



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
HISPÁNICA

**La autoficción como recurso para el humor en
No voy a pedirle a nadie que me crea de Juan
Pablo Villalobos.**

TESIS

para obtener el título de

LICENCIADO EN LINGÜÍSTICA Y
LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA:

ANTONIO MIGUEL
MUÑOZ ORTIZ
201437356

DIRECTOR DE TESIS: DR. ALEJANDRO RAMÍREZ
LAMBARRY

Noviembre 2021

Agradecimientos	3
0 Introducción	4
1. ¿De qué hablamos cuando hablamos de autoficción?	6
1.1 La autoficción mexicana: Generación de Medio Siglo	16
1.1.1 Biografía y antología: notas sobre dos recopilaciones de textos autorreferenciales mexicanos.	21
1.2 Carcajearse en el espejo: autoficción y humor.	25
2. Juan Pablo Villalobos y la autoficción	33
2.2 La importancia de llamarse Juan Pablo: narradores en primera persona y la falsa autobiografía	36
2.3 Identidad e hiperconciencia: los dos Juan Pablos	42
2.3.1 Los dos Juan Pablos: el sabiondo y el ridículo.	46
2.4 Estaban un mexicano, un chino y el crimen organizado: humor y sociedad.	50
2.5 No voy a pedirle a nadie que me lea: metafiction y paratextualidad	60
3. La ley de Jorge Ibarguengoitia: similitudes e influencias en la obra de Juan Pablo Villalobos.	67
3.1 La importancia de llamarse Jorge: el uso de la primera persona.	68
3.2 Ibarguengoitia en ridículo: fracaso y humor.	70
3.3 Humor y sociedad en <i>La ley de Herodes</i> .	73
3.4 ¿Con quién hablas, Jorge? Metatextualidad en <i>La ley de Herodes</i>	78
4. Conclusiones	83
Referencias	87

Agradecimientos

A Alejandro Palma, por su confianza y apoyo constante en mi vida académica.

A Vania, por su risa que derrumba todo.

A mi tío Jesús Alberto Torres, por su apoyo.

A Juan Pablo, Elsy, Andrea y Fitta, por las risas que nunca faltaron.

Antonio Miguel Muñoz Ortiz

Para Luz María y Carolina Ortiz, por reírse a pesar de todo.

0. Introducción

Este trabajo propone una lectura de la novela *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016) del mexicano Juan Pablo Villalobos, haciendo énfasis en uno de sus elementos más importantes: la autoficción. Nuestra hipótesis consiste en señalar este tipo de escritura como el eje central de la novela, pues en ella radica la ambigüedad del pacto de lectura (ficcional-autobiográfico) propuesto por Philippe Lejeune, permitiendo con esto que la voz narrativa construya una imagen del autor alejada de la solemnidad característica de la escritura en primera persona. Esto da como resultado una voz desenfadada que desacraliza la imagen del escritor a través de situaciones que lo colocan en ridículo y problemáticas sociales desfavorables. Así, la voz narrativa utiliza los elementos de la escritura en primera persona para parodiarla y ponerla en ridículo, usando como ejemplo al personaje que comparte nombre con el autor.

Partiremos definiendo el término de autoficción a partir de las ideas de Manuel Alberca y Lejeune para posteriormente centrarnos en la forma en que este tipo de escritura contribuye al efecto humorístico que caracteriza al texto y la construcción de una figura del autor ante sus lectores, como señala Humberto Guerra. Al comenzar este análisis, además, salta a la luz que varios elementos de esta novela ya se encuentran trabajados por el autor en varias de sus obras pasadas, como el humor y el uso de narradores en primera persona, por lo que una visión de conjunto de sus textos ayudará a comprender mejor la construcción de la novela con la que el autor jalisciense fue galardonado con el Premio Herralde de Novela en 2016. Del mismo modo, esta relación intertextual con obras del mismo Villalobos, así como el carácter metaficcional de la autoficción, pone de manifiesto la similitud que tiene el narrador homónimo de Villalobos con el de otro libro mexicano que explícitamente menciona

y es un referente importante de la literatura humorística mexicana: el Jorge Ibargüengoitia de *La ley de Herodes* (1967).

Al acercarnos a la obra de Ibargüengoitia podemos notar que el uso de la primera persona narrativa también se encuentra en gran parte de sus textos literarios y periodísticos, por lo que la similitud con Villalobos se encamina hacia intenciones similares. No sólo se trata de usar cierto tipo de narrador para contar una historia, sino la manera en que esta voz caracteriza y puede volverse eje central de la construcción de una obra y objeto de la misma. Los trabajos de María Cristina Secci sobre el rechazo de Ibargüengoitia a biografiarse se emparentan con la intención de la parodia que hace Villalobos de las autoficciones de su tiempo. Esto, además, permite entender *La ley de Herodes* como un libro que utiliza el humor para alejarse de la solemnidad con que sus contemporáneos hablaban de sí mismos y la sociedad en la que estaban inmersos.

Cuando relacionamos estos dos libros de diferentes épocas notamos que las similitudes formales existen porque su contexto literario también tiene parecidos, así que la relación que establecen ambos textos no es únicamente la de la influencia evidente que puede tener la escritura del pasado sobre la de un autor en el presente. Se trata, también, de comprender el fenómeno de antes para analizar y entender el de ahora en relación con su contexto.

Este trabajo contextualizará brevemente ambos libros con base en antologías de sus épocas para contrastar el carácter humorístico que poseen nuestros objetos de estudio respecto a otras obras y autores. No obstante, la metodología principal será un análisis formal de ambos libros, pues la escritura en primera persona y los temas que aborda (decadencia

social, discriminación, crisis económica, crimen organizado) corresponden a su tiempo y sólo podrían enunciarse a través del personaje homónimo del autor.

Las voces autoficcionales de ambos libros, por lo tanto, parecen ser lo mismo, pero no lo son. Una vez descritas las similitudes, también se distinguirán las diferencias para observar cómo cada voz pertenece a su tiempo y sus necesidades para concluir que el humor, aunque presente en ambos objetos de estudio, resultar ser como muchos de los aspectos humanos: cambiante. En el primer capítulo de este estudio definiremos qué es la autoficción y algunos aspectos del humor que se ven en los libros de Villalobos e Ibarguengoitia, para posteriormente dedicar un capítulo a cada objeto de estudio en donde se analizarán sus temas, recursos formales y las relaciones que mantienen el uno con el otro.

La realización de este trabajo fue como cuando un par de ojos se posan frente a un montón de líneas impresas. Los ojos van de izquierda a derecha, pues así lo marca la norma, y poco a poco algo empieza a desenredarse. Las líneas empiezan a tomar forma y significado. Ahora se está contando una historia. El enramado que antes era un montón de figuras de tinta, ahora es una narración con varios personajes. Algo, además, hace que los ojos que las miran vuelvan a su pasado y recuerden otras cosas que ya habían visto antes: paisajes, voces, sonidos, otros libros. El acto de la lectura es, en parte, eso: trazar el rastro con experiencias pasadas y emparentarlas con el presente para comprenderlo. Observarlo, analizarlo, identificar particularidades y distinguir lo que cambia gracias al efecto del tiempo. Pero el tiempo da vueltas en redondo, y con él los fenómenos que, a veces, suelen también repetirse. Este es el caso de *No voy a pedirle a nadie que me crea* y *La ley de Herodes*.

1. ¿De qué hablamos cuando hablamos de autoficción?

Una broma que encubre algo muy serio.

Roberto Bolaño

Manuel Alberca en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) menciona que “A partir de los años 70 del pasado siglo se produjo una extraordinaria expansión de la literatura autobiográfica en todas las literaturas occidentales, desarrollo que casaba bien con los designios de una sociedad guiada por el predominio y el prestigio de lo individual” (31). Al mismo tiempo, el auge de estas literaturas implicó una serie de estudios que profundizaron y problematizaron las nociones y límites de la autobiografía y la forma en que se configuran los textos de este tipo. Uno de los referentes más importantes dentro de esta área es *El pacto autobiográfico* (1975) de Philippe Lejeune, trabajo que describe y reflexiona sobre los distintos casos que hasta ese entonces había de la autobiografía. Dos años después, como una respuesta directa, Serge Doubrovsky acuña el término “autoficción” para referirse a su novela *Fils*, colocando en la contraportada que el texto es una “ficción de acontecimientos estrictamente reales” (cit. En Manuel Alberca 2014, 156). Tanto el texto teórico de Lejeune como la obra literaria de Dubrovsky permitieron que el debate se iniciara y extendiera hasta nuestros días.

El estudio de Lejeune es fundamental porque a partir de él Doubrovsky acuña el término más importante de nuestro trabajo: *autoficción*. Doubrovsky postula este concepto a través de un ejemplo del que carecía Lejeune al nombrar los “casos ciegos” dentro del esquema de su trabajo. Para acercarse al fenómeno autobiográfico, Lejeune se basa principalmente en dos formas: 1) a través de la correspondencia nominal que se establece

entre personaje y autor; y 2) mediante el pacto de lectura que tiene el lector con el libro, ya sea novelesco, autobiográfico o pacto cero. El texto de Doubrovsky problematiza ambos: tanto la correspondencia que hay entre un narrador/personaje y autor junto con el respectivo pacto de lectura que implicarían, pues existe una correspondencia nominal entre nombre del narrador y el autor, además de indicar que está basada en hechos reales pero que al mismo tiempo es una narración ficticia. Esto pone a tambalear al lector para decidir cómo leer el texto que se le presenta, si como una ficción que no se corresponde con lo que existe en el mundo real o una autobiografía donde lo que se cuenta debe ser creído al pie de la letra, es decir, el pacto ficcional o el pacto autobiográfico. No obstante, el mismo Lejeune ya había escrito que, si existiera un tipo de texto como este, sería uno que: “no es leído ni como autobiografía ni tampoco como novela, sino que aparece como un juego de ambigüedad pirandelliana. A mi entender es un juego al que no se juega con intenciones *serias*” (cit. en Negrete Sandoval 230 las cursivas son nuestras).

Como ya mencionamos anteriormente, este fenómeno de literaturas autobiográficas se expandió también a las literaturas de otras lenguas y por lo tanto los estudios también surgieron desde otros espacios. Manuel Alberca es un claro ejemplo de esto, pues ha dedicado varios trabajos a estudiar el fenómeno de la autoficción en la literatura hispanoablante. Para tener una idea más completa respecto al término autoficción, las reflexiones de Alberca en su libro *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) y el artículo “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” (2005-2006) permiten acercarnos a dicho concepto. Alberca propone lo siguiente:

En mi opinión, lo más adecuado para que el concepto y el término sean útiles y mantengan su valor es limitar su uso sólo a los relatos, que se presentan inequívocamente como “novelas”, es decir, como ficción, y al mismo tiempo alegan textualmente una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad de autor, narrador y personaje. De acuerdo con esto, una definición clara y funcional podría ser la que sigue: una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor (2007, 158).

El objetivo de estudiar una obra de autoficción no es, por lo tanto, comprobar qué tanto de verdad o de mentira hay en la narración que nos presentan los autores, sino que, al ser conscientes de que leemos una ficción disfrazada de autobiografía, analicemos cómo se construye esa voz homónima del autor y qué condiciones implica enunciar de este modo.

Ahora bien, Alberca también menciona que esta definición es puramente formal y se asemeja a la correspondencia nominal señalada por Lejeune, sin embargo sus consecuencias radican en la forma en que un lector la recibe, es decir, el pacto de lectura que establece dicha forma. Unas líneas más adelante, señala que el rasgo más sobresaliente de su definición está ubicado en la relación que mantiene con los dos pactos literarios, el novelesco y el autobiográfico, teniendo como particularidad que no pertenece a ninguno de los dos (2007, 159). En su artículo, el mismo Alberca define al pacto ambiguo como una ruptura con ambos pactos, pues “si por una parte parece anunciarle un pacto novelesco, por otra, la identidad de autor, narrador y personaje le sugiere una lectura autobiográfica.” (Alberca, 2005-2006, 9).

Estos son los puntos de partida. A partir de aquí, los estudios han seguido varios caminos que se distinguen entre sí o convergen, por lo que retomaremos aquellos que

recopilen o expliquen ideas que resultan pertinentes para este trabajo. El primero de ellos es la tesis de maestría *Entre el diván y el espejo: la autonarración confesional y especular en El cuerpo en el que nací de Guadalupe Nettel y Canción de Tumba de Julián Herbert* (2018) de Cinthya Olgúin Díaz, pues hace un repaso de varios factores que implican las escrituras en primera persona y algunas clasificaciones de este tipo de textos. Este trabajo brinda una serie de herramientas y ejemplos que nos servirán para explicar y analizar mejor la obra de Juan Pablo Villalobos y Jorge Ibargüengoitia mediante el contraste que presentan estos dos textos autoreferenciales respecto a otros y la relación intertextual que guardan entre ellos.

Dentro de su marco teórico, Olgúin menciona dos trabajos que catalogan ciertas obras a partir de la manera en que construyen la figura autoral dentro de los textos. El primero es *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (1996) de Sylvia Molloy. Este trabajo resulta útil porque identifica y cataloga las formas en que esa primera persona del singular se configura dentro de los textos, centrándose principalmente en el estudio de autobiografías y permitiéndole concluir a Olgúin que el concepto de *autonarración* le parece adecuado para sus objetos de estudio (3). Al decantarse por este término, Olgúin menciona que de este modo “entenderemos a la autonarración como una forma de escritura autobiográfica contemporánea que conjuga tanto la figuración del sujeto como la del autor en el mismo espacio textual para problematizar sobre todo la capacidad humana de autoconocimiento.” (6)

Por otro lado, la misma Olgúin destaca el artículo “La autoficción y la poética cognitiva” (2014) de Arnaud Schmitt porque ese texto también analiza los modos en que se configura el yo narrativo, pero centrándose en el análisis de los textos denominados

autoficcionales y denominando la autofiguración que se realiza dentro de ellos como una “identidad auctorial” que en palabras de Olguín es:

el verdadero centro de interés de la autoficción dado que muestra el proceso de “*autopoiesis*” de un autor, es decir, cómo éste configura la imagen de sí mismo precisamente como escritor. [...] La relevancia de la identidad auctorial, dice [Schmitt], es de carácter cognitivo pues [...] le permite a éste [el lector] concebir que si bien el texto que lee es autorreferencial, el relato de su vida se articula mediante la ficción, por lo que su intención ya no es simplemente representar al yo del escritor como sujeto real sino, sobre todo, como escritor y el modo en que reflexiona y cuestiona su identidad mediante la escritura. (4-5)

Desde nuestro punto de vista, existe una relación entre ambos conceptos por la forma en que un autor va creando una imagen de sí mismo para sus lectores, sin importar si es como autor o sujeto (Olguín, 34), pero la distinción se encuentra en el tratamiento que hacen de sí mismos como personajes y la función que la misma Olguín destaca. Para ahondar al respecto, es necesario retomar otro estudio que analiza la función que tienen estas autofiguraciones, aunque centrándose en las autobiografías.

En su libro *Narración, experiencia y sueño* (2016), Humberto Guerra estudia las autobiografías de varios autores mexicanos jóvenes de los años 60, destacando el valor literario que este tipo de escritura tiene debido a que, a diferencia de otros textos del pasado que también empleaban una primera persona comprometida con lo que dice, en las autobiografías de estos escritores existe una función de inventarse cierta personalidad ante sus lectores. Aunque su estudio es acerca de autobiografías y no autoficciones o

autonarraciones, podemos notar el paralelismo con las propuestas de Schmitt, Alberca y Lejeune, pues el mismo Guerra también menciona que no existe un rasgo formal que distinga entre una novela narrada en primera persona y un texto autobiográfico, sino que en el lector radica la clave para entender las intenciones del texto. Es decir, que el pacto de lectura es uno de los aspectos más importantes porque determina incluso la función que tiene la autofiguración dentro y fuera de las obras.

Cabe destacar también que en el aspecto extraliterario la autoficción actualmente ocupa un lugar importante dentro de la literatura en español que se ha ido consolidando desde hace ya varios años. En 2017, por ejemplo, Antonio Ortuño destacó que el libro más vendido en la Feria Internacional del Libro de Lima fue una novela de Renato Cisneros inscrita dentro de la corriente autoficcional latinoamericana. En sus palabras, esto es “como si en la FIL de Guadalajara el libro más vendido no fuera el de Yordi Rosado, el Crespúsculo del año, o los consejos de Yuya, sino *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor, o alguna novedad de Yuri Herrera. Algo para celebrar, pues.” (Ortuño 2). Él destaca la importancia de que sea un tipo de texto como este el que se venda en un evento como la Feria Internacional del Libro de Lima. Rumbo a las líneas finales, Ortuño incita a la reflexión haciendo énfasis en aquellos “apóstoles de las infinitas historias de narcos y balazos” (5), pues contrapone la corriente literaria autoficcional con la narcoliteratura que acaparó estantes y mesas en librerías apenas una década atrás.

Al leer las palabras de Ortuño podemos percatarnos de la relevancia que tiene este género como fenómeno en el campo de la escritura misma y en el mercado editorial hispanoablante. Al igual que ocurre con los estudios que a veces se contraponen, las

opiniones sobre los textos autorreferenciales son diversas. Para Ortuño, por ejemplo, la autoficción es un recurso llamativo que atrapa a los lectores¹. No obstante, en su artículo “¿Cansados del yo?” (2017), Anna Caballé menciona que el auge de diarios, cartas, autobiografías y memorias refrescaron la narrativa de los años 80 porque entonces se daba un reconocimiento que antes no tenían los géneros ya mencionados, sin embargo, con el tiempo este tipo de escrituras se volvió algo repetitivo y que muchas veces dejaba de lado la ficción aunque en el mismo término (*autoficción*) llevara la palabra (2-5). Sin tomar aquí una postura sobre el tema, el hecho incuestionable es que los textos autoficcionales han dado de qué hablar debido a su proliferación desde hace varios años².

El principal objeto de estudio del presente trabajo, *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016) de Juan Pablo Villalobos, se ubica en el concepto de *autoficción* según la noción de Schmitt porque los siguientes elementos temáticos inclinan su autofiguración a un tratamiento de él mismo como escritor: 1) el foco de la narración en la vida de Juan Pablo Villalobos personaje y su labor académica; 2) la reflexión en torno a su labor de escritura; y 3) la ambigüedad de lectura que se genera a través de los diversos paratextos que se encuentran en el libro, incitando al lector a cuestionarse qué tanto hay de verdad en las situaciones humorísticas de ese personaje que comparte nombre con el autor del libro, es decir, un carácter lúdico que la autonarración no puede permitirse debido a los temas que prototípicamente aborda (muerte, enfermedad, violencia, etc.) y la intención del autor al

¹ Él mismo tiene un libro autoficcional con el que obtuvo el Premio Ribera del Duero: *La vaga ambición* (2017).

² Estas líneas no pretenden ser exhaustivas, sino ilustrativas. Para ahondar en la disputa de esta corriente literaria, los textos “Contra la autoficción” de Laura Freixas y “Autoficción, un minuto y medio en la vida de Alberto Olmos” de Alberto Olmos pueden ser clarificadores.

narrar (Alberca 2014, 166)³. La relevancia de esta obra autoficcional es el carácter humorístico de su autfiguración, pues estamos ante un texto paródico que busca oponerse al predominio de las autoficciones serias y solemnes con la figura del escritor que representan⁴. En este caso, Villalobos emplea los mismos recursos formales que busca criticar para parodiar la forma en que este tipo de textos se construyen y cómo han sido leídos, así como la figura del autor que presentan con el tratamiento dentro de los textos. Estos aspectos serán analizados a detalle en los siguientes capítulos y apartados, sin embargo consideramos necesario mencionarlos a partir de ahora para ir destacándolos poco a poco.

