

El Subcomandante Marcos, Paco Ignacio Taibo II y Juan Pablo Villalobos. Humor, estado y nación en México.

Kristine Vanden Berghe

Université de Liège

Corrupción, violencia, impunidad: son prácticas y conceptos frecuentemente asociados con las instituciones estatales y las personas que, en las últimas décadas, han ocupado posiciones y puestos dotados de poder y dinero en México. Por lo tanto, esas instituciones y personas a menudo son el blanco de los intelectuales y los escritores que, en sus ensayos y relatos, las ridiculizan mediante distintos recursos humorísticos entre los cuales se emplean, por ejemplo, la broma de doble sentido, el juego de palabras y el humor negro, del cual André Breton ya decía en 1966 que tenía México como su tierra de elección¹. Y aunque el surrealista francés dudaba que se pudiera ofrecer una definición cabal del humor, mostraba su adhesión a Léon Pierre-Quint cuando este lo presentó como una forma de afirmar, más allá de la revuelta absoluta de la adolescencia y la revuelta interior de la edad adulta, una revuelta superior del espíritu², una definición que se aplica bastante bien a nuestro *corpus*. Pero también la auto-irrisión y la ironía, que provoca la sonrisa amable, son usados ampliamente en él cuando los autores quieren expresar su crítica política y social, por lo cual tanto el humor (afectivo) como la ironía (cognitiva) se tomarán en cuenta en el presente ensayo.

Entre los numerosísimos relatos de ficción que usan el humor y la ironía como armas políticas en México, hemos elegido tres por su representatividad y por su innovación. Los cuentos del Subcomandante Marcos, el anterior portavoz del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) comparten numerosos recursos

¹ André BRETON, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Le livre de poche, 1966, p. 14.

² *Id.*, p. 12.

humorísticos con los relatos de Paco Ignacio Taibo II, conocido al mismo tiempo por sus novelas policiales y sus ensayos biográficos como, también, por su activismo social. Aunque Marcos es ante todo un guerrillero activo en el campo político, ha ganado muchos corazones dentro y fuera del país como escritor de relatos breves en los que usa abundantes recursos humorísticos. En comparación con ellos, Juan Pablo Villalobos quizás sea menos conocido: es más joven y hasta ahora ha publicado solo cuatro novelas. Sin embargo, en todas ellas brillan el humor y la ironía que maneja con una soltura estilística excepcional.

Entre el blanco de los recursos humorísticos usados por Marcos y Taibo II, por una parte, y Villalobos, por otra, hay una diferencia notable. En sus comunicados el Subcomandante Marcos utiliza distintas formas de humor para señalar la responsabilidad del Estado mexicano, justificar la rebelión de los indígenas a los que representa y legitimar que lo haga en calidad de *outsider* mestizo e intelectual. La novela breve *Desvanecidos difuntos* (1991), que su amigo Paco Ignacio Taibo II publicara unos años antes de la rebelión zapatista, provoca a su vez la risa del lector al radicalizar la lógica de lo absurdo, al mismo tiempo que apunta a la corrupción del Estado y a su implicación en la violencia. En cambio, en su cuarta novela *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), Juan Pablo Villalobos dirige sus dardos humorísticos no tanto contra las instituciones oficiales como contra personajes asentados en la sociedad común, de manera que señala la corresponsabilidad de la nación en la triste coyuntura presente.

Los tres autores corresponden a la figura del humorista tal y como la definió William M. Thackeray. Este gran clásico del humor británico del siglo XIX dijo a su respecto lo siguiente: “no sólo pone de relieve lo ridículo de las cosas, sino que, además, evoca la piedad, la ternura y la compasión a favor de los que sufren. El humorista es una especie de predicador laico”³. Por último, los tres autores también demuestran que el diagnóstico hecho por Jaime Castañeda Iturbide en el libro que dedicara al humor en la obra de Jorge Ibarguengoitia, de que en la historia de la

³ Citado por Jaime CASTAÑEDA ITURBIDE, *El humorismo desmitificador de Jorge Ibarguengoitia*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1988, p. 21.

literatura mexicana no encontramos verdaderos humoristas⁴, ya no es válido cuando tomamos en cuenta esos escritores que han surgido en fechas más recientes.

