ibargüengoitia, el cronista rebelde de una generación*. Obtenido de Gobierno de México: <http://www.cultura.gob.mx/noticias/libros->

revistas-y-literatura/25174-jorge-ibarguengoitia-el-cronista-rebelde-de-una-generacion.html

Serna, E. (Marzo de 2011). *Universidad Autónoma de Coahuila*. Obtenido de La Humildad Premiada: [http://www2.uadec.mx/pub/pdf/LA\\_HUMILDAD\\_PREMIADA.pdf](http://www2.uadec.mx/pub/pdf/LA_HUMILDAD_PREMIADA.pdf)

Subero, E. (1974). *Centro Virtual Cervantes*. Obtenido de Thesaurus: [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/29/TH\\_29\\_003\\_081\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/29/TH_29_003_081_0.pdf)

Trejo, I. F. (1997). *Lágrimas y risas*. México: Textos de Difusión Cultural UNAM.

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica Teatral*. Madrid: Cátedra.

UNESCO. (6 de agosto de 1982). *Declaración de México sobre las políticas culturales*. Obtenido de Oficina de la UNESCO en México: [http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico\\_sp.pdf/mexico\\_sp.pdf](http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf)

Villaseñor, M. (2006). Conversaciones frente al mar de la presa. En J. A. F. Arroyo, *Ibargüengoitia a contrareloj* (págs. 23-33). México: Ediciones Mesa Directiva.