Otro rasgo a considerar es el concepto de *espacio autobiográfico* de Lejeune. Guerra lo define como el hecho de que existan paratextos que acrediten el nombre de un autor como artífice de otros textos literarios que no sean autobiográficos para distinguirse en su lectura (39). En este caso, Juan Pablo Villalobos presenta su autoficción después de tres novelas completamente ficcionales que se distinguen, al menos en su aspecto más importante y significativo, por no tener un personaje narrador que se llame igual que su autor. Si bien esto tiene que ver más con el campo literario que con la obra en sí, dentro de este trabajo será necesario tomar en cuenta este aspecto debido a que la novela de Villalobos responde a este

³ Años después de publicar *El pacto ambiguo*, Alberca reconoce que, para él, la autoficción no ha sido más que una fase por la que pasó la autobiografía para consolidarse como género literario prestigioso al igual que la novela (2014, 157). En su trabajo “De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual.” (2014), Alberca retoma el término *antificción* para referirse a los relatos que se asumen como biográficos y verdaderos en contraposición a las autoficciones que no se responsabilizan por lo que se cuenta en sus páginas. La antificciones, o textos que se comprometen a decir la verdad, se comportan de manera similar a las autonarraciones propuestas por Molloy porque la antificción “prefiere el compromiso y el riesgo de buscar la verdad de la vida a través de la escritura” (2014, 163) al igual que el autoconocimiento buscado por la autonarración.

⁴ Ejemplos de autoficciones contemporáneas mexicanas serias son las obras de Antonio Ortuño (*La vaga ambición*), Julián Herbert (*Canción de tumba*) y Guadalupe Nettel (*El cuerpo en que nació*). Por otro lado, los casos de autoficción humorística son escasos aunque no inexistentes, pues además de la obra de Villalobos *El pericazo sarniento* de Carlos Velázquez sigue esta línea de escritura.

hastío de la autoficción que ya dejaba entrever el texto crítico de Caballé y el carácter humorístico que el autor mexicano ha ido presentando desde que comenzó su carrera literaria como novelista.

En *No voy a pedirle a nadie que me crea* y gran parte de las autoficciones de acuerdo con lo ya expuesto por Alberca, Guerra y Schmitt, la participación activa del lector es propiciada por las pistas que el autor deja en medio de estos textos que, como también mencionaba Lejeune, poseen tintes de un juego. El autor es quien pone las reglas, pero él mismo también se ocupa a manera de avatar para jugar con el lector, pues lo acompaña y guía durante sus textos para que siga el camino que le fue preparado. No deja que el lector vaya solo, sino que el autor mismo se dispone a jugar también para lograr sus objetivos. Parece, por lo tanto, que aunque Barthes haya declarado que la muerte del autor sería la moneda de pago para obtener el nacimiento del lector, la literatura autorreferencial resucita a este autor para que el lector y él jueguen juntos a través del texto.

No obstante, y contrario a lo que mencionan las palabras citadas al inicio de este apartado, consideramos que este juego sí debe tomarse en serio, pues es ahí donde radica la importancia este tipo de textos autorreferenciales. De ahí el epígrafe de este trabajo, pues cuando Bolaño menciona en *Los detectives salvajes* que el poema de Tinajero es una broma que encubre algo muy serio no podemos sino pensar en todo lo que implicó el estridentismo respecto a los Contemporáneos y, *mutatis mutandis*, el infrarrealismo respecto a la figura de Octavio Paz: oposición y burla. En la novela de Villalobos este recurso de autofiguración es una herramienta con la que pretende burlarse de la condición de escritor al mismo tiempo que parodia, mediante sus mismos recursos, un discurso que ha venido popularizándose de

manera incansable desde hace ya varias décadas y que la crítica, al igual muchos autores, comienzan a rechazar por su aparición constante y pocas variables.

Es este empleo de la autoficción lo que destaca en la novela de Villalobos: no solamente la construcción formal de una voz narrativa, sino las repercusiones que implica usar una voz así para burlarse de ese mismo género. No obstante, Villalobos proviene de una tradición literaria que también ha presentado similitudes con lo que actualmente ocurre dentro del campo literario hispanohablante, específicamente el mexicano. En este trabajo veremos la relación que mantiene esta autofiguración con la de otro referente importante para la literatura mexicana que, al igual que Villalobos, responde a un contexto donde las escrituras del yo jugaban un papel muy importante y el humor era una forma de ir en contra de estas obras: Jorge Ibargüengoitia.

Aunque él mismo reniegue de las etiquetas de “humorista” que le fueron dadas⁵, el humor es una característica bastante importante en toda su escritura, pues sirve como herramienta desacralizante de diversos tópicos: desde la historia nacional en sus novelas hasta la figura del autor dentro de la sociedad en *La ley de Herodes*, siendo este el libro que nos ocupa. Al igual que Villalobos, Ibargüengoitia emplea la autoficción como un recurso para criticar mediante el humor la figura del autor e ir en contra de los textos que buscan

⁵ A lo largo de su vida, Ibargüengoitia mencionó en repetidas ocasiones su rechazo a la etiqueta de “humorista” o “cómico”, sin embargo es importante destacar algo al respecto, pues se relaciona con el empleo de la primera persona en su obra y la importancia que tiene la voz narrativa para la construcción de sus obras y el efecto que provoca: “No soy una persona que esté tratando de hacer un chiste, lo que pasa es que yo veo las cosas así. Mi vida está vista a través de algo que es una pantalla irónica. Entonces no tengo que hacer ningún esfuerzo, ni se trata de ninguna elaboración, es totalmente la expresión más directa que yo podría tener. Es decir, que si algo sale chistoso es porque está visto desde un punto de vista cómico. Nada más es mi punto de vista, no la preparación.” En Díaz de Urdanivia, Fernando. ““El escritor y su mundo” Entrevista a J.I” en *El Día*. 7 de agosto de 1977 (citado en Castañeda Iturbide, 29).

ensalzar la vida personal de los autores como un tema importante para la literatura mexicana de su tiempo, concretamente el proyecto *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos* coordinado por Emmanuel Carballo. Esto ocurre específicamente en su único libro de relatos que, de acuerdo con Jaime Castañeda Iturbide en su texto *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia (Breve comentario de su obra narrativa)* (1988), “en un medio donde se venera tanto el *yoismo* [cursivas en el original], Ibargüengoitia escribe un libro en el que constantemente se burla de sí mismo, y se retrata torpe, tonto, pobre, intelectual.” (13) y considera que este libro es “como una visión en comedia y farsa de aquellos conflictos que la literatura mexicana de los años sesentas solía expresar en sentido trágico.” (65). Para acercarnos a los objetos de estudio y explicar la relación que mantiene Villalobos con el autor de Guanajuato, es necesario que antes describamos y tomemos en cuenta el contexto que rodeó la obra de Ibargüengoitia y la manera en que se posiciona respecto a otras, pues el humor fue algo que lo caracterizó debido a su uso como herramienta crítica de la sociedad en la que vivía. Del mismo modo, este contexto ayudará a comprender mejor la posición de ambos autores y la influencia que Ibargüengoitia ha cosechado hasta nuestros días, teniendo como ejemplo evidente la obra de Villalobos. Este antecedente es importante porque a partir de él podemos entender la relevancia de *No voy...* en su propio contexto y la significación que establece a través de su relación con su tradición literaria.

1.1 La autoficción mexicana: Generación de Medio Siglo

En el artículo “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, Manuel Alberca hace un listado de autores y obras que entran dentro de esta categoría. Resalta, además, que el término

acuñado por Doubrovsky es posterior a la publicación de textos que también cumplen con los rasgos autoficcionales, por lo que esta lista resulta ilustrativa para conocer algunos antecedentes de literatura autoficcional en español. Podemos destacar los siguientes nombres y obras: Jorge Luis Borges (“La doble muerte”, “El Aleph”, “El Zahir”, “El otro”), César Aira (*Cómo me hice monja*), Fernando Vallejo (*La virgen de los sicarios*), Roberto Bolaño (*Los detectives salvajes*, *Llamadas telefónicas*) y Carlos Fuentes (*Diana o la cazadora solitaria*) (Alberca 8). Aunque sólo uno de los autores mencionados aquí es mexicano, podemos observar que hay una cantidad considerable de nombres que han trabajado con este recurso narrativo desde mediados del siglo pasado y, por lo tanto, no sería descabellado hablar de una serie de autores mexicanos más actuales que hayan seguido también por este camino. Específicamente, la Generación de Medio Siglo es un punto de partida importante por todo lo que implicó para la literatura mexicana venidera y más claramente como una influencia importante en la obra de Juan Pablo Villalobos y otros autores mexicanos. En este apartado revisaremos dos antecedentes de la autoficción en México y la forma en que se relacionan con algunas obras contemporáneas para tener una mejor idea del contexto en que se inserta la obra de Villalobos e Ibarguengoitia.

Dentro de la literatura mexicana, la Generación de Medio Siglo representó una época de transición y cambio importante que dejaría huellas en obras y autores que siguen siendo relevantes hasta nuestros días. Nacidos en las décadas de los veinte y treinta, estos autores comenzaron a publicar en una revista que les otorgó el nombre como generación. Durante el periodo que abarca de mediados de los años cuarenta a mediados de los cincuenta se produjo un cambio cultural que resultaría definitivo en todos los ámbitos artísticos, pues se pasaba de una cultura “preocupada, ante todo, por los problemas sociales del campesino y del indígena

a otra en la que predominaba su carácter urbano y cosmopolita, en la que sus búsquedas inquirían más por el sujeto individual, por su vida íntima y secreta, por las razones existenciales que le permitían vivir día con día.” (ELEM, 1). Entre una lista grande de autores (Inés Arredondo, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, Edmundo Valadés, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Amparo Dávila, etc.) únicamente destacaremos a dos por su relación con los textos autorreferenciales: Sergio Pitol y Jorge Ibarguengoitia.

La tesis de maestría de Gustavo Pierre Herrera López titulada “La vida como palimpsesto: la obra autoficcional de Sergio Pitol” (2014) nos proporciona un marco conceptual dentro del cual podemos analizar la obra de Pitol en el plano autoficcional, pues algunos de sus libros⁶ “mezclan recursos de los géneros ensayísticos, autobiográficos y los propios de la ficción” (145). Dentro de sus conclusiones, Herrera López menciona que “Pitol escribe para seguir leyéndose y encontrándose en sus textos, para continuar la reflexión de su vida que es la conformación de su identidad. Escribe para seguir escribiendo, para postergar su identidad en la próxima, y siempre aplazada, escritura de sí.” (146)

Siguiendo la terminología del apartado anterior, y retomando esta afirmación de Herrera López, el proceso de autofiguración que desarrolla Pitol en sus obras puede catalogarse más como una autonarración que como autoficción debido a que centra principalmente su atención en la problematización del sujeto como individuo antes que como autor.⁷

⁶ De acuerdo con Herrera López, la obra autoficcional de Pitol se concentra en *El arte de la fuga*, *El viaje*, *El mago de Viena* y *Una autobiografía soterrada*.

⁷ Un ejemplo paradigmático de esto es el texto “Vindicación de la hipnosis” perteneciente a *El arte de la fuga*, pues en él se cuenta la forma en que Pitol recuerda haber visto morir a su madre ahogada en el río Atoyac. Este

Esta corriente de autonarración puede rastrearse hasta obras contemporáneas como *El cuerpo en el que nació* (2011) de Guadalupe Nettel, *Canción de tumba* (2012) de Julián Herbert y *Conjunto vacío* (2015) de Verónica Gerber, pues en las tres novelas mencionadas existe una autofiguración que tiene como finalidad la representación del yo como individuo y no como autor, propiciando así que estas novelas sean una especie de búsqueda de autoconocimiento a través de la indagación en el otro a manera de espejo o a través de sí mismo mediante un desdoblamiento. Además, estas autonarraciones se caracterizan por una seriedad para tratar temas como la enfermedad (*El cuerpo en el que nació*) y la muerte (*Canción de tumba*, *Conjunto vacío*, “Vindicación de la hipnosis”) que no permiten un carácter lúdico en su tratamiento como sí ocurre en la autoficción (Alberca 2014, 166).

Por otro lado, Jorge Ibargüengoitia también es un autor clave dentro de la Generación de Medio Siglo pero que, a diferencia de Pitol y los autores contemporáneos mencionados antes, sí se permite un tratamiento más lúdico y desenfadado con su autofiguración para tocar ciertos temas. Aunque quiso dedicarse al teatro cuando se inscribió en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Ibargüengoitia es recordado principalmente por su obra narrativa en distintos géneros como el cuento, la novela y la crónica, cuyos rasgos más destacados por la crítica y la investigación son el humor, la parodia y el carácter sociopolítico de gran parte de sus textos. No obstante, el carácter autobiográfico de su obra ha pasado casi desapercibido por gran parte de los estudios, aunque trabajos recientes como el de María Cristina Secci destaquen que quizá sea posible construir una biografía a partir de sus textos periodísticos y novelas de corte autobiográfico debido a la construcción de un yo en sus distintas

acontecimiento marca todo un cambio para el autor como individuo, pues en sus palabras “Muchas cosas se me habían vuelto coherentes y explicables [...]” (95).

publicaciones (34); además, trabajos como el de Ignacio Trejo Fuentes (2005) ya señalan el rasgo autobiográfico como el principal carácter del libro de relatos *La ley de Herodes* (15).

En el artículo “Rompecabezas: vida y obra de Jorge Ibargüengoitia” (2006), María Cristina Secci menciona al respecto de Ibargüengoitia que “su vida se recompone gracias a las múltiples piezas conformadas por sus artículos, sus cuentos y aquellas novelas que se reconocen como autobiográficas: *La ley de Herodes* (1967), *Estas ruinas que ves* (1974), *Dos crímenes* (1979). Se trata de material elaborado según un corte personal, a la manera de un juego o un rompecabezas [...]” (35)⁸. Esto puede entenderse además como una posición que Ibargüengoitia ejerció respecto a las autobiografías que habían sido publicadas pocos años antes, pues en el mismo texto Secci cita a Marziano Guglielminetti y menciona que el hecho de trazar este mapa autobiográfico aún en vida coincide con un rechazo a hacerse biografiar después de la muerte (36). Resulta, por lo tanto, que esta autofiguración es una negativa que sentía el autor por este género. Su manera de ir en contra es escribiendo a partir de los mismos recursos de autofiguración. Para reafirmar esto, Huberto Batis al reseñar *La ley de Herodes* ya destacaba que Ibargüengoitia había renovado el género con el humor de su estilo “personalísimo”, pues la suya era “una autobiografía, a diez años luz de las escritas por los jóvenes de Empresas Editoriales, tan solemnes”. (1979)

Es necesario que pensemos esta postura de Ibargüengoitia respecto a las autobiografías del proyecto “Jóvenes escritores mexicanos presentados por sí mismos”, un

⁸ Si bien Secci clasifica estas novelas como autobiográficas, nosotros consideramos que sólo *La ley de Herodes* se muestra explícitamente como tal, sin embargo decidimos conservar completa la cita para respetar su idea. Al respecto, Ignacio Trejo Fuentes en *Lágrimas y risas* (2005) coincide con Secci al categorizar como autobiográficas estas novelas junto con *La ley de Herodes*, afirmación que puede ser considerada para posteriores investigaciones.

conjunto de once textos encargados por Emmanuel Carballo a mediados de 1960 donde se les solicitaba a algunos escritores noveles un texto de alrededor de 60 cuartillas donde hablaran de sí mismos para darse a conocer con el público lector de la época. Entre estos nombres también se encuentra Sergio Pitol, quien después hablaría de esto en *El arte de la fuga* por la forma en que escribió el texto: “con desgana, sin placer, pero convencido de la necesidad de tener una presencia, por mínima que fuese, en mi país.” (14). De acuerdo con Humberto Guerra, la publicación de estos textos de juventud va en contra de varios principios de la autobiografía, pues las figuras que escriben este tipo de textos ya están consagradas, lo hacen después de varias producciones y escriben, generalmente, por una motivación personal (18). En este caso, todos los autores recién comienzan su carrera literaria, han sido contactados para escribir por encargo y son apenas considerados promesas porque aún no tienen una reputación forjada dentro de la crítica y los consumidores.

Como bien apunta la cita de Pitol, junto con la idea de Guerra sobre los textos autobiográficos, estos textos buscan consolidar una reputación dentro del campo literario, por lo que generan una imagen del autor frente a sus lectores. A continuación realizaremos unos breves apuntes para observar cómo se distinguen la novela de Villalobos y los relatos de Ibarguengoitia respecto a los textos autorreferenciales que surgen en sus contextos, pues la mayoría de las representaciones que se hacen tienen un tinte solemne o al menos ajeno al humor que caracteriza a nuestros objetos de estudio.

1.1.1 Biografía y antología: notas sobre dos recopilaciones de textos autorreferenciales mexicanos.

Las razones que menciona Sergio Pitol para participar en “Jóvenes escritores mexicanos presentados por sí mismos” (1966) resumen bien la función de una antología: generar presencia de sus autores dentro del campo literario. Tal como menciona Claudia Gutiérrez Piña en su artículo “La precocidad en la autobiografía mexicana: un proyecto editorial. *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos.*” (2017), esta antología es “un hito dentro de la tradición autobiográfica mexicana” (186), por lo que resulta pertinente tomar en cuenta cómo se distingue la obra de Ibarguengoitia respecto a los textos reunidos por Carballo. Del mismo modo, menciona que esta recopilación “se convierte en una suerte de modelo que será replicado en otros contextos [...]” (Gutiérrez Piña 196), tal como lo es el caso de la antología *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces* (2011), libro que reúne varios textos de autores mexicanos de comienzos de la segunda década del siglo XXI donde se retratan a sí mismos y que, de forma parecida, ilustran el predominio de cierto tipo de textos en los que se aprecia una diferencia notable respecto a Villalobos. En este breve apartado hablaremos acerca de los rasgos que mayormente presentan los textos autorreferenciales, tomando como ejemplo las dos antologías ya mencionadas junto con dos textos críticos sobre los mismos. Esto con la finalidad de distinguir la novela de Villalobos y los cuentos de Ibarguengoitia respecto a obras contemporáneas de cada uno y percibamos cómo este carácter humorístico parece ser ajeno a lo que se presenta en la mayoría de textos autonarrativos.

Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos se publica en 1966 y reúne algunos nombres que posteriormente tendrían un lugar importante dentro de la tradición literaria mexicana (Carlos Monsiváis, Juan García Ponce, José Agustín, Salvador Elizondo, Vicente Melo, Sergio Pitol y Vicente Leñero). Si pensamos la afirmación de

Guglielminetti respecto al rechazo que sentía Ibarguengoitia por las autobiografías, es inevitable observar que la fecha de publicación de *La ley de Herodes* es tan sólo un año después de este conjunto de autobiografías de jóvenes promesas mexicanas, lo que da pie a suponer que el libro responde, de una manera bastante peculiar, al libro encargado por Carballo. Al hablar sobre este proyecto editorial, Gutiérrez Piña menciona varias recurrencias en los textos que lo componen. Destacamos sobre todo que: “Los autores de la serie echan mano de las constantes tradicionales de la autobiografía: la escena de lectura y las figuras de mentor para tejer estos puentes.” (Gutiérrez Piña 192), una perspectiva crítica de sus lecturas y una hibridez del género autobiográfico al cuestionar su propia fiabilidad (194, 195, 1996), además de que “la serie pone de manifiesto el complejo entramado que subyace en el tejido de la imagen del escritor.” (196). Esta hibridez y cuestionamiento de la fiabilidad que menciona Gutiérrez puede emparentarse con la ambigüedad en la lectura que presentan las autoficciones, sin embargo, el eje central que guía a estos textos es la lectura y la escritura y cómo esto forma parte de su vida.