Subcomandante Marcos y Paco Ignacio Taibo II

Desde los primeros comunicados que escribiera en el marco de la lucha del EZLN, el Subcomandante Marcos ha esgrimido el arma de la ironía contra el Estado mexicano y las instancias que lo encarnan. El texto que publicó con fecha del 18 de enero de 1994 definió el tono de su discurso y lo dio a conocer como un comunicador talentoso capaz de acular al jaque a los políticos mexicanos. Titulado “¿De qué nos van a perdonar?”, este texto reúne algunos de los recursos que se transformaron rápidamente en la marca de Marcos y que consisten en la conjugación de la broma ligera con la ironía mordaz. También presenta una temprana muestra de la autoironía que se convirtió en otra característica esencial del discurso del Subcomandante, la cual lo distingue de muchos antecedentes políticos en América Latina⁵.

El texto, breve en comparación con otros muchos escritos de Marcos que se publicaron después, consiste en una réplica a un mensaje en el que el gobierno mexicano otorgaba el perdón a los zapatistas por haberse sublevado en armas. Sin muchos preámbulos, Marcos apunta al meollo de la cuestión problematizando el esquema actancial subyacente en el mensaje gubernamental, y propone una inversión de los roles que este sugería entre fuerzas del orden y factores del desorden, o entre víctimas y victimarios. El Subcomandante saca a la luz los implícitos del mensaje gubernamental y los problematiza mediante un largo encadenamiento de preguntas cuya ironía no deja lugar a dudas:

Hasta el día de hoy, 18 de enero de 1994, sólo hemos tenido conocimiento de la formalización del «perdón» que ofrece el gobierno federal a nuestras fuerzas. ¿De qué tenemos que pedir

⁴ *Id.*, p. 24.

⁵ Para las diferencias entre el discurso de Marcos y las guerrillas precedentes, consúltese Kristine VANDEN BERGHE, *Narrativa de la rebelión zapatista. Los relatos del Subcomandante Marcos*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005.

perdón? ¿De qué nos van a perdonar? ¿De no morirnos de hambre? ¿De no callarnos en nuestra miseria? ¿De no haber aceptado humildemente la gigantesca carga histórica de desprecio y abandono? ¿De habernos levantado en armas cuando encontramos todos los otros caminos cerrados? ¿De no habernos atendido al Código Penal de Chiapas, el más absurdo y represivo del que se tenga memoria? ¿De haber demostrado al resto del país y al mundo entero que la dignidad humana vive aún y está en sus habitantes más empobrecidos? ¿De habernos preparado bien y a conciencia antes de iniciar? ¿De haber llevado fusiles al combate, en lugar de arcos y flechas? ¿De haber aprendido a pelear antes de hacerlo? ¿De ser mexicanos todos? ¿De ser mayoritariamente indígenas? ¿De llamar al pueblo mexicano todo a luchar de todas las formas posibles, por lo que les pertenece? ¿De luchar por libertad, democracia y justicia? ¿De no seguir los patrones de las guerrillas anteriores? ¿De no rendirnos? ¿De no vendernos? ¿De no traicionarnos?⁶

Al formular sus objeciones bajo la forma de preguntas, los zapatistas se construyen una autoimagen de un movimiento que quiere dialogar. En él, el cuestionamiento de la realidad sociopolítica en diálogo con la sociedad es esencial, diferenciándose en este punto del gobierno y del Estado, que no solo son responsables de la miseria en México, como ilustra el profundo sentido irónico de las preguntas, sino que, además, imponen sus interpretaciones en la sociedad en un monólogo autoritario. Marcos mantiene la apertura dialógica al cuestionar y seguir dudando hasta en los detalles más nimios y las zonas menos explícitamente políticas del discurso, como lo ilustra, en la siguiente fórmula de despedida, la inserción de la palabra “creo”, que añade un matiz de duda a la aserción que precede: “Salud y un abrazo, y con este frío ambas cosas se agradecen (creo), aunque vengan de un «profesional de la violencia»”. El marco dialógico, producido por la interrogación y la carta donde las preguntas se inscriben (pues los comunicados suelen tener una forma epistolar), es reforzado por

⁶ EZLN, *Documentos y comunicados 1*, México, Era, 2000 (1994), p. 89-90.

el humor. Este a su vez introduce la duda, o, como dice Martha Elena Munguía en el libro que dedicara a la risa en la literatura mexicana: el humor introduce en el arte verbal “la ambigüedad, la pugna, la inestabilidad de las certezas, para penetrar en las voces autorizadas, consagradas, reorientando los sentidos pretendidamente unívocos”⁷.

Desde estos comunicados iniciales emerge un segundo gran tema del discurso zapatista y un segundo blanco del Subcomandante, que no es otro que él mismo. El entrecomillado “profesional de la violencia” en la fórmula de despedida que acabamos de citar ironiza sobre el discurso del Estado y, por esto, forma parte de la crítica contra éste. Pero al inicio del texto Marcos habla de sí mismo sin pasar irónicamente por un discurso ajeno, en un tono que es notoriamente auto-irrisorio. El texto en cuestión comienza de la manera siguiente: “Debo empezar por unas disculpas («mal comienzo», decía mi abuela). Por un error en nuestro Departamento de Prensa y Propaganda, la carta anterior (de fecha 13 de enero de 1994) omitió al semanario nacional *Proceso* entre los destinatarios. Espero que este error sea comprendido por los de *Proceso* y reciban esta misiva sin rencor, resquemor y re-etcétera”⁸. Antes de terminar con una aliteración y un juego de palabras, otro recurso humorístico usual en su discurso, Marcos reconoce un error suyo, aludiendo además a su esfera familiar íntima mediante la referencia a su abuela. Se trata de uno de los primeros textos en los que el Subcomandante se empequeñece a sí mismo, cosa que seguirá haciendo hasta nuestros días aunque sea con otros nombres (se lo conoce ahora como Delegado Cero).

Esta práctica de la auto-irrisión se ve clarísima en los cuentos que Marcos intercala en sus comunicados y donde se representa en la compañía de personajes ficticios como el Viejo Antonio, un maya, y Don Durito de la Lacandona, un escarabajo (1998, 1999). El yo, narrador y personaje auto-ficcional, se posiciona sistemáticamente en un lugar de subordinación: depende del indígena Antonio y del insecto Durito para encontrar el camino en la selva y para cumplir con las fechas límite impuestas por los

⁷ Martha Elena MUNGUÍA, *La risa en la literatura mexicana. (Apuntes de poética)*, Madrid/México, Iberoamericana/Bonilla, 2012, p. 15.

⁸ EZLN, *op. cit.*, p. 89.

periodistas que quieren publicar sus comunicados en la prensa. Marcos es el ridículo, el chapucero, narizota y dormilón, sus autorretratos se multiplican y llegan a ser incompatibles unos con otros. Sin embargo, en todos encontramos los rasgos de la pequeñez moral y la auto irrisión, una variante de lo que Patrick Charaudeau ha definido como irrisión, recurso que apela a la connivencia y que pretende una doble burla que consiste en:

disqualifier la cible en la rabaissant, c'est-à-dire en la faisant descendre du piédestal sur lequel elle était. [...] elle cherche à faire partager une mise à distance [...] vis-à-vis de ce qui, d'une façon ou d'une autre, est survalorisé. Dès lors, l'effet de dérision est double : il vise à dénoncer ce qui serait une usurpation du pouvoir, et en même temps il révèle l'insignifiance de cette prétendue position du pouvoir⁹.

Es lo que hace Marcos, quien se baja burlescamente de su pedestal de portavoz para revelar que la supuesta posición de poder que ocupa no es tal, que él sigue siendo el Sup, o el subordinado de los indígenas, quienes son los que toman las decisiones en el ámbito del EZLN. Su auto-irrisión tiene el claro objetivo político de contestar a sus críticos, que le acusan una y otra vez de usurpar la voz de los indígenas sin tener para ello la legitimidad: el hecho de ser norteco, mestizo e intelectual, según ellos, necesariamente desvirtúa su mensaje¹⁰.

Entre la intelectualidad mexicana y latinoamericana, Marcos ha podido contar con muchos simpatizantes entre los cuales se encuentra Paco Ignacio Taibo II, conocido ensayista, escritor de novelas policíacas y activista social. En 2004, Marcos y Taibo II publicaron a cuatro manos una novela policial titulada *Muertos incómodos* en la que el personaje del detective creado por Taibo II, Héctor Belascoarán Shayne, ayuda a resolver el caso. Belascoarán Shayne es famoso entre los aficionados de Taibo II y querido por ellos: fue resucitado después de morir en la novela *No habrá final feliz*

⁹ “pretende descalificar al objetivo disminuyéndolo, es decir, bajándolo del pedestal en el que estaba. [...] busca compartir una distancia [...] ante algo que, de una forma u otra, está sobrevalorado. Por lo tanto, el efecto de la burla es doble: pretende denunciar lo que sería una usurpación del poder y, al mismo tiempo, revela la insignificancia de esta llamada posición de poder”, Patrick CHARAUDEAU, “Des catégories pour l’humour?”, *Questions de communication*, n°10, 2006, p. 38 (la traducción es mía).