Por otro lado, *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces* (2011) es una antología publicada en 2011 que incluye a María Rivera, Alberto Chimal, Hernán Bravo Varela, Julián Herbet, Luis Felipe Fabre, Socorro Venegas, José Ramón Ruisánchez, Guadalupe Nettel, Brenda Lozano, Agustín Goenaga, Juan José Rodríguez, Martín Solares, Antonio Ramos Revillas, Daniela Tarazona y Luis Jorge Boone, todos ellos escritores menores de 40 años al momento de la publicación. Al respecto de esta antología, Rafael Lemus menciona sencillamente que lo que abunda “[...] es una narrativa de lo más tradicional: relatos lineales con un yo sólido y estable al centro, historias sin accidentes ni discontinuidades ni sujetos múltiples e inabarcables.” (2011, 2). Del mismo modo se comenta la recurrencia temática de

la enfermedad, la infancia, la familia y la marginalidad⁹, tópicos que resultan emparentados con la noción de autonarración propuesta por Molloy y antificación de Alberca. Cabe destacar también que algunos de estos textos pertenecen a libros que posteriormente se publicaron de manera independiente, como el caso de Herbert (*Canción de tumba*), Nettel (*El cuerpo en que nació*) y Bravo Varela (*Historia de mi hígado y otros ensayos*).

Al tomar en cuenta los comentarios sobre ambas antologías, notamos que existen similitudes temáticas y de tratamiento, pues esta imagen que los autores presentan de sí mismos es bastante prototípica: el escritor que encuentra en la lectura y escritura un alivio, una fuente de conocimiento, una forma de lidiar con la enfermedad y la muerte, etc. En estas antologías no aparecen los autores que son nuestro objeto de estudio, por lo que de inmediato podemos asociarlo con una diferencia respecto a los textos reunidos en ambos proyectos. Esta diferencia radica principalmente en el carácter humorístico de Ibarguengoitia y Villalobos en sus obras.

Para nuestra investigación esto resulta importante porque, a partir del rechazo que tienen ambos autores por este fenómeno de autonarraciones, generan obras que siguen estos mismos mecanismos formales con la intención de parodiarlos. En el caso de Ibarguengoitia, la afirmación que hace Batis sobre *La ley de Herodes* acerca del carácter humorístico que presenta su obra es justo la diferencia entre otro tipo de textos autorreferenciales y el suyo. Este libro de cuentos publicado en 1967 marcaría una pauta importante para esta

⁹ Aunque Lemus mencione esta generalidad, él mismo destaca algunos textos, entre ellos el de Luis Felipe Fabre titulado “Autobiografía travesti o mi vida como Dorothy”, pues en él opta por “[...] no confesar algunas nimiedades sino profesar un programa estético, inventarse un personaje extremo que sirva como ejemplo –como rock star– de una política literaria.”. Este ejemplo puede relacionarse con la autfiguración de Ibarguengoitia y Villalobos, sin embargo, lo que buscamos es evidenciar que este tipo de casos es considerablemente menor al de otras formas de autfiguración.

investigación, pues este narrador homodiegético que se mantiene en todos los cuentos, y que coincide en nombre con el autor como ocurre en las autoficciones, posee similitudes en cuanto a su construcción y funcionamiento con el narrador utilizado por Juan Pablo Villalobos en la novela *No voy...*, ya que construye de forma humorística una imagen paródica del autor respecto al mundo: ya no se trata de una figura importante y solemne, sino un sujeto común que enfrenta problemas al igual que la mayoría de la sociedad de su tiempo. Además, el carácter genérico que tiene al presentarse con un conjunto de cuentos provoca que inmediatamente se asocie con un pacto de lectura ficcional, al igual que ocurre con las novelas autoficcionales y, específicamente, el texto de Villalobos que gana un premio de novela. No obstante, la configuración hace referencia a información real y comprobable, como suele verse en las autobiografías, propiciando así que el pacto ambiguo se presente en ambos textos. A continuación desglosaremos algunas ideas que relacionan el uso de la primera persona con el humor y lo que esto implica dentro de la construcción del discurso.

1.2 Carcajearse en el espejo: autoficción y humor.

William Riggan en *Pícaros, madmen, naïfs, and clowns. The unreliable First-Person Narrator* (1941) analiza las características de los narradores en primera persona, destacando que este tipo de voces se asocian comúnmente con una sensación de realismo y fiabilidad debido a que existe la ilusión de una experiencia contada de primera mano, sin embargo, esto también acarrea una duda sobre la fiabilidad de la voz debido a sus limitantes humanas, tales como la memoria, la percepción sobre los hechos y la conveniencia acerca de lo que se cuenta o deja de lado (18-19). Del mismo modo, esta subjetividad acarrea un efecto variable en la

manera en que los receptores reciben lo que cuenta el narrador debido a los juicios, opiniones e ideas que tiene este último (21). En palabras de Riggan: “The telling as well as the tale reveals to us the character of our narrator.” (24).

En el caso de la obra de Villalobos, como ocurre en todas las autoficciones, la voz narrativa es determinante para la construcción de la novela debido a que nos comparte una visión del mundo que implica la subjetividad de un personaje-narrador muy característico, por lo que el carácter humorístico de la obra depende de esta voz y la forma en que los lectores la identificamos con la figura del autor de carne y hueso. Esto, además, se empata con las palabras de Iburgüengoitia acerca de la perspectiva que tiene sobre los hechos, pues es esta forma de ver el mundo la que otorga el carácter humorístico en los acontecimientos. Debido a que la construcción de ese “yo” es un tema importante, resulta pertinente revisar las ideas de Giles Lipovetsky en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. (2000), específicamente el capítulo V titulado “La sociedad humorística”.

Al igual que muchos otros pensadores, Lipovetsky opta por definir los cambios que ha tenido el concepto de humor resumiéndolo en tres periodos: Edad Media, Edad Clásica y Posmodernidad, siendo este último su foco de atención porque “únicamente la sociedad posmoderna puede ser llamada humorística, pues solo ella se ha instituido globalmente bajo la égida de un proceso que tiende a disolver la oposición, hasta entonces estricta, de lo serio y lo no serio [...]” (226). De acuerdo con Lipovetsky, en la Edad Media lo cómico se encuentra ligado a las fiestas de tipo carnavalesco y sustentado en el rebajamiento de lo sublime, lo sagrado, el poder y la vida a partir de la categoría de “realismo grotesco”, todo esto basado en el estudio de Bajtín sobre Rabelais (227). Al situar a lo cómico en el carnaval,

dando por entendido que fuera de éste no será recibido de igual modo, se destaca que su función principal consiste en ser un evento popular donde se invierten las jerarquías y se rebaja lo sagrado para generar una especie de renovación a manera de ritual (228).

Opuesto a este carácter social y festivo, en la Edad Clásica lo cómico comienza a inclinarse más hacia la agudeza, lo satírico e irónico, teniendo como raíz y objetivo al individuo. En palabras de Lipovetsky, “Lo cómico ya no es simbólico, es *crítico* [...]” (229). Además, esta focalización de lo cómico en el individuo también exige que haya un conocimiento previo para reírse o, de lo contrario, la risa suele percibirse como algo despreciable y vil, pues la nueva sociedad *disciplina y civiliza* lo salvaje que había en la risa de la Edad Media (229-230).

Ahora bien, en la Posmodernidad, de acuerdo con Lipovetsky, el humor pasa a ser un arma social sin filo: banaliza, no es pretencioso, no critica y en realidad se vuelve un rasgo que *seduce* (230-232) como función principal. Para el francés, este humor se encuentra inserto en toda la sociedad, desde la publicidad hasta los chistes que se cuentan. Sin embargo, este humor, aparentemente inofensivo, cambia también el objeto sobre el que opera, pues al ser un aspecto seductor tiene que verse reflejado en una suerte de “nuevo héroe” que “no se toma en serio, desdramatiza lo real y se caracteriza por una actitud maliciosamente relajada frente a los acontecimientos.” (233). Eso que Lipovetsky asocia con la hiperindividualización narcisista de la sociedad culmina con el nuevo objeto del humor posmoderno, el “yo”:

Correlativamente el Yo se convierte en el blanco privilegiado del humor, objeto de burla y de autodepreciación [...]. El personaje cómico ya no recurre a lo burlesco [...], su comicidad no procede ni de inadaptación ni de la subversión de las lógicas,

proviene de la propia reflexión, de la hiperconciencia narcisista, libidinal y corporal.

[...] El Ego, la conciencia de uno mismo, es lo que se ha convertido en objeto de humor y ya no los vicios ajenos o las acciones descabelladas. (238)

Esta idea se relaciona directamente con nuestros objetos de estudio, pues permite ver que las obras autoficcionales objeto de este trabajo se llevan bien con el uso de la primera persona para hacer reír. En el caso de Villalobos e Ibargüengoitia, ambos narradores generan una hiperconciencia sobre sí mismos que los vuelve objetos del humor de sus obras. No obstante, consideramos que los elementos de todos los periodos mencionados por Lipovetsky convergen dentro de las obras de ambos autores, aunque su función no sea la misma que explica el francés, pues tanto la parodia, la ironía y el hecho de que sea necesario tener un conocimiento para reírse de algo pueden verse en *No voy...* y *La ley de Herodes*, ya que en ambos libros la parodia es determinante: burlarse de las novelas autoficcionales y las biografías, respectivamente, además de la concepción satírica del autor/escritor como un individuo dentro de la sociedad. Todo basado en el juego autoficcional que presentan los libros al sugerir que la voz narrativa se corresponde con la figura del autor de carne y hueso.

Ahora bien, una vez que identificamos que la ironía y la parodia son elementos claves para generar humor en ambas novelas, hay que definirlos y caracterizarlos. Linda Hutcheon, en *Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía* (1981), presenta de manera bastante esquemática la distinción entre estos tres conceptos que a veces suelen confundirse por su aparición simultánea, además de proporcionar una metodología de análisis que servirá para describir el funcionamiento de las voces narrativas objeto de esta investigación.

Desde el inicio de su trabajo, Hutcheon establece que la ironía es un tropo que se utiliza dentro de los géneros de la sátira y la parodia (173, 174), pero que muchas veces los tres términos se confunden debido a que sus definiciones los implican entre ellos. Otro problema es que generalmente la ironía como tropo se ha analizado desde la perspectiva semántica, lo que implica únicamente detectar su funcionamiento como antífrasis, es decir, un desfase entre lo que se dice y lo que significa, por lo que se deja de lado una idea primordial de lo irónico: que “el acto de lectura tiene que ser dirigido más allá del texto (como unidad semántica o sintáctica) hacia un desciframiento de la intención evaluativa, por lo tanto irónica, del autor.” (175).

Ambos problemas se hacen manifiestos en análisis que sólo se enfocan en la ironía situacional y no en los textos completos. Para dar solución a esto, Hutcheon propone valerse de la pragmática, pues esta disciplina toma en cuenta la decodificación de la ironía por parte de un lector debido a que “la cuestión de las relaciones entre la ironía y los discursos paródico y satírico, rebasa necesariamente los límites de la problemática de la intertextualidad” (176), poniendo de manifiesto que la intención del autor es un eje determinante para la interpretación de estos textos y que necesariamente debe valerse de un conocimiento exterior al texto. Tal es el caso de los textos que analizaremos en esta investigación, pues esta ironía radica en elementos fuera del texto mismo, pero sólo entendible a partir de él, siendo el más importante el autor de carne y hueso.

Para resolver el primer problema, Hutcheon define los tres conceptos de la siguiente manera: 1) la ironía pragmática como un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo; 2) la parodia como una modalidad del canon de la intertextualidad y no un fenómeno

intratextual; y 3) la sátira como una forma literaria que busca corregir algunos vicios e ineptitudes humanas al ridiculizarlos (176-178). Si bien la autora reconoce que los dos géneros se valen del tropo como recurso, es necesario reconocer que su función se cumple en el plano pragmático debido a la codificación que el lector hace del texto. En este caso, los tres puntos aparecen en ambos textos, pero destacamos que la parodia y la sátira son determinantes para la interpretación de la obra debido a que es necesario conocer los géneros parodiados (autoficción y autobiografía) para poder entender la sátira de los autores respecto a este tipo de textos y la idea que representan del mismo escritor a través de su figura misma. De acuerdo con Hutcheon, entenderemos a la parodia como “la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo con lo nuevo. [...] la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esa norma como material interiorizado.” (177). En este caso, la autoficción y la autobiografía son esta norma interiorizada en los textos para parodiarse. Ahora bien, una vez definidos los tres términos, es necesario reconocer que “Las competencias del lector, así como su interpretación de la intención, entran en juego con respecto al tropo y a los dos géneros.” (187). Para realizar esto, Hutcheon retoma una triple competencia del lector propuesta por Philippe Hamon y Catherine Kerbrat-Orecchioni: competencia *lingüística*, *genérica* e *ideológica* (187).

La competencia lingüística se refiere a la capacidad de un lector de descifrar aquello que no se dice, la competencia genérica “presupone el conocimiento [del lector] de las normas literarias y retóricas que constituyen el canon, la herencia institucionalizada de la lengua y de la literatura” (187) y la competencia ideológica se refiere a los valores sociales que establecen las significaciones entre lector y texto. Como ya señalamos arriba al

mencionar las palabras de Lipovetsky, es necesario poseer un conocimiento para reírse de aquello que se presenta en un texto en varios niveles, inclusive aquel que se encuentra fuera del libro.

Todo esto puede apreciarse en la novela de Villalobos a través del planteamiento realizado por el personaje homónimo en el siguiente diálogo: “¿Como si se vale hacer chistes de que nos estemos chingando al pendejo de tu primo? Algo así, digo. ¿Y tú qué crees?, dice el jefe. Este, pues depende, digo. ¿De qué? Pregunta. De quién cuenta el chiste, digo. (24).” Este pequeño comentario arroja luz sobre la pertinencia que tiene estudiar la voz narrativa de un texto, pero también su importancia en el aspecto del humor, pues, tal como lo menciona el personaje, en el enunciador radican las posibilidades humorísticas que se presentan y la forma en que pueden ser interpretadas por los receptores.

Este es el tipo de humor que nos atañe en la novela de Villalobos y los cuentos de Ibargüengoitia, pues sus obras funcionan como parodias satíricas de la autoficción y la autobiografía, respectivamente. Además, podríamos definir las como autoficciones posmodernas debido al objeto del humor según las ideas de Lipovetsky, es decir, el yo, pero también recurren a procedimientos de la Edad Media como el género de la parodia y la ironía y sátira crítica de la Edad Clásica según la clasificación del filósofo francés. Del mismo modo, su carácter de autoficción deviene en que los autores se vuelven “un marco de recepción para el lector” (Schmitt 60) y exploran esta figura de autor que presentan (Schmitt 63). El objetivo en los siguientes capítulos es, por lo tanto, analizar cómo funcionan estos mecanismos para distinguir la intencionalidad de las obras dentro de su contexto a partir de la voz autoficcional que predomina dentro de los textos. En el siguiente capítulo veremos

paso por paso cómo está construida la voz narrativa en la obra de Juan Pablo Villalobos, destacando la parodia, la sátira, la ironía y la autoficción como elementos clave para generar humor en el lector.

2. Juan Pablo Villalobos y la autoficción

La voz autoficcional de *No voy...* emplea un registro que caracteriza al personaje narrador como un académico que domina la terminología literaria, pero que queda en ridículo al enfrentarse a asuntos que van más allá de él y sus conocimientos, como el crimen organizado mexicano e internacional. Además, el narrador Juan Pablo Villalobos también se vale de su posición de migrante para evidenciar los prejuicios sociales que existen contra diversas partes de la población, incluso aquellos que también son violentados por estos mismos prejuicios, reflejando así un problema de su tiempo y su espacio que, a través del humor, se cuele entre las mentes de todos los habitantes mediante los chistes que tratan temas bastante serios. Todo esto al interpelar directa e indirectamente al lector a través de la metaficción e insinuaciones a través de los paratextos que acompañan el libro. Estos aspectos caracterizan a *No voy...* como un texto donde el humor es uno de sus principales rasgos y sienta sus bases en el juego autoficcional que hay entre el autor y narrador. En el presente capítulo analizaremos esto de manera esquemática. No obstante, antes de proceder al análisis de la novela haremos un breve repaso por las obras precedentes de Juan Pablo Villalobos debido a que todos estos aspectos ya existen en sus libros anteriores, por lo que resulta pertinente notar la preferencia del autor por ciertos recursos que caracterizan su estilo.

No voy... (2016) es la cuarta novela del autor jalisciense quien, desde su primera publicación a cargo de la editorial Anagrama, ha trabajado algunos temas y rasgos recurrentes en toda su producción literaria. En la contraportada de *No voy...* se menciona que “«Sus novelas son hilarantes porque tratan los asuntos más graves. » [...] (Miqui Otero), [...] «Villalobos ha encontrado un tono y un ritmo propios, que no se parecen a ningún otro en la

narrativa mexicana actual. Hace reír con el absurdo y al hacerlo muestra el sinsentido del mundo» (Fernando García Ramírez).” (2016). No es la primera vez que los críticos caracterizan así la obra del jalisciense, pues desde *Fiesta en la madriguera* (2010), su primera novela, ya destacaban que: “[...] Con humor y ligereza ejemplares, la violencia es descrita sin aspavientos, sin desgarraduras, sin contexto...” (García Ramírez 5). En general, se ha catalogado a Villalobos como un autor que se caracteriza por su humor y la forma en que trata asuntos fuertes, pues suele ser bastante menos serio que otros autores que abordan temas como la violencia o el narcotráfico¹⁰.

Como menciona García Ramírez en la cita anterior, Villalobos ha encontrado un tono y ritmo muy particulares dentro de la literatura mexicana contemporánea. Del mismo modo, también resulta pertinente notar que los críticos hablan de todas sus novelas como un conjunto, pues en ellas el humor funciona como una característica nuclear que todas comparten, aspecto que también lleva a caracterizar a Villalobos como un autor que tiene muy marcado el estilo humorístico dentro de sus textos. Es necesario tener una visión de conjunto para comprender mejor el funcionamiento de nuestro objeto de estudio, por lo que conviene revisar la obra narrativa de este autor mexicano e identificar las recurrencias en sus textos: 1) Empleo constante de México como espacio para las acciones, 2) Experiencias propias como material para sus ficciones y 3) Narradores homodiegéticos en sus novelas. Comenzaremos explicando brevemente los aspectos espaciales.

¹⁰ Pensemos, por ejemplo, en la siguiente cita que contrasta el fenómeno de la narcoliteratura con la primera novela de Villalobos que aborda un mismo tópico desde otro punto de vista: "En medio de esta especie de boom de la llamada narcoliteratura, Villalobos ha logrado no caer en el moralismo con la voz de ese niño, extraña y cruel en su inocencia" (Gabriela Wiener, Blog El País).