¹⁰ Véase K. VANDEN BERGHE, *op. cit.*

(1981) porque los lectores así se lo exigieron a su autor, y vuelve a resolver el crimen en la novela breve *Desvanecidos difuntos* (1991). En ella Taibo II comparte con Marcos sus críticas contra los individuos y las instituciones que encarnan al Estado mexicano y, tal y como el Subcomandante, no escatima el humor para denunciarlos. Pero esta novela es además un ejemplo de los extremos hasta dónde puede llegar la índole absurda de este humor, también hecho de ironía y albures (es decir, el juego muy mexicano de palabras de doble sentido).

Para empezar, la propia trama es completamente absurda: ha desaparecido el maestro Medardo Rivera culpado del asesinato de Lupe Bárcenas. La asociación de maestros de Oaxaca sabe que su compañero Rivera es inocente y que Bárcenas no ha muerto, pues ni siquiera se esconde siempre y a veces anda a sus anchas por el pueblo. Pero por corrupción e interés propio, las autoridades dan crédito a la versión falsa y es necesario que Belascoarán Shayne y sus compañeros capturen a Bárcenas y que lo lleven ante el licenciado gobernador para que este se vea obligado a reconocer los hechos y la falsedad de las declaraciones contra el maestro, que fueron hechas con el motivo de castigarlo por su activismo social y de evitar que siga comprometido con él. Atendiendo a los criterios de Jerry Palmers (1979), estamos aquí ante una novela de misterio negativa porque sabemos que la seguridad conseguida solo es provisoria y que la sangre seguirá derramándose porque este tipo de delitos cuenta con la complicidad de los de arriba¹¹.

Las absurdidades de la situación se señalan, como en los textos de Marcos, mediante el uso de la ironía, por ejemplo en el nivel de los epígrafes. Algunos de ellos son tomados de novelas de enigma tradicionales cuyos detectives deben valerse de la razón y la deducción para descubrir la verdad porque se asume que todo misterio tiene su explicación racional. Así, el segundo capítulo comienza con un epígrafe tomado de la novela *El signo de los cuatro*, de Conan Doyle: “Elimina uno a uno todos los otros factores y el que persiste debe ser el verdadero”. Pero las

¹¹ La “lógica” y el humor de lo absurdo resultan claros para un lector familiarizado con la política mexicana, que es el lector modelo previsto por Taibo II. Asimismo ha sido interesante la reacción de mis estudiantes que no la conocen, pues piensan que no entienden la trama ya que les parece imposible que se llegue a tal grado de corrupción y denegación de indicios visibles y evidentes.

convenciones del policial aquí no sirven y no valen: por una parte, el método deductivo no es necesario para llegar a la verdad porque no hay lógica alguna; por otra parte, el crimen tiene tal grado de visibilidad que sólo se necesita abrir los ojos para poder verlo y, sobre todo, ser básicamente honesto para querer verlo. El distanciamiento del policial tradicional sirve así a Taibo II para distanciarse del ejercicio político tradicional en México, develar las mentiras oficiales y desenmascarar a las autoridades que no tienen autoridad moral alguna.

Al igual que Marcos, para conseguirlo hace amplio uso del humor recurriendo al chiste, el juego de palabras y el albur. Así, cuando el detective pregunta a un grupo de jugadores de frontón dónde puede encontrar al supuesto muerto, estos contestan desilusionados y el detective les responde a su vez con una frase absurda:

- ¿Dónde puedo encontrar a Guadalupe Bárcenas? [...]
- Vete tú a saber, lo deben tener escondido, fuera del pueblo, en casa de la chingada. Capaz y le dieron bastante lana como para que se fuera para siempre y ahora ese güey ya no existe y ahora hay otro güey nuevo en Veracruz o en Puebla o en Los Ángeles poniendo otra pinche taquería más ... ¿Juegas frontón, detective?
- No, profe, me chingué la pata en la guerra anglo-bóer, pisando unos huesos de ciruela que creí que eran huesos de cereza¹².

El mensaje político de Marcos y de Taibo II es serio y su diagnóstico es desalentador y pesimista, no obstante de lo cual ambos escritores siguen teniendo un lectorado popular amplio dentro y fuera del país. A esto sin duda ha contribuido su constante uso de recursos humorísticos, que también se ve en lo relativo a la temática del género (*gender*) y del sexo. Esto último le ha valido críticas a Marcos por parte de los indígenas, al menos según lo que él mismo dice al respecto.¹³

De forma general, el humor en Marcos y en Taibo II puede ser evaluado al menos de dos maneras fundamentalmente distintas, lo cual corrobora lo dicho por Patrick Charaudeau, quien ha insistido en que un texto humorístico puede provocar diversos efectos:

¹² Paco Ignacio TAIBO II, *Desvanecidos difuntos*, México, Planeta, 1999 (1991), p. 38.

¹³ K. VANDEN BERGHE, *op. cit.*, p. 90.

L'effet possible est la résultante du type de mise en cause du monde et du contrat d'appel à connivence que l'humoriste propose au destinataire et qui exige de celui-ci qu'il adhère de cette mise en cause. Il s'agit ici d'une problématique de l'intentionnalité dans laquelle le sujet humoriste est à l'origine d'un effet visé et le destinataire à l'origine d'un effet de plaisir qu'il construit, sans que l'on ait la garantie que les deux coïncident. C'est pourquoi on parle d'un effet possible, car on n'est jamais sûr que l'effet visé corresponde en tout point à l'effet produit¹⁴.

Se puede considerar que el tono humorístico ligero y *cool* de Marcos constituye una concesión a la época postmoderna o, incluso, una admisión entusiasta de los valores que dominan en ella. Esta lectura destacaría que la acumulación de bromas, chistes y parodias es acorde con la función del humor en nuestras sociedades contemporáneas, tal y como las estudió, por ejemplo, Gilles Lipovetsky en *L'ère du vide* (*La era del vacío*). Lipovetsky caracteriza la sociedad postmoderna en función del humor al decir:

si chaque culture développe de façon prépondérante un schème comique, seule la société post-moderne peut être dite humoristique, elle seule s'est instituée globalement sous l'égide d'un procès tendant à dissoudre l'opposition, jusqu'alors stricte, du sérieux et du non sérieux¹⁵.

Se trata, según el filósofo, de un humor que evacúa lo negativo que caracteriza la sátira o la caricatura, y que es, al contrario, positivo y desenvuelto¹⁶. Lipovetsky lamenta que este tipo de humor elida el compromiso, que no quiera comprometerse con la expresión de ideas claras. Es sin duda guiándose por este tipo de lectura, que

¹⁴ “El efecto posible es el resultado del tipo de cuestionamiento del mundo y del contrato de llamada a la connivencia que el humorista propone al destinatario y que requiere que este último se adhiera a este cuestionamiento. Se trata de una problemática de la intencionalidad en que el sujeto humorista está en el origen de un efecto buscado y el destinatario en el origen de un efecto de placer que él construye, sin que tengamos la garantía de que los dos coincidan. Por eso hablamos de un efecto posible, porque nunca estamos seguros de que el efecto deseado corresponda en todos los aspectos al efecto producido”, P. CHARAUDEAU, *op. cit.*, p. 35 (la traducción es nuestra).

¹⁵ “Si cada cultura desarrolla predominantemente un esquema cómico, solo de la sociedad posmoderna se puede decir que es humorística, solo ella se instituyó globalmente bajo la égida de un proceso que tiende a disolver la oposición, hasta entonces estricta, entre lo serio y lo no serio”, Gilles LIPOVETSKY, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, París, Gallimard, 1983, p. 154, traducción nuestra.

¹⁶ *Id.*, p. 157.

es alentada por el estilo desenfadado y los pasajes juguetones y francamente humorísticos, que otros grupos disidentes acusaron a los zapatistas de ser una “guerrilla light”.

Al contrario, también se pueden leer los chistes y los albures como un recurso político usado adrede con la finalidad de mantener el contacto con un lectorado popular que aprecia que se comenten los problemas y que se denuncie la coyuntura en su propia lengua. En efecto, recurriendo a un tono, registro y formas de humor populares, Marcos y Taibo II en realidad demuestran ternura y comprensión hacia ese lectorado e intentan establecer y mantener lazos de solidaridad con él. Está claro que las distintas formas del humor en sus textos también contribuyen a evitar que esos lectores se dejen llevar por los sentimientos de desaliento y frustración.