En *Fiesta en la madriguera* (2010) gran parte de la historia ocurre en Guadalajara, Jalisco, lugar donde se encuentra la casa/palacio de Tochtli y su padre narcotraficante. Esto es así debido a que retrata la situación de narcotráfico que atraviesa México desde hace varias décadas, teniendo como uno de sus epicentros a Jalisco. Es decir: retoma elementos de la realidad para utilizarlos dentro de su obra. En su segunda novela, *Si viviéramos en un lugar normal* (2012), las acciones se desarrollan en Lagos de Moreno, Jalisco, pueblo que es caracterizado por su narrador como un lugar donde “hay más vacas que personas, más charros que caballos, más curas que vacas y a la gente le gusta creer en la existencia de fantasmas, milagros, naves espaciales, santos y similares.” (Villalobos 2012, 11). La mención de estos dos lugares resultan significativos para el desarrollo de las acciones, pues en la primera novela es una ciudad que se caracteriza como violenta y en la segunda como un pueblo de provincia con creencias que parecen ser irracionales para alguien de la capital, cuya presentación es determinante para el desenlace del texto.

Al igual que ocurre con los lugares en que sitúa sus novelas, Villalobos reconoce haber empleado situaciones personales para la escritura de sus obras de ficción. El primer caso ocurre en *Si viviéramos un lugar normal* (2012), pues sitúa las acciones principales en el pueblo de donde él proviene e indica en la nota final que “Las *quesadillas de pobre*, y en consecuencia todas las categorías de quesadillas, están inspiradas en las *enchiladas de pobre* de mi abuela María Elena.” (Villalobos 187). Posteriormente, en *No voy...* (2016) Villalobos narra su estancia en Barcelona, España con motivo de estudiar un doctorado en literatura tras concluir sus estudios de licenciatura en Xalapa, Veracruz, acontecimiento que es comprobable incluso de manera académica. Si bien el autor deja en claro en la nota sobre su abuela que ese acontecimiento lo inspiró y no fue reproducido fielmente, podemos observar

que Villalobos no ve ningún motivo para ocultar que su escritura se nutre de su vida personal, situación que ya ni siquiera menciona en la novela *No voy...* debido a la importancia que tiene el reconocimiento y juego entre autor-narrador por parte de los lectores.

A diferencia de las primeras dos similitudes, que no ocurren en todos sus textos pero sí en más de una ocasión, todas las novelas publicadas en español por Villalobos¹¹ utilizan narradores homodiegéticos. En *Fiesta en la madriguera* (2010), Tochtli cuenta la vida con su padre narcotraficante; en *Si viviéramos en un lugar normal* (2012), Orestes describe y narra sus experiencias con su familia en Lagos de Moreno; Teo es el narrador en *Te vendo un perro* (2015) y, siguiendo esta misma línea de escritura, los cuatro narradores de *No voy...* (2016) son todos homodiegéticos. Sin embargo, aquí llama la atención el hecho de que uno de sus narradores se llame Juan Pablo Villalobos y haya tenido experiencias similares a las del autor: lugar de nacimiento, estudios universitarios, intereses personales, etc. Esto pone de manifiesto que en *No voy...* el autor mezcla varios aspectos que ha trabajado a lo largo de toda su obra, destacando en esta ocasión la correspondencia nominal que puede sugerirse entre el narrador y el autor para generar una ambigüedad en el pacto de lectura, tal como ocurre con la autoficción en primera persona. A continuación explicaremos la relación entre la primera persona y la autobiografía.

2.2 La importancia de llamarse Juan Pablo: narradores en primera persona y la falsa autobiografía

¹¹ Hasta el año 2019, Villalobos tiene cinco textos publicados en español y una novela en portugués que no ha sido traducida.

En el artículo *El narrador: tipologías y representación textual* (2013), Francisco Álamos Felices hace un compendio que distingue y describe varios tipos de narrador que profundizan en las propuestas de narratólogos como Genette. Destacaremos únicamente el que se refiere al tipo de narrador que está presente en toda la obra de Villalobos y *La ley de Herodes* de Ibarguengoitia:

c) Relato focalizado internamente: En esta técnica «el punto de observación se sitúa en el interior del personaje no tanto para encubrir como es éste sino más bien para percibir el universo representado a través de sus ojos» (Garrido, 1996: 147). Este tipo de focalización [se] tiene en el relato autobiográfico (Álamo, 2011: 44-47) (373)

Como menciona el final de esta cita, este tipo de narradores tienen la finalidad de describirnos su universo a través de una mirada propia de un individuo, contrario a la aparente objetividad de un narrador omnisciente que suele presentarse en otro tipo de textos. En las obras de Villalobos se ejemplifica de la siguiente manera: el narco a través de los ojos de un niño, el pueblo a través de alguien que crece y se harta del lugar de origen, un hombre obsesionado con la teoría estética de Adorno y la percepción de España del siglo XXI a través de un académico mexicano aspirante a escritor en medio de una red criminal mexicana. Si pensamos además que este tipo de narrador se asocia con la autobiografía como menciona la cita, podemos notar que las novelas de Villalobos y los relatos de Ibarguengoitia pueden leerse como una especie de autobiografías ficticias que los autores han trabajado para deformar este tipo de discurso como respuesta a sus respectivos contextos literarios y

sociales¹². Tal como mencionamos en el capítulo anterior, esta voz narrativa determina la forma en que se lee la novela de Villalobos y los textos de Ibarra, así como los temas y las formas con las que aborda ciertos temas.

Antes de analizar la novela conviene resumir la diégesis de *No voy...*: un estudiante de literatura llamado Juan Pablo Villalobos decide ir a Barcelona para estudiar su doctorado acompañado por su novia Valentina, sin embargo, días antes del viaje, Lorenzo, primo de Juan Pablo, lo invita a formar parte de un supuesto proyecto de negocios que consiste en involucrarse con un grupo delictivo mexicano para lavar dinero en España. Tras la presentación de los criminales, Lorenzo es asesinado, haciéndolo parecer un accidente para contar con la participación de Juan Pablo. Ya en Barcelona, Juan Pablo se ve forzado a seguir las órdenes de El Licenciado, líder criminal mexicano, llegando al punto de cambiar su tema de tesis, tener una relación con Laia, hija de un magnate catalán, y asesinar al tío de Laia, un hombre que sospechaba de él por su condición de migrante mexicano. Hacia el final de la novela, Juan Pablo comienza a sospechar que él mismo es un cabo suelto en el plan de los criminales, así que busca arreglar la situación mediante un nuevo acuerdo entre los criminales y él. No obstante, Juan Pablo simplemente deja de narrar y Valentina decide ir a buscarlo, pero corre la misma suerte que éste. Para cerrar la novela, la madre de Villalobos escribe un correo electrónico para su hijo donde le cuenta que aún siguen buscándolo a él y a Valentina,

¹² Esta no es la única función de la primera persona, sin embargo, los ejemplos de una falsa autobiografía abundan en la historia de la literatura. Sólo por mencionar algunos ejemplos: *El guardián entre el centeno*, *Lolita*, la primera y tercera parte de *Los detectives salvajes*. En todas ellas el personaje narrador cuenta su vida y da la sensación de hablar con alguien (un jurado en el caso de *Lolita*) al tiempo que los lectores entendemos su mundo a través de sus palabras.

diciendo de manera explícita que están desaparecidos tras los incidentes con la organización criminal.

Existen cuatro narradores en la novela: Juan Pablo Villalobos, Valentina, Lorenzo y la madre de Juan Pablo. Los dos últimos narran en forma de cartas y correos electrónicos, respectivamente, mientras que Valentina opta por el diario y Juan Pablo por una narración en primera persona. Uno de los aspectos más importantes es que, en repetidas ocasiones, los narradores mencionan la frase “No voy a pedirle a nadie que me crea” lo que llama la atención del lector debido a que parece contradecir el pacto de fiabilidad que genera un narrador en primera persona y al mismo tiempo juega con el conocimiento que tiene el lector del título del libro. Aunque esto también tiene relevancia significativa debido a su carácter metaficcional, por ahora nos concentraremos en el narrador Juan Pablo Villalobos, debido a que en él se concentra gran parte de la trama y su interpretación depende del pacto ambiguo que se genera dentro del libro. El narrador homónimo resulta de vital importancia debido a que en un momento de la novela comienza a escribir lo que le ocurre:

[...] Tecleo sólo unos cuantos minutos y luego me rindo y abro otro documento y empiezo a escribir todo lo que me ha pasado en los últimos meses, como si escribiera una novela, como si mi vida inverosímil pudiera ser el material de una novela. Escribo sin culpa, sin vergüenza, como liberación, con comezón. No escribo para pedir perdón, no escribo para justificarme, para dar explicaciones, no es una confesión. Escribo porque en el fondo soy un cínico que lo único que ha querido siempre es escribir una novela. A cualquier precio. Una novela como las que a mí me gusta leer. Soy un cínico y si no me entrego a la policía o si no me tiro por la ventana es porque

no estoy dispuesto a interrumpir la novela. Quiero llegar hasta el final. Cueste lo que cueste. Y aunque exagere un poco (no hay comedia sin hipérbole), todo lo que cuento en mi novela es verdad. No hay lugar para la ficción en mi novela. Puedo demostrarlo todo, tengo pruebas. Todo es verdad. No voy a pedirle a nadie que me crea.
(Villalobos 145)

Esta cita es un claro ejemplo de la hiperconciencia del yo que menciona Lipovetsky, pues Villalobos explicita sus ideas sobre lo que escribe, los mecanismos que emplea y el carácter cómico que le otorga a su novela a través de su estilo, además de propiciarnos un indicio sobre el carácter metaficcional de la novela. Por esto es importante la narración del personaje homónimo, ya que presenta de manera directa las maneras en que debe ser leída la novela y se vale de la correspondencia nominal que hay entre autor y personaje para provocar más al lector. Como menciona García Ramírez en su reseña de *No voy...: “En este libro, como en *Te vendo un perro*, Juan Pablo Villalobos incluye su propio marco teórico.”* (párr 6).

En una entrevista realizada a Villalobos después de obtener el Premio Herralde, el autor menciona haber sido un estudioso de las escrituras del yo durante su carrera universitaria (min 30.9) y lo que ha “venido reflexionando con todas mis novelas es qué estrategias narrativas, o a través de qué recursos, podemos contar nuestra realidad.” (min 33:28), por lo que la forma del discurso de los cuatro narradores (diario, cartas, novela autobiográfica) es un aspecto importante dentro de la novela como lo ha sido en toda su narrativa publicada. En la misma conversación, Villalobos también menciona que su texto nace como respuesta a un discurso hegemónico que gobernó las mesas de novedades: la autoficción y la autobiografía (min. 31), lo que se corresponde, como ya mencionamos en el

capítulo anterior, con la aparente posición de rechazo que Ibarguengoitia tenía respecto a la autobiografía.

Para evidenciar todo esto, la novela presenta situaciones en donde deja en ridículo al Juan Pablo Villalobos personaje. Al principio, el narrador Juan Pablo cuenta una anécdota que explica su relación con su primo Lorenzo. La historia, que sucede en Guadalajara, Jalisco durante la década de los 80, consiste en una invitación que le hace Lorenzo para participar en un negocio con varios de sus amigos, todos alrededor de los 16 años, cuyo punto principal es poner un campo de golf en Tenacatita, Jalisco. Durante la presentación ocurre lo siguiente:

Quedamos de vernos el sábado a las cinco y media en plaza México, afuera de los cines. [...] Me preguntan de dónde soy, dando por hecho que no soy de Guadalajara, quizá porque al estrecharles la mano levanté el dedo pulgar hacia el cielo. Digo que de Lagos, que viví ahí hasta los doce años. No saben dónde queda eso. Explico que en Los altos, a tres horas en coche. Mi primo dice que de ahí es la familia de su papá y el mío son hermanos. Ah, dicen. Somos güeros de Los Altos, especifica mi primo, como si fuéramos una subespecie de la raza mexicana, *Gïerus altensis*, y sus socios se miran entre sí, unos a otros [...] (Villalobos 13)

Debido a que es un proyecto millonario, les hace falta bastante dinero y buscan que Juan Pablo sea socio, argumentando que ya disminuyeron la suma porque uno de los amigos consiguió dinero por la “hermana de una amiga de mi hermana” (14). Líneas más abajo, este chico cuestiona a Villalobos de manera irónica por su lugar de origen:

Me preguntan si en Lagos hay coches. Si ya llegó la luz y el teléfono. Si nos lavamos los dientes. Si mi papá se robó a mi mamá montado a caballo. Les digo que sí, que sí, claro. ¿Y dónde dejaste el sombrero, me preguntan. Se me olvidó en el cuarto de tu hermana, le digo al que preguntó [...] Mi hermana tiene seis años, dice, furioso, y se levanta para pegarme. (15)

Tras esto, Juan Pablo reflexiona que “Si la amiga es una amiga de la escuela, de primero de primaria, y también tiene seis años, ¿cuántos años puede tener la hermana? ¿Ocho, diez?” (15), evidenciando el carácter absurdo de esta situación¹³. Esta anécdota marca la pauta de cómo será el resto de la novela: situaciones absurdas, como la de la niña pequeña que presta miles de pesos; contextos sociales inmediatos para entender los chistes y las situaciones, como el prejuicio acerca de un pueblo lejano a la capital; y la identidad como un factor determinante en las relaciones y reacciones que tiene el narrador para con los otros, pues Villalobos no piensa igual que el resto de los personajes, tal como se evidencia con la anécdota de la niña. Aunque una cosa influye sobre la otra, para esquematizar mejor este trabajo trataremos cada uno de estos tópicos en apartados distintos y posteriormente observaremos cómo se conjuntan para crear una voz autoficcional paródica.

2.3 Identidad e hiperconciencia: los dos Juan Pablos

En una parte de *El pacto ambiguo...*, Manuel Alberca discute la aparente correspondencia que hay entre narrador y referente en las autobiografías y las autoficciones, concluyendo que

¹³ Entendemos por absurdo un acontecimiento que carece de explicación racional respecto a las leyes lógicas que se presentan dentro del universo narrado. (Estébanez Calderón en Ana Beatriz Flores 15)

“El yo de las autoficciones no responde plenamente ni al yo comprometido de las autobiografías ni al yo desconectado de las novelas” (205). Esta afirmación declara como inútil la discusión acerca de cuánto hay de verdad en una autoficción, pues el objeto principal de este tipo de textos es la construcción de una voz, sin embargo “sin considerar este anclaje referencial a la biografía del autor, se perdería ese penduleo desarrollado por el texto, que el lector debe seguir si no quiere perderse lo mejor de la autoficción: el juego de planos narrativos [...]” (204). Entendemos, entonces, que buscar la correspondencia entre ambos seres, el textual y el de carne y hueso, es una batalla infértil. No obstante, la diferencia o coincidencia entre ellos sí resulta importante.

Al principio de la novela, Juan Pablo Villalobos menciona que tiene ojos azules y no da mucha importancia al asunto, sin embargo es un rasgo que se menciona en repetidas ocasiones a lo largo del libro (14, 44, 73, 168). Aunque la correspondencia entre el personaje y el autor real de la novela no sean un aspecto a analizar como ya mencionamos anteriormente, la mención de este rasgo físico y su recurrencia es destacable porque no coincide con el aspecto real de Villalobos, lo que permite entenderse como una sugerencia de la identidad cambiante con la que Alberca también caracteriza a las autoficciones (28), al mismo tiempo que es una diferencia importante para interpretar al yo que habla y protagoniza varias partes de la novela.

Al cambiar su apariencia física respecto a la que tiene en realidad, el Villalobos personaje toma una distancia importante de su referente de carne y hueso, permitiéndonos percibir la diferencia que hay entre ambos. Él mismo lo menciona en una parte de la novela citando a Baudelaire: “[Baudelaire] Dice que el único capaz de reír de su propia caída es el

filósofo, que tiene el hábito de desdoblarse y de, abro comillas, asistir de manera desinteresada a los fenómenos de su yo.” (Villalobos 52). Esto, a pesar de ser una conversación entre dos personajes, también se refiere al fenómeno que ocurre en la novela: un desdoblamiento para reírse de sí mismo. Es decir que la cita no sólo se entiende dentro del contexto de la conversación, sino también como un comentario metarreflexivo acerca de la construcción de la novela.

La forma más evidente y prolongada de este desdoblamiento se encuentra en la concepción que tiene Villalobos de sí mismo como académico y escritor, pues como menciona José Amícola, una de las características principales de las obras autoficcionales es “que el protagonista profesa el oficio de escritor y que sobre esa profesión la misma narración se encarga de echar una mirada muchas veces socarrona o simplemente metarreflexiva.” (187), situación que en esta obra se manifiesta en el personaje de Juan Pablo y su personalidad.

A partir de las formas en que habla Villalobos dentro del libro, tomando en cuenta que la voz nos permite conocer su carácter, el personaje puede dividirse en dos personalidades: el sabiondo y el ridículo. Llamaremos así a la primera debido al conocimiento de términos lingüísticos que posee y la forma en que lo emplea para narrar, principalmente siendo consciente del narratario y usando terminología de los estudios literarios; mientras que la segunda obtiene su nombre debido al carácter con el que se caracteriza al interactuar con otros personajes y situaciones que lo dejan mal parado. Ambas personalidades, sin embargo, reflejan situaciones completamente distintas que colaboran a burlarse de Villalobos mismo a través del contraste, pues la primera pone de manifiesto la

actitud solemne con que los escritores suelen comportarse y expresarse, mientras que la segunda evidencia lo ridículo que pueden llegar a ser ante situaciones más violentas, peligrosas o cotidianas. De acuerdo con el *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina* (Flores 2014), esta burla por medio del ridículo puede ocurrir

[...] cuando un personaje grave e importante (o un acontecimiento memorable) aparece en un contexto ridículo, utilizando un lenguaje trivial o chocarrero y unos gestos y atavíos vulgares, o, al revés, cuando un personaje o un hecho intrascendentes son revestidos de una desproporcionada y artificiosa solemnidad. Lo mismo sucede cuando un texto clásico es sometido a una jocosa distorsión hasta convertirlo en un vulgar pastiche. Este es precisamente el origen de lo que se ha dado en llamar género burlesco: las imitaciones paródicas de textos clásicos (Estebáñez Calderón, 1999: 107 en *Diccionario crítico*).

Este es el caso de la novela de Villalobos. Del mismo modo, entenderemos por “contexto ridículo” una situación en donde alguien queda como torpe, bobo o inexperto (*Diccionario* 120), además de tomar en cuenta el mecanismo con el que opera el ridículo:

Ya sea por medio de la acentuación de defectos sociales, de la imitación o de la deformación de sus rasgos, algo resulta ridículo porque se aleja o cobra distancia y desproporción frente al supuesto “deber-ser” establecido en una época y cultura determinada y estos personajes al enfrentarse a diferentes acontecimientos o situaciones, que los sobrepasan, resultan ridículos en su accionar. (*Diccionario* 121)

A continuación analizaremos la forma en que se construyen estos dos Juan Pablo Villalobos dentro de la novela.

2.3.1 Los dos Juan Pablos: el sabiondo y el ridículo.

Al contar la historia con que inicia la novela, Juan Pablo Villalobos menciona lo siguiente: “Todos con una pelusilla encima de los labios [...] la cara llena de espinillas, [...] cuatro narices enormes (cada quién la suya) [...]” (13). Esta última frase entre paréntesis resulta innecesaria debido a que desde el principio el texto se presenta con características realistas que en ningún momento se cuestionan, sin embargo expresa el tono sarcástico que tiene el narrador, además de interpelar al lector a través de las marcas gráficas como lo son los paréntesis. Más adelante, al referirse a su actual relación con su primo, “Le dije que se metiera sus proyectos por el culo, pero se lo dije usando una paráfrasis sin la palabra culo.” (16). Al utilizar el término *paráfrasis* y no otro, podemos caracterizar también a este narrador como alguien que tiene conocimiento de la retórica y la jerga académica. Después, a punto de terminar el fragmento, Villalobos menciona

Y ahora, en lugar de contar cómo acabé aceptando reunirme con mi primo, en lugar de regodearme en la ligereza con la que llegué a la conclusión de que ésa iba a ser la única manera de quitármelo de encima, en lugar de aceptar que yo fui, voluntariamente, y por mi propio pie, a tirarme del precipicio, prefiero, como dirían los malos poetas, correr un tupido velo sobre ese fragmento de la historia, o, mejor dicho, recurrir aquí y ahora a los servicios de una eficaz y muy digna elipsis. (18)

Esta cita ejemplifica varias características que permean en la novela. Primero, el carácter irónico del narrador debido a que, a través de la antífrasis, expresa aquello que, según sus propias palabras, prefiere no contar. Posteriormente, el uso del término *elipsis* para explicar la omisión que hace y, al mismo tiempo, caracterizar a su narración como metaficcional debido al conocimiento e influencia que tiene el narrador sobre lo que cuenta o no cuenta. Del mismo modo, al igual que con *paráfrasis*, el narrador evidencia aquí su conocimiento terminológico. Por ahora nos concentraremos en este último punto, ya que con ello sienta las bases de la contraposición entre el intelectual y el ridículo.

Unas páginas después, aún en el primer fragmento de la novela, Villalobos continúa: “Mi ingenuidad en materia de negocios era tan grande que no sabía que se celebraran reuniones de inversionistas en sótanos de table dance y con uno de los socios amarrados a una silla al más puro estilo secuestro” (18). En este fragmento, nuevamente ocupa la ironía para expresar algo contrario a lo que ocurre en realidad, utilizando el calificativo *ingenuidad* de manera antifrásica, sugiriendo así que él mismo no es un ingenuo y que la situación en realidad es completamente distinta a como su primo Lorenzo la había planteado al invitarlo.

A partir de aquí, el momento en que conoce a los criminales, Villalobos comienza a variar su discurso. Una vez que entabla diálogo con el que hasta entonces es el jefe, Villalobos es cuestionado sobre el tema de su doctorado en Barcelona, a lo que responde con una explicación de este tipo:

Bueno, digo, este, intento explorar cómo las nociones de lo políticamente correcto, o de la moralidad cristiana, funcionan como elementos represores que introducen el sentimiento de culpa en la risa, que es, por definición espontánea. Los dos matones

reprimen, de hecho, una carcajada. En última instancia, agregó, se llega al extremo de sancionar de qué se vale reírse y de qué no. Ah, chingado, dice el que prefiere llevar el parabrisas sucio a dar limosna, ¿como si se vale hacer chistes de que nos estemos chingando al pendejo de tu primo? Algo así, digo. ¿Y tú qué crees?, dice el jefe. Este, pues depende, digo. ¿De qué?, pregunta. De quién cuenta el chiste, digo.

(24)

A diferencia de las citas anteriores, en este fragmento Villalobos comienza a usar *este* como una muletilla que constantemente aparecerá en el libro y que denota su torpeza respecto a la situación. Ya no se trata de un narrador seguro y sarcástico, sino tambaleante, una voz que contrasta con la firmeza de aquellos con los que conversa, como ocurre en este caso.

Otro ejemplo ocurre más avanzada la novela, cuando Juan Pablo y el Licenciado hablan sobre el tío de Laia: “A ese pendejo lo mandó la familia de tu novia, dice. De tu nueva novia. ¿Cómo?, digo. La familia de Laia, pendejo, dice. [...] No sé si es mi novia, digo. ¿Cómo que no?, dice. Bueno, digo, este, no sé si todavía hay noviazgos en la posmodernidad. Ya te dije que a mí no me vengas con esas mamadas, dice.” (Villalobos 99). En este tipo de situaciones, que se repiten a lo largo de la novela con otros personajes como un dealer chino, un okupa italiano, un hacker pakistaní y los criminales mexicanos, ponen en ridículo a un narrador que se caracteriza como alguien sarcástico, mordaz y hábil con la terminología al plantearlo como alguien torpe y miedoso frente a las situaciones que tienen que ver con lo criminal.

No obstante, aunque los ejemplos anteriores ocurran sólo con criminales, la actitud de Villalobos también cambia cuando platica con alguien superior académicamente, tal como ocurre en el siguiente fragmento:

La doctora Elizondo pescó el manajo de llaves encima de su escritorio y dijo: Vamos a tomar un café. [...] ¿Cuál es el problema?, dice. Este, ninguno, digo, (la comezón empieza en la nuca y baja por la espalda). ¿Y entonces?, dice, y entonces me enredo explicándole cosas que ella ya sabe que yo ya sabía [...]. Lo digo todo revuelto [...] Cierro la boca cuando me doy cuenta de que ya estoy cantinfleando [...] (58-59).

Por otro lado, y tal como ocurría al principio, Villalobos se muestra seguro y firme cuando no habla directamente con otro personaje, sino con el narratario:

[...] Si alguna lección me ha enseñado la literatura es que para conseguir algo que parece imposible (o fantástico, absurdo, maravilloso, mágico) basta con cumplir una serie de requisitos que, en el fondo, no son tan difíciles. En el peor de los casos hay que crear un mundo nuevo con reglas de operación distintas. En el mejor, sólo ha que respetar una lógica narrativa. [...] Y, de pronto, lo imposible se materializa. (83)

En estos ejemplos observamos que el autor se utiliza a sí mismo para ponerse en ridículo, no sólo como persona, sino como un autor ante al mundo. Al desdoblarse, hay dos Villalobos: el intelectual y el ridículo. Mediante el contraste, tal como mencionamos líneas arriba, el narrador se emplea a sí mismo para ponerse en ridículo y al mismo tiempo ridiculizar la idea que predomina de un autor al construirse una imagen de sí: alguien solemne respecto a los temas artísticos o de la vida en general, como mencionan Gutiérrez Piña (192-196) y Molloy

(163). Del mismo modo, escapa de esa recurrencia en este tipo de textos al mostrar como inútiles todos los conocimientos teóricos y literarios que el narrador posee, desacralizando así el valor de la literatura en la vida cotidiana y sus problemas. Al mismo tiempo, la acción de escribir pierde esa aura mística reveladora cuando el narrador sólo menciona que quiere escribir por el mero hecho de hacerlo, además de buscar un texto como los que a él le gusta leer. Ahora bien, es necesario describir del mismo modo ante quiénes se coloca este narrador para poder dar cuenta del contexto dentro del que se sitúa, ya que la misma sociedad es un tema recurrente dentro de la novela.

2.4 Estaban un mexicano, un chino y el crimen organizado: humor y sociedad.

En la anécdota con que inicia la novela, Juan Pablo menciona lo siguiente: “Me levanto de un salto, tiro una sandía de cerámica de una mesita y, contradiciendo la fragilidad de la artesanía de Tlaquepaque, no se rompe [...]” (Villalobos 15). Páginas más adelante, uno de los criminales dice lo siguiente tras limpiar a Lorenzo, que está amordazado “Pareces jarrito de Tlaquepaque” (Villalobos 23). Después, tras matarlo, el mismo criminal menciona “Pinches cabezas, ya no las hacen como antes, compadre, se revientan como sandías, parecen artesanía de Tlaquepaque.” (Villalobos 28). La mención de este objeto característico de cierto lugar cobra relevancia porque ejemplifica la impunidad y ligereza con que la violencia es percibida en México y, al mismo tiempo, el tipo de humor que se presenta en el libro, pues se trata de una situación violenta y delicada, pero que provoca risa debido al tratamiento que se hace de ella, valiéndose de un conocimiento extraliterario que puede tener el lector, tal como es el caso de un lugar llamado Tlaquepaque y la fragilidad característica de este tipo

de artesanías. Si bien no es necesario conocer el lugar al que se refiere, es importante su empleo porque refleja el carácter social presente en el libro y su humor.

Uno de los trabajos fundamentales para el estudio del humor es *La risa* (1985) de Henri Bergson. En él se abordan algunos puntos a considerar sobre el fenómeno de lo cómico y la risa, su manifestación más evidente. Entre ellos destacamos que “Fuera de lo que es propiamente humano, no hay nada cómico.” (Bergson 12), es decir que toda la comicidad debe desarrollarse dentro de un sistema social y que “La primera clase de comicidad [aquella que expresa y no consiste en juegos de palabras] podría traducirse a otro idioma, aunque perdería la mayor parte de su relieve al pasar a otra sociedad que fuese distinta por sus costumbres, por su literatura, y sobre todo por sus asociaciones de ideas.” (Bergson 40).

En “Lo cómico y la regla” (1999), Umberto Eco profundiza sobre esta idea de Bergson y agrega que, al igual que lo trágico, lo cómico también transgrede una regla social, sin embargo ésta no es evidente y reiterada como ocurre en la tragedia, sino que se da por entendida y, por ello, muchas veces no produce el efecto esperado. No obstante, también menciona lo siguiente:

Eliminemos el primer malentendido: que en lo trágico la regla es universal, por lo cual la violación nos conmueve, mientras que en lo cómico la regla es particular, local (limitado a un período determinado, a una cultura específica. [...]) En realidad, las reglas violadas en lo trágico son necesariamente universales. [...] El hecho es que es típico de lo trágico, antes, durante y después de la representación de la violación de la regla, demorarse largamente en la naturaleza de la regla. [...] ¿Cuáles son las disposiciones que lo cómico viola sin que deba reiterarlas? Ante todo, las comunes,

es decir, las reglas pragmáticas de interacción simbólica, que el cuerpo social debe considerar como dadas. La tarta arrojada a la cara hace reír porque se presupone que, en una fiesta, los pasteles se comen y no se estrellan en la cara de los demás. (164-166)

Esto es lo que ocurre con el ejemplo de la artesanía, pues la regla es que una artesanía sea frágil, se rompa y no pase esto con una cabeza, mucho menos comparándola. Si el narrador únicamente mencionara “Pareces jarrito de Tlaquepaque”, muy probablemente un lector sin ese conocimiento no entendería. No obstante, el comentario se explica de otras formas como el empleo de *fragilidad* al referirse por primera vez a la artesanía. Entendemos, por lo tanto, que el empleo del lugar en este ejemplo se entiende mejor con quienes poseen el conocimiento extra lingüístico, tal como ocurre en varias partes de la novela.

En el artículo “Humor y cultura. Correlaciones entre estilos de humor y dimensiones culturales en 14 países.” (2011), Andrés Mendiburo y Darío Páez mencionan que el humor puede ser influido por la cultura, destacando la posibilidad de que “algunas expresiones emocionales pueden depender en gran medida de la coyuntura e institucionalización (política, religiosa, etc.) de cada cultura, influenciando los temas relevantes para el humor.” (92). Tal es el caso de la novela que nos ocupa, pues la situación social actual determina los ejes sobre los que se desarrolla la novela: organizaciones criminales, violencia y situación migratoria. Del mismo modo, los personajes de la historia provienen de distintas naciones y conviven en el mismo espacio: hay chinos, argentinos, ecuatorianos, pakistaníes, mexicanos y españoles. Esto es así debido a la intención de la novela de reflejar la situación actual de España.

En un artículo del diario *El país*, Clara Blanchar (2019) resume la información recabada por el padrón municipal sobre la población de Barcelona a principios del año 2019. En líneas generales, la población actual de inmigrantes dentro de ese territorio español representa poco más del 20% del total y uno de cada cinco habitantes, no turistas, tiene nacionalidad extranjera, destacando que sus principales orígenes son Italia, China, Paquistán, Francia, Colombia, Honduras, Perú, Venezuela y Filipinas (2019)¹⁴. Esto coincide en su mayoría con los personajes de la novela: el italiano Giuseppe, el Chino y Ahmed el pakistaní. Por otro lado, los personajes latinoamericanos en este caso son Facundo, de argentina, y Juan Pablo, Valeria y el Licenciado, de México. Además, cabe destacar que de acuerdo con el informe “La discriminación en Barcelona” realizado por la Oficina por la No Discriminación (OND) el racismo y la xenofobia son los principales motivos de discriminación con base en sus denuncias, superando incluso a la orientación sexual e identidad de género (BARCELONA CAT 2019). Esto cobra relevancia si tomamos en cuenta lo que Aliber Escobar menciona acerca de la función que cumple el humor:

[el humor es] una válvula de escape que permite descargar una energía contenida frente a algo que amenaza, incomoda, somete o reprime. Lo embarazoso puede ser desde la mera presencia del otro que, a través de su labilidad y su potencia, amenaza nuestra integridad, hasta el reconocimiento de un dios omnipotente y omnisciente que puede castigarnos, incluso, por nuestros malos pensamientos. (2015 86)

¹⁴ Aunque este dato corrobore la relevancia de los migrantes en la sociedad española de la segunda década del siglo XX, la novela transcurre durante el 2004, por lo que vale la pena destacar que, de acuerdo con Arango (2010), España pasó por un periodo donde fue el país de la Unión Europea con mayor índice de inmigrantes que llegaban a su territorio (56). Esto ocurrió entre 1997 y 2008, aunque el número sigue incrementando con el pasar de los años.

Entenderemos, por lo tanto, que el humor de esta novela hace frente a situaciones que reprimen, incomodan o someten a cierto grupo de personas, principalmente a los inmigrantes, pues la gran mayoría de los personajes con los que tiene que ver Juan Pablo, incluso él mismo, están en esta condición de extranjero que es juzgado por lo que representa su cultura para el resto del mundo. Esta discriminación no se excusa bajo la idea de la diferencia biológica, sino que opta por la diferencia cultural para argumentarse. Este tipo de racismo, de acuerdo con Bonilla Silva, recibe el nombre de “racismo daltónico” y reemplaza de manera más completa y paradigmática la idea del prejuicio individual que existe dentro de las sociedades (Rodríguez Jaume 4-5). Este tipo de racismo se observa en la novela y es representado a través del humor que ejercen unos personajes sobre otros.

Por ejemplo, apenas al llegar a España y conocer al Chino, Villalobos presencia el diálogo entre él y Facundo, un argentino con el que comparte departamento: “¿Vos tenías nombre, chino?, dice Facundo, no me acuerdo, discúlpame, todos los nombres chinos me suenan igual. Me llamo chino, dice el chino [...]” (32). Este comentario revela un estereotipo social acerca de los nombres ajenos a una cultura y que se refleja en la narración, pues la repetición de la palabra “chino” en esta última frase por parte de Villalobos hace énfasis en la carencia de nombre e identidad. Para los lectores, la persona que viene de China sólo será nombrada como el Chino, incluso al grado de que él mismo lo normaliza con su respuesta “Me llamo chino”.

Como se menciona en el mismo trabajo de Escobar antes citado, “los chistes son un ejemplo muy simplificado de los estereotipos, lo cual implica que hay que compartir o al menos conocer los estereotipos para que el humor actúe” (Martin, 2007; Hofstede, 2009 en

Escobar). Para comprobar esto, basta con pertenecer a otra cultura donde la lengua hablada carezca de significado y sólo se perciba como sonidos que entre ellos se parecen. Facundo, al ser un hispanohablante como Villalobos, hace este comentario porque existe un tercero que lo entiende porque tiene la misma percepción acerca de los nombres de oriente al igual que los lectores del libro.

Esto, además, no sólo ocurre con el Chino, sino también con el mismo Juan Pablo, pues después de conocer a Laia y establecer una relación con ella, esta se refiere a él constantemente como “mexicano” (Villalobos 66, 69, 83), repitiéndolo tanto que hasta él se refiere a sí mismo de ese modo para presentarse con los otros “Soy el mexicano, digo” (Villalobos 130). Esta caracterización de Juan Pablo únicamente como mexicano también la realizan otros personajes sobre él, como el caso de un personaje español conocido como el Nen, que aprovecha para sacar a luz sus juicios sobre el Distrito Federal:

¿De qué parte de México eres, nen?, dice el Nen, después de darle el primer sorbo a la cerveza. Este, del DF, miento. Buaf, dice el Nen, eso debe ser brutal, nen, toda esa gente apelotonada, los atascos kilométricos, y encima tiembla, nen, un día te despiertas en gayumbos y toda la puta ciudad está destrozada. Hiciste bien en venirte, nen, dice. ¿Qué son esas ronchas que tienes en la cara? Una alergia, digo. ¿Lo ves, nen?, dice, seguro que es por la contaminación [...] Joder, nen, cómo os enrolláis los mexicanos, si quieres no te cuento el chiste. (Villalobos 73)

En este fragmento, el Nen muestra su percepción de la sociedad mexicana. Más adelante, el Nen continúa y también revela sus ideas respecto a los chinos:

El ruido de una cascada de monedas interrumpe la charla. Son la puta hostia estos chinos en las tragaperras, dice el Nen, mirando al chino que recoge las monedas. Entra a cualquier bar de Barcelona y ahí los verás, jugando a las tragaperras. ¿Sabes lo que me dijo un colega, nen? Que así se financian los chinos, nen, con la pasta de las tragaperras, así compran los comercios de barrio, los bares, ¿ya te diste cuenta?, ahora por todos lados hay tiendas de chinos, es un plan de dominación mundial, nen, todo con las pelas tragaperras, dice. (Villalobos 74)

Nuevamente, y comprobando lo que se mencionaba en el reporte de la población en Barcelona, la idea de que los chinos están en todas partes se refleja en los comentarios del Nen, personaje español.

Más adelante, Juan Pablo también manifiesta sus prejuicios acerca de otros personajes como el pakistaní Ahmed, un hacker que trabaja para el licenciado, pues cuando lo conoce Villalobos dice:

Un pakistaní con una bolsa verde de plástico se apresura para alcanzarnos. *Cerveza beer*, va a decir, cuando nos alcance, ofreciéndonos cerveza, y hachís, si nos ve interesados, y me preparo para que el licenciado lo espante como a un perro callejero antes de que se aproxime, pero no lo hace, y el pakistaní dice *Cerveza beer* cuando nos alcanza, sino que dice Buenos días, licenciado. (98)

De este modo podemos observar que no sólo se trata de prejuicios que tienen los habitantes españoles, sino también los ciudadanos del resto del mundo con aquellos que, como ellos, padecen la condición de inmigrantes. Tal como mencionaba Paulo Freire, los oprimidos

albergan dentro de sí a los opresores (40) y por ello replican las actitudes con las que se comportan con ellos.

Sin embargo, es destacable que los prejuicios y las reacciones más violentas se ejercen por parte de españoles, como cuando el tío de Laia está a punto de ser asesinado y dice “Putos inmigrantes de mierda [...] sois basura” (Villalobos 108-109) o cuando un veterinario llamado Chungo cuenta un chiste y la discusión se desata:

Un gitano y un moro entran un bar [...] Se sientan en la barra, dice el Chungo, y el gitano le pide dos cafés a la que atiende el bar, una española del barrio de toda la vida. Mira, tío, le dice el moro al gitano, y cuando la española se pone de espaldas a preparar los cafés, el moro coge una magdalena de encima de la barra y se la guarda en el bolsillo de la chaqueta. Eso no es nada, dice el gitano, que se ha picado, mira tú. Eh, tía, le dice el gitano a la española, voy a hacer un truco de magia que te vas a cagar encima. La española lo mira fastidiada, pero no dice nada para no enfadar al gitano. El gitano coge una magdalena y se la zampa de un solo bocado. ¿Y dónde está la magia?, dice la española. Mira en el bolsillo de la chaqueta del moro, dice el gitano. Nadie se ríe. No se dice moro, tío, dice Ahmed, se dice magrebí. En mi barrio siguen siendo los putos moros, chaval, dice el Chungo. Si no os descojonáis es porque sois extranjeros. No entendéis el chiste. [...] No tiene ninguna gracia, dice Ahmed, además de que perpetúa el estereotipo de ladrones magrebíes y del pueblo romaní.[...] Hostia, dice el Chungo, si no os queréis reír de mi chiste no os riáis, pero no me deis el coñazo. Era un puto chiste del que me acordé al veros, dice. Porque parecéis el inicio de un puto chiste: Estaban una vez un mexicano, un musulmán y un chino. No soy

musulmán, dice Ahmed, soy ateo. Y lo peor del chiste es que digas que la dueña del bar es española, dice. Es como si estuvieras diciendo que los inmigrantes venimos a robar a los españoles, dice. Eso lo dices tú, capullo, dice el Chungo, ahora me vas a salir con que soy racista por contaros un puto chiste. Que me ría de un chiste de negros no quiere decir que voy a salir a darle de palos a un negro, no jodas tío.” (Villalobos 132-134)

En esta cita se aprecian varios aspectos de lo que implica tocar el racismo desde del humor. En primer lugar, la atribución de defectos por la diferencia cultural que hay entre los personajes del chiste. Luego, que quien cuenta el chiste es alguien con una jerarquía social superior sustentada en su origen y responde de manera abiertamente agresiva cuando es cuestionado por alguien que pertenece a un grupo social marginado. Además, cuando nadie se ríe el Chungo menciona que no lo hacen porque son extranjeros y no entienden el chiste. Por último, su reacción al cuestionársele su racismo es parecida a la de El Nen, otro personaje español, cuando Juan Pablo lo cuestiona:

¿Lo ves, nen?, dice, seguro que es por la contaminación, ¿te sabes el chiste del judío que tenía lepra? ¿Eres judío, le pregunto, incómodo, mirando si alguien nos escucha alrededor. ¿Qué dices, nen?, dice el Nen, en catalán, el Nen es de Badalona, nen, ¿de dónde sacas que soy judío? No sé, digo, lo supuse, yo no contaría un chiste de judíos a menos que fuera judío. Joder, nen, dice el Nen, ¿y yo no puedo contar un chiste de negros o maricones o inmigrantes mexicanos? Es sólo un chiste, nen. Que yo te cuente un chiste de judíos no quiere decir que sea nazi, nen. Yo no estaría tan seguro, digo, ya sabes lo que dice el dicho, dime con quién andas y te diré quién eres. O dime con

quién ríes y te diré quién eres. [...] Joder, nen, cómo os enrolláis los mexicanos, si quieres no te cuento el chiste. (Villalobos 73-74)

Ambos personajes atribuyen lo incorrecto de sus comentarios a la recepción: no se ríen porque son extranjeros y porque es mexicano. Del mismo modo, buscan eximirse de culpa y del juicio que se tiene sobre ellos: no soy racista, no soy un nazi.

Al poner de manifiesto todos estos prejuicios sociales, el texto refleja la tensión provocada por los mismos, además de presentarse como una válvula de escape donde hay otras salidas como pueden serlo los chistes. Sin embargo, en las citas del Chungo este personaje hace un comentario importante al mencionar que toda esa situación le recuerda a la fórmula prototípica de un chiste: estaba un mexicano, un musulmán y un chino. Es destacable porque, posteriormente, Juan Pablo comienza a narrar con la siguiente frase “Estaban una vez un mexicano, un chino y un musulmán en una reunión con un mafioso mexicano en la oficina de una bodega abandonada en Barcelona, sólo que el musulmán no era exactamente musulmán, era un pakistaní ateo.” (105). Valiéndose de la fórmula popular de un chiste, Villalobos describe la manera en que la interculturalidad se manifiesta en un espacio como España, llevando lo que está fuera del libro hacia su interior, al mismo tiempo que emplea un comentario dentro de la diégesis para modificar la forma de la narración, es decir: llevando lo que está adentro del libro hacia fuera. A continuación analizaremos la forma en que ocurre este proceso.

2.5 No voy a pedirle a nadie que me lea: metaficción y paratextualidad

Como ya mencionamos anteriormente, el pacto ambiguo tiene como eje principal la desestabilización de la lectura: no leer el texto sólo como ficción ni sólo como un hecho comprobable. La forma en que *No voy...* desestabiliza esta lectura radica en gran parte en el empleo de la metaficción y la paratextualidad¹⁵, entendiendo por lo primero un texto que evidencia los mecanismos con los que está hecha (Ródenas 42-49) y lo segundo como la relación que existe entre una obra y textos como el título, prólogo, notas, contraportadas, etc. (Genette 11). Si pensamos en *No voy...* como un texto metafictional, Lauro Zavala destaca también que este tipo de textos pueden provocar que el lector pierda seguridad acerca de sus convicciones sobre el mundo y la literatura (132), lo que contribuye a la desestabilización de lectura que caracteriza a los textos autoficcionales. A continuación desglosaremos algunos ejemplos metafictionales de la novela de Villalobos que van desarrollándose a lo largo del libro y posteriormente se condensan y cobran sentido al relacionarlos con los paratextos.

De acuerdo con las ideas de José Amícola antes expuestas, la metaficción es un recurso que suele verse en los textos autoficcionales debido a su carácter reflexivo sobre el oficio de la escritura o la construcción misma de lo escrito. Amícola, a su vez, coincide con Zavala al indicar que cada texto metafictional construye una propuesta acerca de lo que significa escribir y leer textos literarios (134). En el caso de la novela que nos ocupa, esta reflexión se inclina principalmente hacia el oficio de la escritura. Esto podemos verlo en el

¹⁵ En *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989), Genette define a la intertextualidad como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro.” (10). Esta relación puede darse de diversos modos, como la paratextualidad y la metatextualidad. Sobre este último término, Lynda Hutcheon en *Narcissistic Narrative: The metafictional paradox* (1980) lo define como “"Metafiction," as it has now been named, is fiction about fiction—that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.”(1), sin embargo, en su trabajo considera que hay varios modos en los que esta reflexión o autoconsciencia se presenta. Este trabajo no pretende ser exhaustivo, pero sí es necesario mencionar que el término “metaficción” tiene muchas aristas, matices y diversas categorizaciones.

contraste que hay entre los conocimientos teóricos literarios y las acciones criminales que ya forman parte de una cotidianidad internacional. Como mencionamos en apartados anteriores, la puesta en ridículo del Juan Pablo intelectual frente al mundo de la delincuencia refleja la idea de que la figura autoral está desfasada de la realidad social contemporánea, pues ahora el autor escribe porque tiene ganas de escribir, siente demasiadas cosas y no tiene obstáculo alguno en ocultarlo (Villalobos 145), demostrando así que la escritura es un acto común y corriente. Esto, además, se empalma con la idea de la *ironía intraelemental*¹⁶ y específicamente con una autoironía de carácter que, en palabras de Zavala, “consiste en la oposición entre lo que un personaje cree o dice ser, y lo que realmente es.” (26).

En este mismo ámbito, también es destacable el carácter metaficcional que tiene la figura de Juan Pablo dentro de la novela. No sólo se trata del primer rasgo que sugiere un carácter autoficcional en el texto, sino que también proporciona pautas de lectura que se sugieren a través de los intereses y comentarios del Juan Pablo personaje. Al principio, Juan Pablo está desarrollando un proyecto de tesis sobre el humor en la literatura latinoamericana del siglo XX (Villalobos 24) que posteriormente cambia a uno acerca del humor machista y misógino para acercarse a Laia (Villalobos 58). A su vez, él mismo habla sobre el desdoblamiento que hacen los humoristas para producir un efecto con base en sí mismos (Villalobos 52) y el carácter social que tiene el humor como reconocimiento o proyección de los prejuicios que tienen los individuos de una sociedad sobre sí mismos o los otros (Villalobos 53). Esto, en líneas generales, son varios de los aspectos que analizamos

¹⁶ De acuerdo con Zavala, la ironía intraelemental “refiere a la distancia que puede existir en el interior de uno de los cuatro elementos narrativos, al escindirse y adoptar perspectivas en relación con su propia función dentro del relato.” (25)

anteriormente y que se reflexionan también dentro de la misma novela, aunque empleando y refiriendo a otros autores como Baudelaire, Ibarraengoitia o situaciones que se presentan dentro del texto mismo. Entendemos, entonces, que la reflexión aplica también sobre sí misma para evidenciar qué hay dentro del texto y algunas formas posibles de acercarse a él.

No obstante, la metaficción también explica cómo opera y está construido el discurso dentro de la novela. Desde la primera página, el narrador usa paréntesis dentro de su narración como una marca gráfica que posteriormente irá tomando sentido¹⁷. En estos fragmentos observamos cómo Juan Pablo emplea los paréntesis con la finalidad de separar la narración y comentar lo que él mismo ha estado escribiendo. Más adelante este comentario irá fuera de los paréntesis y se convertirá poco a poco en un punto medular de la forma en que avanza la novela, por ejemplo:

Y ahora, en lugar de contar cómo acabé aceptando reunirme con mi primo, en lugar de regodearme en la ligereza con la que llegué a la conclusión de que ésa iba a ser la única manera de quitármelo de encima, en lugar de aceptar que yo fui, voluntariamente, y por mi propio pie, a tirarme del precipicio, prefiero, como dirían los malos poetas, correr un tupido velo sobre ese fragmento de la historia, o, mejor dicho, recurrir aquí y ahora a los servicios de una eficaz y muy digna elipsis.
(Villalobos 18)

Esto último hace evidente el mecanismo de lo que hay detrás de esa elipsis que ocurre dentro del texto, pues inmediatamente después se pasa a otro tiempo y otro espacio, conjuntando así

¹⁷ A lo largo de la primera escena de la novela, los paréntesis son constantes. Es un recurso que se emplea durante toda la narración del personaje Juan Pablo.

el comentario del texto y la forma del texto. Más adelante, Villalobos dedica un breve capítulo exclusivamente a la explicación de sus ideas sobre la lógica narrativa que también son aplicables para el texto que escribe y leemos:

Si alguna lección me ha enseñado la literatura es que para conseguir algo que parece imposible (o fantástico, absurdo, maravilloso, mágico) basta con cumplir una serie de requisitos que, en el fondo, no son tan difíciles. En el peor de los casos hay que crear un mundo nuevo con reglas de operación distinta. En el mejor, sólo hay que respetar una lógica narrativa. (83)

Aunque esté escrito de una manera más personal, estas ideas son similares a los niveles de verosimilitud que menciona Zavala: convenciones que derivan de la estructura del mundo, estereotipos sociales y reglas de los géneros literarios (24-29). Cuando Villalobos menciona estas ideas lo hace porque explica la razón por la cuál sucede un trío entre Laia, Valentina y él, cosa que hasta antes parecía imposible:

Por la tarde, llamo al licenciado desde un locutorio del Poble Sec. Le cuento las cosas que averigüe sobre Laia Carbonell. [...] Ahora te la vas a coger, dice. ¿¡Cómo!?, digo. [...] Que te la vas a follar, dice el licenciado [...] y mi oreja derecha tampoco es capaz de traducir el mensaje a algo mínimamente verosímil (si me pidiera que la matara, o que la secuestrara, que la extorsionara, o que la chantajeara, por decir algo, eso tendría mayor coherencia diegética [...])” (Villalobos 69).

Una vez que explica cómo ocurre, el narrador le da a su texto el carácter de verosimilitud que su texto aspira a comunicar.

Más adelante, Villalobos repite el procedimiento de elipsis y justifica la razón por la que la emplea “y entonces cierro la puerta que abre una elipsis que no debería existir si yo quisiera contar completamente esta historia, o, más bien, una elipsis que no existiría si yo pudiera contar completa esta historia.” (104), lo que da sustento a la presencia de los otros tres narradores dentro del libro.

En el mismo apartado los paréntesis vuelven a aparecer para proporcionarle al lector indicios de lo que vendrá en la novela “(Estaban una vez un mexicano, un chino, un musulmán, que en realidad no era musulmán, sino un pakistaní ateo, un detective español, un mafioso mexicano y su matón..., demasiados personajes, el chiste no puede acabar bien).” (107) y es a partir de este fragmento que la paratextualidad es importante para que todo cobre sentido, pues el primer apartado de la novela se titula “Todo depende de quién cuente el chiste”, haciendo referencia a la situación del asesinato del primo Lorenzo y también a las voces que cuentan la novela: Juan Pablo, Valentina, Lorenzo y la mamá de Juan Pablo. Si pensamos entonces que el texto es un chiste, el comentario de la cantidad de los personajes también puede entenderse a lo que ocurrirá al final del libro: la desaparición de Juan Pablo y Valentina.

Ahora bien, esta conciencia que demuestra el narrador-autor de la novela a lo largo del texto se ve también en la nota de agradecimiento que aparece casi al final del libro:

A Andreia, Cristina, Maricarmen, la flaca, Marifer, Iván, Chico, Jorge y Manuel (en la Universidad Autónoma de Barcelona), a Mousie, Cristian, Fito y Manolo (en Julio Verne), a Paula, Tere, Ana, María y Topi (en la Universidad Veracruzana), a Manuel y Javier (en Guadalajara) y a Rolando y a la familia Villalobos Alva (en Lagos de

Moreno). Sólo ellos saben cuánto de verdad hay en estas páginas. No voy a pedirle a nadie que me crea. (Villalobos 273)

Aunque pueda parecer un simple agradecimiento, la última frase de la nota, que también es el título, aparece en varios diálogos de personajes como Juan Pablo, Valentina y hasta el Chino (Villalobos 41, 60, 72, 136, 145, 207). Con esta nota, la intención que tiene el autor de desestabilizar la lectura se hace más clara, pues da a entender que sólo unos pocos podrán identificar lo verdadero de lo ficticio dentro del libro, insinuando que hay algo de cierto en la novela. No obstante, como también mencionamos anteriormente, el juego autoficcional no consiste en descifrar qué tanto hay de verdad en un texto, sino en asistir a la presencia de una voz y analizar qué es lo que dice y cómo lo dice, por lo que la frase “No voy a pedirle a nadie que me crea” es una puesta en marcha de lo paradójico que resulta el pacto ambiguo dentro de la idea de autoficción.

Podemos, por lo tanto, decir que la voz autoficcional de *No voy...* emplea un registro que lo caracteriza como un intelectual que domina la terminología literaria, pero que queda en ridículo al enfrentarse a asuntos que van más allá de él y sus conocimientos, como el crimen organizado mexicano e internacional, dejándolo mal parado frente a la situación que ocurre. El narrador Juan Pablo Villalobos también se vale de su posición de migrante para evidenciar los prejuicios sociales que existen por parte de diversos sectores de la población, incluso aquellos que también son violentados por estos mismos prejuicios, reflejando así un problema de su tiempo y su espacio que, a través del humor, se cuele entre las mentes de todos los habitantes mediante los chistes que tratan temas bastante serios como pueden ser el racismo y la xenofobia. Todo esto al interpelar directa e indirectamente al lector a través de

la metaficción e insinuaciones a través de los paratextos que acompañan el libro para completar así una serie de mecanismos que desestabilizan la lectura y generan un efecto humorístico en el lector propiciado por la voz narrativa homónima con el autor real del libro. En el siguiente capítulo analizaremos la relación que se establece entre *La ley de Herodes* de Ibar Güengoitia y la novela de Villalobos, identificando al texto de Ibar Güengoitia como un antecedente importante para la autoficción humorística contemporánea y determinante para la lectura de *No voy...*

3. La ley de Jorge Ibargüengoitia: similitudes e influencias en la obra de Juan Pablo Villalobos.

El nombre de Jorge Ibargüengoitia ha marcado la literatura mexicana desde hace ya varias décadas. Su relevancia es tal que incluso algunas de sus obras fueron adaptadas o sirvieron de inspiración para realizar películas, sus libros se reeditan constantemente y es homenajeado en su natal Guanajuato y en el mundo. Ibargüengoitia es, al día de hoy, uno de los escritores mexicanos más reconocidos debido al particular estilo que permea en toda su producción literaria y que la crítica ha destacado principalmente por el humor. Es relevante, además, que es considerado un pilar importante dentro de la tradición literaria mexicana, pues como menciona Jaime Castañeda:

Si analizamos la historia de esta literatura [la latinoamericana] no encontramos verdaderos humoristas. [...] Con relación a la literatura mexicana puede decirse lo mismo: que el humor como género literario es muy escaso. Menos aún se podría hablar de dicha tendencia como rasgo característico de cierto grupo de escritores; existen sí algunas páginas de verdadero humor pero que han quedado dispersas en novelas, ensayos, comedias e incluso periódicos y revistas, pero sólo páginas. Por el contrario, abunda la sátira, especialmente la sátira política, tradición que se inicia desde la época virreinal, pero que no puede considerarse plenamente dentro de la vertiente humorística, aunque en ocasiones tenga matices literarios y de gran ingenio. De ahí que Ibargüengoitia sea un caso excepcional en nuestra literatura. (25)

En *Ibargüengoitia a contrarreloj* (1996), libro en homenaje al autor de Guanajuato que reúne varios textos en torno a él y su obra, Luis García Guerrero también destaca que “Desde luego

que Jorge tenía influencias, pero por su cuenta hizo un gran aporte a la literatura: a él se debe en gran medida el irrespeto que ahora gastan muchos escritores con el poder político y el poder social.” (50). La importancia de Ibargüengoitia es, por lo tanto, innegable. Resulta destacable, para el presente trabajo, que el personaje Juan Pablo Villalobos, un doctorante en literatura, haya hecho una tesis sobre los cuentos de Ibargüengoitia (Villalobos 18). Este detalle en la novela de Villalobos no es una nimiedad, pues como se mencionó anteriormente la escritura metaficcional e intertextual de *No voy...* parece indicarnos su propio marco teórico para comprender mejor la lectura de su novela: si Manuel Alberca aparece como personaje dando una conferencia sobre autoficción¹⁸, aparecen citas del “Diario de Escudillers” de Pitol en el diario de Valentina, la mención de los cuentos de Ibargüengoitia son un indicio de la relevancia que tienen para la construcción del texto y la obra en general de Villalobos. Es por ello que en este capítulo analizaremos la relación e influencia que tienen los textos de Jorge Ibargüengoitia sobre la novela de Juan Pablo Villalobos, comenzando con la importancia de la primera persona en sus obras.

3.1 La importancia de llamarse Jorge: el uso de la primera persona.

Ignacio Trejo Fuentes en *Lágrimas y risas* (2005) ya menciona la “preferencia por la primera persona narrativa” de Jorge Ibargüengoitia en su literatura (128). Del mismo modo, y pese a no ahondar mucho en ello, Gustavo García en “Jorge Ibargüengoitia: la burla en primera

¹⁸ Pese a que este trabajo no se concentra en la parte narrada en forma de diario por Valentina, es destacable que en dichos apartados se haga mención de Pitol, Alberca y las ideas que Juan Pablo tiene respecto al humor en la literatura, pues al final de la novela ella comprende que el manuscrito que Juan Pablo deja antes de su desaparición es “una novela autobiográfica, que aunque se trataba de un texto que usaba los mecanismos de la ficción todo lo que escribía era verdadero, todo había pasado de verdad.” (Villalobos 233).

persona” también destaca que la autobiografía como recurso en la obra del guanajuatense es crucial debido a que genera una sensación de verosimilitud que contribuye al humor y la intención desacralizadora de sus textos (20-21). En sus palabras, “El detallismo hace verosímiles las descripciones y referencias a personas, fechas y lugares reales y las desventuras de esa primera persona narradora, antimítica, siempre derrotada o humillada [...]” (20). Tal como mencionamos anteriormente en palabras de Riggan, esta primera persona narrativa está ligada a la fiabilidad que transmite al lector y, además, va de la mano con el efecto humorístico que puede provocar. Tampoco es casualidad, por lo tanto, hacer énfasis en que gran parte de las novelas de Villalobos y los textos de Ibargüengoitia utilicen la primera persona para narrar.

Al tener una predilección por la primera persona, los textos de Ibargüengoitia, las novelas, cuentos y columnas poseen un carácter autobiográfico que va colándose entre las páginas:

En el caso de Ibargüengoitia no se trata en general de un *yo* ficticio sino de una primera persona que relata los acontecimientos que la involucran en la cotidianidad de su país, México. En sus textos, Ibargüengoitia concedió un extenso espacio a la redacción autobiográfica, y él mismo advirtió que podría saberse mucho de su vida a través de sus artículos, tal vez tanto como para que alguien se animase a escribir una biografía. (Secci 26)

Como ya mencionamos, Cristina Secci identifica varias novelas de Ibargüengoitia como autobiográficas, caracterizando todo este material como “un juego o un rompecabezas en los que el dramaturgo, el crítico, el cuentista, el novelista y él mismo – el hombre llamado Jorge

Ibargüengoitia- se suceden para armar la propia (auto)biografía, variando la forma o el género de las obras mismas, pero con un mismo centro: el *yo*, que se difunde y se acerca a los lectores.” (27). Desde nuestro punto de vista, el *yo* que narra en *La ley de Herodes* marca una pauta importante para la creación del *yo* de *No voy...* debido a que ambos presentan similitudes: el papel derrotista que tienen en las situaciones que cuentan, su figura de escritor ninguneado, la perspectiva humorística que brindan sobre los diversos temas que tratan y la ambigüedad de lectura que generan al tener una coincidencia nominal entre autor y personaje. Para identificar mejor la relación de ambas obras, analizaremos cada uno de estos aspectos en relación a la figura de Juan Pablo Villalobos, empezando con el fracaso que acompaña y caracteriza a ambos personajes narradores.

3.2 Ibargüengoitia en ridículo: fracaso y humor.

Cristina Secci, en su libro *La realidad según yo la veo. La ley de Jorge Ibargüengoitia*, dedica un capítulo entero a analizar el libro de cuentos de Jorge Ibargüengoitia, destacando desde el principio la frase que da título al libro: “La ley de Herodes, o te chingas o te jodes”. La importancia de esta frase no sólo se manifiesta en dar título al libro, sino que da indicios de la tonalidad que rodeará cada cuento del libro: la del fracaso irremediable. Al caracterizar esta obra de Ibargüengoitia, Gustavo García nota que los recursos técnicos de su escritura coinciden con lo que Américo Castro apuntó sobre *Historia de la vida del Buscón* en 1927: autobiografía y desventura. De este modo, Secci, guiada también por las palabras de García, caracteriza al narrador protagonista de estos cuentos como un *pícaro moderno*, entendiendo como tal a “un individuo sin grandeza, pero siempre a la espera de alcanzarla” y que

“desesperado por presiones económicas y familiares que le complican la existencia, con su ansia de redención provoca enormes líos y queda atrapado en situaciones que, en cambio, sólo demuestran insignificancia y miseria” (137). Estos aspectos se ven reflejados en diversos relatos del libro, desde el robo de unos cuantos pesos para comprar alcohol (“El episodio cinematográfico”) hasta el engaño burocrático por un terreno (“Mis embargos”) y la persecución constante de mujeres que no le corresponden (“La vela perpetua”, “La mujer que no”). Es a partir de aquí que, al igual que ocurre con el Villalobos personaje de *No voy...*, podemos notar que el humor es propiciado por la puesta en ridículo del personaje debido a sus desventuras.

En esta comparación de la obra de Ibargüengoitia con textos anteriores a él, Secci menciona que el carácter principal de la picaresca es la escritura autodiegética debido a que los pícaros escriben su propia vida porque “obedece a su mismo sentido paródico, ya que a nadie sino a sí mismo le importaría escribirla” (141). Esto resulta aplicable para ambas obras analizadas en este trabajo, pues sus personajes son escritores sin consagrar, que viven lejos del reconocimiento público que otras figuras pueden tener y parodian a la autobiografía y la autoficción de sus respectivos contextos al contar historias donde salgan, generalmente, mal parados. Además, es importante tomar en cuenta lo mencionado anteriormente sobre el uso de la escritura autodiegética para crear una personalidad ante los lectores, pues esta forma de narrar sus historias los caracteriza como escritores alejados de la solemnidad característica de un artista. Bajo esta misma idea de comparación entre Ibargüengoitia y el pícaro, Secci señala algunos temas clave en la obra de Ibargüengoitia: el individualismo -entendido como el uso de la primera persona narrativa y su perspectiva al contar u omitir los hechos- el hambre, el dinero y la sangre (140).

Bajo el término de “hambre”, Secci entiende “el hambre de alcanzar lo que no se es, el deseo de poseer lo que no se puede [...]” (142). Esto se manifiesta en diversas cosas que el Jorge protagonista de los relatos desea, principalmente mujeres y dinero, pero que nunca obtiene pese a sus constantes intentos. Secci cita a Antonio Maravall para destacar que el estudio de la individualidad en la picaresca permite conocer que los deseos del protagonista tienen que ver con su origen y la esfera en la que están inscritos (144). En este sentido, podemos distinguir a partir de aquí que existen diferencias entre los protagonistas de ambos libros debido al contexto dentro del que se inscriben y, sin embargo, este fracaso constante y su condición de escritores venidos a menos son la base sobre la que radica el humor de ambas obras. Aquí se articula la puesta en ridículo de ambos protagonistas, pues toman actitudes que no les corresponden y por ello todo sale mal. En el caso de Iburgüengoitia, Secci menciona:

De forma similar a lo que hace el pícaro del siglo XVII, Jorge tiene pensamientos de caballero, se endeuda [refiriendo al cuento “Mis embargos”], busca aprender virtudes y profesar honra para alcanzar la meta aparentemente imposible de ser un intelectual reconocido [...], así como deseado por las protagonistas femeninas [refiriendo a “La vela perpetua”] (145).

Además, esta perspectiva permite que se critique su propio contexto, pues como menciona Secci “La época de Iburgüengoitia y el contexto de la capital del país están dibujados en *La ley de Herodes* [...]” (154). Una diferencia notable entre ambos objetos de estudio, por ejemplo, es que el narrador de *La ley de Herodes* anhela constantemente a varias mujeres, mientras que Juan Pablo de *No voy...* sólo tiene problemas con las mujeres debido a las

órdenes que le dan los criminales. Esta diferencia, como menciona Secci, radica en la posición de que tiene cada uno de los personajes, pues mientras que Villalobos es un aspirante a escritor perteneciente a la academia, Ibargüengoitia no pertenece a institución de ningún tipo y sus anhelos son distintos. A continuación analizaremos algunas formas en las que el libro de Ibargüengoitia retrata a la sociedad de su tiempo, y a él dentro de ella misma, para generar humor.

3.3 Humor y sociedad en *La ley de Herodes*.

La principal diferencia entre las obras de Villalobos e Ibargüengoitia es el espacio donde ocurren la mayoría de las acciones: mientras que en el primero gran parte sucede en España, el segundo centra su atención en México. La razón principal por la que esto sucede es, como ya mencionamos, la ocupación y posición de los protagonistas de los relatos, pues mientras que Juan Pablo Villalobos es un aspirante a doctor en literatura que emigra y es beneficiado por una beca para realizar sus estudios, Jorge Ibargüengoitia es un escritor ninguneado en su país que se ve entorpecido por las instituciones, busca la forma de obtener dinero para sobrevivir y es rechazado constantemente por diversas mujeres. Esto puede verse en varios relatos del libro, pero consideramos bastante paradigmático el texto que da nombre al conjunto porque reúne varios de estos elementos y marca el tono general de todo el conjunto.

La diégesis de “La ley de Herodes” puede resumirse de la siguiente manera: un narrador protagonista y una mujer llamada Sarita deciden postular a una beca financiada por los Estados Unidos para estudiar en el extranjero, pero al ser beneficiados deben someterse

a una serie de exámenes médicos que consideran humillantes, siendo la cúspide de esta sensación que al protagonista le metan dos dedos en el recto. Como ya mencionamos anteriormente, el título hace referencia a un refrán mexicano y elide un fragmento para que el lector complete esta información con su conocimiento particular. No hay, como dice el refrán, alguna opción que resulte benéfica para el mexicano: o se chinga o se jode.

Queda claro desde aquí que la figura del lector es clave para el proyecto de escritura propuesto por Ibargüengoitia, al igual que en la novela de Villalobos y sus referentes mexicanos, pues probablemente sólo lo entiendan los mexicanos o extranjeros bastante involucrados con la cultura de este país. En *No voy...* Valentina hace referencia a un proyecto de Juan Pablo que consiste en darle a leer a extranjeros las crónicas de Ibargüengoitia para observar los prejuicios que genera un lector extranjero sobre los mexicanos (Villalobos 52), pues él mismo reconoce que “no puedes comparar el efecto de un lector mexicano de un proceso de autorreconocimiento, que puede resultar catártico, con el efecto de un lector extranjero de un proceso de generalización del otro, que sirve para confirmar prejuicios que llevan a actitudes xenofóbicas.” (Villalobos 53). Nuevamente, al igual que con la mención de sus relatos, Villalobos deja en claro que conoce la obra de Ibargüengoitia y la forma en que está construida, lo que da indicios de que estos comentarios también aplican para su propio texto.

En el relato de Ibargüengoitia, la figura del extranjero juega un papel importante debido a que es él quien propicia la humillación que siente el protagonista por ser un representante del “imperialismo yanqui” (21) y tener intenciones de humillar al protagonista por creer que “era ingeniero agrónomo, y por más que insistí [menciona el narrador del

cuento] en que me dedicaba a la sociología, siguió en su equivocación” (19), aprovechándose de que el personaje necesita la beca para “salir, momentáneamente, de la pobreza” (Secci 156). Dentro del libro, el dinero es determinante, pues detona todas las acciones que llevan al protagonista a humillarse o padecer. Además, el extranjero resulta ser quien, debido a su condición económica superior, se ve en una posición de poder frente al mexicano pese a que este se encuentra en su propio país, a diferencia de lo que ocurre en la novela de Villalobos donde los españoles en España son racistas con los extranjeros. Aquí, los mexicanos en su propio país son humillados por los extranjeros.

En “Conversaciones con Bloomsbury”, del mismo modo, el narrador del cuento conoce a Bloomsbury, un estadounidense que viene a México durante los años 60 para, presuntamente, comprar intelectuales debido a que pertenece a la CIA. Esto responde a un contexto en el que la literatura mexicana de mediados del siglo XX se veía asediada por dicha institución estadounidense, llegando incluso al grado de que Bloomsbury terminaba sus cartas diciendo que no era un agente de la CIA, aunque, según el narrador del cuento, esta frase es “típica de los agentes de la CIA” (Ibargüengoitia 114). Dentro de este relato la figura del extranjero muestra la presencia que tenían los norteamericanos dentro de los círculos artísticos del México del siglo XX. En el texto “no se sabe de nadie que fuera comprado y pagado por Bloomsbury, pero esto admite dos explicaciones: que Bloomsbury no hubiera tenido intenciones de comprar intelectuales, o bien, que habiéndolas tenido, no encontrara en México ninguno digno de ser comprado.” (Ibargüengoitia 127), por lo que el relato retrata su presencia que está ahí, aunque no lo parezca.

Tal como mencionamos anteriormente, entender la individualidad del personaje narrador nos habla mucho del contexto en el que se inscribe. Por lo tanto, la obra de Ibargüengoitia “desenmascara esa realidad y la critica” (Castañeda 71) en diversos aspectos. El cultural e intelectual en los relatos que ya mencionamos, pero también en otros aspectos. Ejemplos de ello, de acuerdo con Secci, son los relatos “Mis Embargos”, donde se narran “la situación económica de su familia y las consecuencias personales y sociales de la ley agraria que puso en peligro la existencia del rancho familiar cercano a Guanajuato” (150); en “Manos muertas” porque Jorge sólo puede comprar una propiedad a una compañía de bienes raíces ilegal donde “entrega un cheque de cuarenta mil pesos y recibe a cambio un recibo de doce mil” (Secci 157); en “El episodio cinematográfico” donde el protagonista termina robándose quinientos pesos destinados para una botella de alcohol; o en “Cuento del canario, las pinzas y los tres muertos” donde

el dinero es símbolo de una lucha entre pobres: un ladrón roba dos pesos con cincuenta centavos de encima de la cómoda de la casa donde el protagonista vive con su madre; un hidráulico descrito como “hábil, rápido y carero” cobra por adelantado los trabajos; y cada vez que el mendigo (siempre el mismo mendigo) toca a la puerta del protagonista, éste le concede un préstamo cuya deuda nunca será cubierta. (Secci 159)

Esto refleja, en palabras de Secci, que la miseria es una constante en los cuentos de Ibargüengoitia, cuyo protagonista siempre busca luchar contra la carencia del dinero (155) aunque deba incurrir en robos o engaños “para su supervivencia” (156). Castañeda coincide al mencionar que “Los cuentos de *La ley de Herodes* son, antes que nada, crónicas detalladas de la vida urbana capitalina” (65) pero lo realiza “siempre a partir de lo particular y lo

concreto [mostrando así esa] ‘pequeña’ realidad, los detalles, que en conjunto y sin aire de grandes cosas, componen una sociedad” (71)¹⁹. Esta es una de las grandes semejanzas que tienen las obras de Villalobos e Ibargüengoitia: a partir de las experiencias individuales de los personajes podemos componer el paisaje dentro del que habitan, el primero en una España repleta de migrantes de todo el mundo donde los extranjeros son menospreciados por los españoles y el segundo un México precarizado donde los mismos mexicanos se ven sobajados por extranjeros con mejor posición económica o involucrados en una sucesión de irregularidades que permiten que los individuos sobrevivan y escalen socialmente a costa de lo que sea. Secci menciona lo siguiente de la obra de Ibargüengoitia, pero consideramos que también es aplicable a la novela de Villalobos: “Al aprender a reírse de sí mismo, el autor-protagonista enseña a los lectores, no ajenos al mal del mundo ni a la risa, a sobrevivir.” (172).

A partir de esta afirmación podemos notar que el lector también resulta una figura clave para la construcción de esta voz que narra. A continuación analizaremos la forma en que la voz narrativa se explicita en la obra de Ibargüengoitia que, al igual que ocurre en la novela de Villalobos, interpela al lector para señalarlo directamente y hacerlo partícipe de este juego narrativo donde el autor-personaje cuenta su historia.

¹⁹ En este trabajo no ahondaremos en varios de los relatos que se centran en las relaciones fallidas del protagonista y diversas mujeres, pues consideramos que estos textos priorizan aspectos más biográficos que no se relacionan con nuestro objetivo. Cabe destacar, por ejemplo, el trabajo de Alejandro Ramírez Lambarry “En el archivo personal de Jorge Ibargüengoitia: tres aportaciones críticas desde el análisis biográfico” donde establece una relación entre los desamores narrados en “La vela perpetua” y lo que escribió Ibargüengoitia en su diario de esa época.

3.4 ¿Con quién hablas, Jorge? Metatextualidad en *La ley de Herodes*

Como ya mencionamos anteriormente, la escritura en primera persona genera una sensación de fiabilidad con el lector debido a que es una voz que habla sin pretensiones de contar una perspectiva absoluta. A diferencia de un narrador que todo lo sabe, aquí hay elementos que la voz desconoce y lo evidencia. No obstante, al igual que como ocurre en la novela de Villalobos, el personaje-narrador de *La ley de Herodes* interpela al lector conforme cuenta sus historias para hablar sobre la misma construcción de sus textos y recordarle que es el autor del libro, ese que se llama Jorge Ibargüengoitia, el que vivió y cuenta las anécdotas narradas como si fuera una plática entre dos. Esto, además, es clave para el humor y la desestabilización del pacto de lectura por la forma en que el autor de carne y hueso se presenta dentro de las palabras que hay en el libro. Se trata de autores que se vuelven personajes para ponerse como foco de las situaciones humorísticas. La forma más evidente en que el personaje/autor Ibargüengoitia le habla al lector, al igual que ocurre en la novela de Villalobos, es el uso de paréntesis para distinguir entre el avance de la narración y los comentarios del autor. En este fragmento de “La ley de Herodes” podemos analizarlo:

¡Ah, qué humillación! ¡Recuerdo aquella noche en mi casa, buscando entre los frascos vacíos dos adecuados para guardar aquello! ¡Y luego la noche en vela esperando el momento oportuno! ¡Y cuando llegó, Dios mío, qué violencia! (Cuando exclamo Dios mío en la frase anterior, lo hago usando un recurso literario muy lícito, que nada tiene que ver con mis creencias personales) [...]

Salí a la calle en la mañana húmeda, y caminé sin atreverme a tomar un camión, apretando contra mi corazón, como San Tarsicio Moderno, no la Sagrada Eucaristía,

sino mi propia mierda. (Esta metáfora que acabo de usar es un tropo al que llegué arrastrado por mi elocuencia natural y es independiente de mi concepto del hombre moderno). (Ibargüengoitia 17-18)

Si bien utiliza términos como “recurso literario”, “metáfora” o “tropo”, la función principal de estos paréntesis son perfilar la personalidad de esta voz que narra, es decir, crear una figura del autor ante sus lectores. En palabras de Secci: “Esta precisión no es sino el ejercicio de un privilegio exclusivo del autor: exaltar su presencia y asegurarse de que el lector actualice el texto a la par que el protagonista-autor” (100). Del mismo se reafirma en comentarios donde el narrador tiene actitudes de no querer hablar, como en el inicio del relato donde menciona “No quiero discutir otra vez por qué acepté una beca de la Fundación Katz para ir a estudiar en los Estados unidos. La acepté y ya.” (Ibargüengoitia 17). Utilizando el mismo recurso gráfico, en “La mujer que no” el narrador del libro ya le habla directamente al lector:

Y esto es que un mes después recibí, no un telegrama, sino un cronograma que decía:
“Querido Jorge: búscame en el Konditorio, el día tantos a tal hora (p.m.) Firmado:
Guess who? [cursivas en el original] (adviento al lector no avezado en el idioma inglés que esas palabras significan “adivina quién”). (Ibargüengoitia 28)

En este mismo texto, además, opta por los tres puntos “...” para elidir el nombre de la mujer con la que se relaciona a lo largo del relato, pues el foco de la narración es él mismo y su vivencia²⁰. Esto refuerza la idea de que, como menciona Lipovetsky, el Yo es el blanco del

²⁰ Este es uno de los textos más comentados debido a la persona a la que refiere el relato. Consideramos que omitir este nombre potenció más la curiosidad de los lectores de saber quién era, al igual que en “La vela perpetua”. En este último texto, por ejemplo, el narrador habla de un tal Jaime Salines que, de manera bastante evidente, refiere a un escritor contemporáneo suyo.

humor. De acuerdo con Secci, la importancia que otorga este narrador al lector también puede apreciarse en las preguntas que le plantea dentro de varios textos del libro, como en el inicio de “What became of Pampa Hash?”: “¿Cómo llegó? ¿De dónde vino? Nadie lo sabe?” (Secci 106).

Podemos afirmar, por lo tanto, que la forma en que este narrador le habla al lector radica principalmente en aspectos gráficos, como colocar paréntesis para separar la narración de los comentarios. Sin embargo, esta interpelación existe, al igual que en la obra de Villalobos. Esto guarda relación, como ya se mencionó antes, con la posición que ocupa el narrador-personaje de ambos libros y el objetivo con el que la metaficción se utiliza: mientras que el Juan Pablo Villalobos, escritor y académico, se centra en el comentario constante de la escritura misma, el Ibargüengoitia personaje utiliza estos recursos metaficcionales para representarse ante los lectores e ir configurando una personalidad ante ellos.

Esto último guarda relación con el proyecto de escritura autobiográfica que señala Secci (84-85), pues la primera persona de Ibargüengoitia existe no sólo en *La ley de Herodes*, sino en varias de sus novelas y textos periodísticos. Se trata no solamente de una primera persona narrativa, sino experiencias personales que se van colando entre los textos para trazar su propia vida a lo largo de su obra e Ibargüengoitia se mostró bastante consciente al respecto:

Escribo dos veces por semana para un periódico y al cabo de cinco años está uno sobreexpuerto. Porque un día puedo hablar en contra de Echeverría y al día siguiente en contra de Carlos Fuentes. Después se acaba el material y tengo que hablar de mí mismo. Más de lo que he contado en el periódico donde escribo y en *La ley de Herodes*, no puedo contar. (García Flores en Secci, 35 2006).

El rechazo de Ibarqüengoitia por hacerse biografiar tras su muerte puede traducirse en este proceso de autobiografiarse en vida, rechazando además la solemnidad con la que suelen tratarse a los personajes biografiados después de su muerte. Aquí, nuevamente, observamos la similitud más importante que hay entre la obra de Villalobos e Ibarqüengoitia: el carácter desmitificador y humorístico con el que se tratan a sí mismos frente a sus lectores. Si bien el humor es propiciado por el uso de la primera persona en ambos textos, cada uno depende del contexto en el que están inscritos, pues sus deseos, frustraciones, obstáculos y medios son diferentes.

Como ya mencionamos anteriormente, Ibarqüengoitia se construye ante sus lectores a través de sus textos literarios, pero también utiliza espacios periodísticos como una extensión de su obra. Si bien este no es el enfoque principal de este trabajo, es destacable que su proyecto autobiográfico se extienda a lo largo de su obra, lo que da a entender que ese “yo” que habla en *La ley de Herodes* se relaciona con esos “yo” de los textos periodísticos y otras novelas. Al relacionarse entre ellos, los textos se comentan, como en el caso de la cita presentada anteriormente, generando una relación paratextual en la que las voces que narran los distintos textos se explican y complementan con la intención de elaborar un proyecto de escritura autobiográfico. Esto, además, contribuye a la desestabilización de la lectura de *La ley de Herodes*, pues con la cita anterior se deja en claro que los lectores pueden leer como verdadero aquello que está en sus páginas.

Si bien Ibarqüengoitia tiene sus textos periodísticos para construir un personaje ante sus lectores y darles indicios para leer *La ley de Herodes* como un texto con cierto grado de verdad, Villalobos utiliza el título de su novela y la nota final para desestabilizar el pacto de

lectura que establecen sus lectores. No obstante, pese a esta diferencia, se mantiene una semejanza por la figura del escritor fracasado en medio de una sociedad que lo mantiene abajo. Y esto, además, tiene sus matices, pues mientras que Villalobos menciona constantemente sus influencias, ya sea en forma de personajes dentro de su novela (Manuel Alberca) o autores que leen sus personajes (Ibargüengoitia, Bolaño, Pitol), el Ibargüengoitia personaje no habla de asuntos relacionados con la literatura, sino que sus referentes son la religión católica, la economía en declive, los robos menores y la burocracia en diversas presentaciones. Y pese a todo, aunque ambos son escritores ninguneados, ambos siguen escribiendo su historia y provocando risas en sus lectores.

4. Conclusiones

Y es verdad, soy un payaso.

¿Pero qué le voy a hacer?

Si uno no es lo que quiere...

José José

Como observamos a lo largo de este trabajo, la novela *No voy a pedirle a nadie que me crea* del mexicano Juan Pablo Villalobos está compuesta por varios narradores en primera persona que ocupan formas características de este tipo de voz: diario, cartas y autoficción. Esta última forma narrativa es el eje central del texto debido a la importancia que tiene para manifestar la intención principal del libro: burlarse de la solemnidad con la que los textos autoficcionales configuran una imagen del autor que las escribe y protagoniza. Esto se logra a través de la desestabilización del pacto de lectura generada por la coincidencia nominal entre autor y narrador, ya que el lector no sabe si lo que lee es una historia ficcional o una autobiografía, permitiendo que el texto deambule entre ambas formas de lectura y la voz narrativa se hable con desenfado para contar su historia y abordar sus temas. De este modo, el Juan Pablo Villalobos autor utiliza la escritura autoficcional para emplearse como objeto de burla y poner en ridículo al mismo tiempo la seriedad con la que los autores hablan de sí.

En esta novela, debido a que el narrador pretende ser el mismo Juan Pablo Villalobos, aparecen referencias a otros textos escritos por el jalisciense, experiencias personales que se pueden comprobar en entrevistas sobre su vida de estudiante y un constante comentario metaficcional a la misma escritura que se desarrolla a lo largo del libro. En conjunto, estos

aspectos permiten que la voz narrativa haga chistes sobre su posición como aspirante a escritor siendo un doctorante mexicano en la España repleta de migrantes de diversas partes del mundo; los estereotipos sociales; lo ridículo de la imagen intelectual en una sociedad asediada por el crimen organizado; y los propios límites del humor dependiendo de quién es el que enuncia.

Al mismo tiempo que reflexiona sobre sí mismo, el narrador Juan Pablo Villalobos menciona la tesis que escribió sobre los relatos de Ibargüengoitia y las implicaciones sociales del humor desarrollado ahí. Como ocurre en las escrituras meta y autoficcionales, la mención de otros autores y lecturas son significativas debido a que albergan claves de lectura para el texto en cuestión. En este caso, *La ley de Herodes* de Ibargüengoitia se presenta como un antecedente importante dentro de la tradición literaria humorística mexicana y también es un ejemplo de la autoficción humorística que pocas veces se ve dentro de este tipo de escritura, por lo que fue necesario analizarla y distinguir similitudes y diferencias con la obra de Villalobos para entender la relación que existe entre ambos textos.

Al adentrarnos en la obra del autor de Guanajuato, notamos que, como ocurre con la obra narrativa de Villalobos, los textos de Ibargüengoitia utilizan una primera persona con sus propias características, desembocando en una obra como *La ley de Herodes* donde el protagonista de los relatos coincide nominalmente con el autor que aparece en la portada del libro. La coincidencia, del mismo modo, abarca también las experiencias personales del autor y son comprobables mediante la lectura de archivos, diarios, notas y demás recopilatorios sobre su vida. Esto permite una ambigüedad de lectura con el mismo alcance que la obra de Villalobos, pues el lector observa ridiculizado al protagonista-autor ante las situaciones que

enfrenta, desacralizando así la figura del autor que cuenta sus vivencias que tienden hacia lo solemne.

De igual manera, la voz narrativa del Ibargüengoitia personaje permite tocar los temas que vive: la influencia de la iglesia católica en la sociedad mexicana, la burocracia absurda pero necesaria para los trámites del día a día, el declive económico de la sociedad, el rechazo constante de las mujeres y su fracaso económico como escritor en el México de mediados del siglo XX. Sin embargo, una de las diferencias más marcadas es la personalidad que refleja el autor sobre sí mismo en su texto, pues mientras que Villalobos es un doctorante de literatura hiperconsciente de su escritura e influencias, Ibargüengoitia no está academizado y sus referentes dentro del texto son elementos completamente sociales, económicos y políticos de su tiempo. Ambos reflejan y hablan sobre lo que viven, pero estas vivencias se encuentran sujetas al contexto en el que están inmersos.

Al hacer una revisión de las épocas de cada uno, nos damos cuenta que se encuentran rodeados de escrituras en primera persona que buscan construir figuras autorales ante sus lectores: el proyecto *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos* (1966) donde se encuentran Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Gustavo Sainz, José Agustín, Sergio Pitol y varios nombres más que posteriormente se convirtieron en figuras importantes de la literatura mexicana; y la antología *Trazos en el espejo 15 autorretratos fugaces* (2011) donde aparece Hernán Bravo Varela, Alberto Chimal, Julián Herbert, Brenda Lozano, Guadalupe Nettel, Daniela Tarazona, María Rivera y demás nombres que actualmente son representativos de la literatura contemporánea mexicana. La mayoría de estos textos poseen un carácter serio al hablar de sí mismos, pues abordan la forma en que llegaron a la escritura, la enfermedad y el autoconocimiento, construyendo así una figura del

autor ante sus lectores que parece estar lejos de la risa cotidiana surgida por los diversos desatinos del día a día.

La postura de Villalobos e Ibarregüengoitia puede interpretarse como una oposición clara a la de una figura autoral solemne y dedicada de lleno a la lectura o escritura. Este rechazo se manifiesta mediante la escritura paródica de las narraciones en primera persona: al utilizar sus recursos se burla de ella, pero al mismo tiempo sirve como una postura crítica de los temas sociales que los acongojan a través del humor. Como autores de sus respectivos tiempos, el “yo” se vuelve objeto determinante para la escritura de sus obras y objeto mismo de ella. Del mismo modo, la construcción de este tipo de textos busca generar una imagen del autor frente a sus lectores, por lo que tiene sentido que a ambos autores se les ponga la etiqueta de “humoristas” cada vez que la crítica habla de ellos.

Todo esto se evidencia a través del análisis formal que hemos realizado de ambos textos. Ahora bien, pese a que Ibarregüengoitia rechace esta etiqueta, la figura creada se extendió no sólo por su obra literaria, sino también la periodística, por lo que podríamos hablar de un personaje creado por él mismo para el campo literario. Como ocurre en el relato de Borges, existe un “yo” y “el otro”, siendo este último el que observamos los lectores y consumidores gracias al primero. Haciendo esta precisión, resulta interesante destacar que la figura del autor creada por Villalobos se extienda también a su cuenta personal de Twitter, pues en ella suele publicar chistes o juegos humorísticos que lo caracterizan como una extensión de lo que se lee en sus libros. La escritura en primera persona se desborda, el juego autoficcional comienza en el libro pero sigue más lejos de donde acaban las páginas. Esto es una anotación para investigaciones posteriores, pues la creación de un personaje a través del

uso de escrituras en primera persona tiene impacto dentro del campo cultural y el mercado editorial por la forma en que llega a los lectores.

Si pensamos en la importancia que tiene la escritura autoficcional y autobiográfica en las ventas de libros, como señaló Antonio Ortuño en la cita de nuestro primer capítulo, podemos percatarnos de que la construcción de un personaje ante los lectores guarda una relación estrecha con el consumo de sus libros. Pareciera más bien un interés por saber más de la figura que firma en la portada antes que en la construcción textual de la obra. Contraria a la muerte del autor señalada por Barthes en el siglo pasado, la importancia de esta figura de carne, hueso y texto se vuelve el centro de atención porque es también el centro de la obra. Además, esto se corresponde con una época en donde las historias individuales son más importantes para tratar de construir la historia colectiva. Si pensáramos en la literatura como una fotografía que retrata lo que sucede en determinado tiempo de la historia, estas escrituras autorreferenciales serían una *selfie* donde quien toma la foto es el mismo centro de la imagen, aunque también aparezca algo más de fondo.

No obstante, la parodia que hacen Villalobos e Ibarguengoitia utiliza la herramienta de la escritura en primera persona como un recurso para subvertir, hasta cierto punto, la prioridad que se da a la figura autoral para ahora ponerla en ridículo: en ambos textos lo más importante no es cómo el autor llegó a ser quien es, sino lo mal que le va en la vida cotidiana y la serie de peripecias en las que se ve involucrado. El humor, por lo tanto, resulta una de las formas más importantes para contrarrestar la solemnidad que existe en la construcción de los autores por sí mismos. Siguiendo el ejemplo de la *selfie*, estas dos obras parecen ser fotografías donde la persona que las toma hace una cara chistosa a propósito, sólo para ver qué es lo que ocurre.

Podríamos relacionar la solemnidad en este tipo de escritura con el rechazo social que existe cuando alguien no habla con seriedad sobre temas como la enfermedad, la violencia, precariedad económica, etc. Así mismo, el uso de la primera persona se corresponde con hablar de lo que el enunciador conoce, pues si alguien mencionara algo que no ha vivido en carne propia, sobre todo situaciones sociales desfavorables, también habría un rechazo por fingir algo que no es. La autoficción enfrenta estas problemáticas y los resuelve cuando cada uno cuenta su historia en un mercado editorial que busca diversificarse e incluir más voces. Sin embargo, la parodia que hacen estos dos autores mexicanos demuestra un hartazgo de la proliferación de este tipo de textos. Contra la autoficción, la ficción a nombre propio. Este fenómeno que comienza en el texto se extiende más allá de él, por lo tanto esto sólo pretende ser un apunte para posteriores investigaciones.

Referencias

- Álamo Felices, Francisco. “El narrador: tipologías y representación textual.” En *Epos. Revista de Filología* Número 29. 2013. En línea.
- Alberca, Manuel. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” en *Cuadernos de Cilha* No 7/8. 2005-2006. 11-12. En línea.
- _____. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Impreso.
- _____. “De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual”. *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ed. y trad. Ana Casas. Madrid: Iberoamericana/Vervuet, 2014: 149-168. Impreso.
- Amícola, José. “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”. En *Olivar*. No. 12, 2009. 181-197. En línea.
- Batis, Huberto. “El mundo de los libros”. Suplemento Sábado, *Unomásuno*, No. 22, octubre 1979. Impreso.
- Blachar, Carolina. “Barcelona tiene vecinos de 180 nacionalidades”. En *El país*. 14 de Julio de 2019. En línea.
- Caballé, Anna. “¿Cansados del yo”? En *El País*. 6 de Enero de 2017. En Línea.
- Castañeda Iturbide, Jaime. *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia. (Breve comentario de su obra narrativa)*. Guanajuato, México: Gobierno del estado de Guanajuato, 1988. Impreso.
- S/D. “El racismo y la xenofobia: las principales causas de discriminación en la ciudad de Barcelona”. Derechos de ciudadanía y diversidad. Ajuntament de Barcelona. 2018. En línea. 09 jun. 2021. < https://ajuntament.barcelona.cat/dretsidiiversitat/es/noticia/el-racismo-y-la-xenofobia-las-principales-causas-de-discriminacion-en-la-ciudad-de-barcelona_792284 >
- García, Gustavo. “Jorge Ibargüengoitia: la burla en primera persona”. En *Revista de la Universidad de México*, No. 12, Vol. XXXII. 12 de agosto de 1978. 19-24. En línea.
- García Guerrero, Luis. “Una afinidad de luz, color y sabor”. *Ibargüengoitia a contrarreloj*. Guanajuato, México: Ediciones de la LVI Legislatura del H. Congreso del Estado de Guanajuato, 1996: 43-57. Impreso.
- García Ramírez, Fernando. “El malvado realismo Cínico” en *Letras Libres*. 15 de Febrero de 2017. En línea.
- _____. “Contrabando de Víctor Hugo Rascón Banda, Fiesta en la madriguera de Juan Pablo Villalobos” en *Letras Libres*. 1 de Mayo de 2011. En línea.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. España. Taurus. 1989. Impreso.

- Guerra, Humberto. *Narración experiencia y sueño. Estrategias textuales en siete autobiografías mexicanas*. Ciudad de México. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Impreso.
- Herrera López, Gustavo Pierre. “La vida como palimpsesto. La obra autoficcional de Sergio Pitól”. Tesis. BUAP. 2014. Impreso
- Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” en *Poétique* no. 45 París. Ed. Du Seuil. Febrero 1981. En línea.
- _____. *Narcissistic Narrative: The metafictional paradox*. En *Canadian Review of Comparative Literature*. Vol. 5. Ontario, Canadá. 1980. Impreso.
- Ibargüengoitia, Jorge. *La ley de herodes*. México. Joaquín Mortiz. 1979. Impreso.
- Maldonado, Tryno. “Intro”. En *Grandes Hits. Nueva generación de narradores mexicanos Vol. 1*. México, DF. Almadía. 2008. 7-20. Impreso.
- Negrete Sandoval, Julia Érika. “Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea.” En *De Raíz Diversa* vol. 2, núm. 3. Enero-junio 2015. 221-242, 2015. En línea.
- Olguín Díaz, Cinthya. “Entre el diván y el espejo: la autonarración confesional y especular en *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel y *Canción de tumba* de Julián Herbert”. Tesis. BUAP. 2018. Impreso.
- Pereira, Armando, Albarrán, Clauida, Rosado, Juan Antonio, Tornero, Angélica. “Generación de Medio Siglo”. En *Enciclopedia de la literatura en México*. 9 de Octubre de 2018. En línea.
- Pitol, Sergio. *El arte de la fuga*. México, D.F: Era. 2015. Impreso.
- Ramírez Lambarry, Alejandro. “En el archivo personal de Jorge Ibargüengoitia: tres aportaciones críticas desde el análisis bibliográfico”. En *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*. No. 19. 2019. 97-117. En línea.
- Revista Levadura. “Entrevista Levadura: Juan Pablo Villalobos”. Youtube, 19 de Octubre de 2017. Web.
- Ródenas de Moya, Domingo. “La metaficción como alternativa: un sumario”. En *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*. No. 208. 2005. 42-49. Impreso
- Secci, María Cristina. “Rompecabezas: vida y obra de Jorge Ibargüengoitia.” En *Revista Casa del Tiempo* Vol. III, Época III, Número 88. Mayo 2006. pp, 34- 45. En línea.
- _____. *La realidad según yo la veo. La ley de Jorge Ibargüengoitia*. México, Guanajuato: Ediciones La Rana. 2013. Impreso.
- Schmitt, Arnaud. “La autoficción y la poética cognitiva”. *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ed. y trad. Ana Casas. Madrid: Iberoamericana/Vervuet, 2014: 45-64. Impreso.

Trejo Fuentes, Ignacio. *Lágrimas y risas*. México: Ediciones Sin Nombre. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 2005. Impreso.

Villalobos, Juan Pablo. *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Ciudad de México: Anagrama. 2017. Impreso.

Zavala, Lauro. *Ironías de la ficción y la metaficción en el cine y la literatura*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México. 2017. Impreso.