No voy a pedirle a nadie que me crea

En Marcos y Taibo II, los grupos que encarnan al pueblo o incluso a la sociedad mexicana siempre se representan como los buenos, y sus distintas caras forman la nación que sufre, lucha y resiste contra los males y los malos que encarnan al Estado. En cambio, Juan Pablo Villalobos no centra su humor crítico en los aparatos estatales sino en algunos sectores sociales bien asentados en la *polis*, sectores que, precisamente, escapan a la crítica de Marcos, de Taibo II y, en realidad, de la gran mayoría de los escritores mexicanos. Villalobos, mexicano de nacimiento y residente en Barcelona, ha publicado hasta ahora cuatro novelas, siendo la más comentada de ellas la primera, *Fiesta en la madriguera* (2010), que relata la historia de un narcotraficante desde la perspectiva de su hijo de tierna edad. Sus dos novelas siguientes, tituladas *Si viviéramos en un lugar normal* (2012) y *Te vendo un perro* (2015), también proponen una radiografía de México y vuelven a poner en escena a personajes estrafalarios. Villalobos publicó su cuarta novela en 2016 cuando ya hacía años que había abandonado su país natal: *No voy a pedirle a nadie que me crea* relata las vicisitudes de un joven mexicano que va a estudiar un doctorado en la Universidad Autónoma de Barcelona y que es reclutado contra su voluntad por una asociación mafiosa. Como veremos en lo que sigue, el humor en esta novela enfoca a personajes que representan distintos grupos de la sociedad nacional, ubicados fuera de las

esferas estatales. Entre ellos, destacan la figura del letrado y la mujer pequeñoburguesa.

Uno de los cuatro narradores del texto se llama Juan Pablo Villalobos y cuenta sus vicisitudes, completamente increíbles y absurdas en una entrevista Villalobos dijo que ofrecía un “pacto de inverosimilitud” a sus lectores¹⁷, con lo que el texto se presenta como una auto-ficción fantástica según los criterios propuestos por Vincent Colonna (2004)¹⁸. El retrato auto-ficcional del escritor se construye, como en el caso del Subcomandante Marcos, sobre la práctica de la autoirrisión, característica que Bernat Castany Prado ha identificado como una de las tendencias dominantes en las narrativas actuales del yo cuyos autores suelen rebajarse y reírse de sí mismos (2015). En el caso del Juan Pablo en *No le voy a pedir a nadie que me crea*, la ridiculización a la que el autor se somete implica que se ría de su propio cuerpo y manera de hablar: le afecta una dermatitis nerviosa y le salen ronchas por todo el cuerpo, circunstancia que es ampliamente comentada por los que cruzan su camino y que hace que se rasque durante toda la historia. La marca lingüística de la auto-irrisión consiste en que Villalobos pone en boca de su doble la muletilla “este”, que expresa una constante dejadez en su forma de hablar, así como la incertidumbre que marca su comportamiento. Esta burla de sí mismo en la auto-ficción contemporánea, según Castany Prado, suele apuntar a la debilidad y la pequeñez del autor, pero en este caso particular cumple una función adicional a la que Villalobos ha apuntado en sus

¹⁷ Fernando DÍAZ DE QUIJANO, “Juan Pablo Villalobos: ‘El humor tiene que ser problemático’”, *El Cultural*, 9 de diciembre de 2016. <https://elcultural.com/Juan-Pablo-Villalobos-El-humor-tiene-que-ser-problematico>, s.p.

¹⁸ *No voy a pedirle a nadie que me crea* pone a prueba la suspensión de incredulidad por parte del lector mediante la acumulación de situaciones improbables. Ahora bien, Villalobos tiene su propia receta para remediar el problema de la verosimilitud: los personajes se cuentan sus historias unos a otros admitiendo que, aunque lo que cuentan es la verdad, es muy difícil creerla, por ser tan exagerada. De esta manera anticipan una reacción de incredulidad por parte de los otros personajes y, simultáneamente, del lector. Así, un personaje llamado Valentina escribe lo siguiente en su diario: “Si alguien leyera estas páginas no me creería, diría lo contrario de la frase de Lacan, que la ficción usa la estructura de la verdad (especialmente en la literatura íntima). Pero como de todas maneras nadie las va a leer, no me importa que nadie crea que esto es un diario: no voy a pedirle a nadie que me crea” (Juan Pablo VILLALOBOS, *No voy a pedirle a nadie que me crea*, Barcelona, Anagrama, 2016, p. 207). La misma reacción y comentarios parecidos surgen cuando Valentina encuentra el manuscrito de Juan Pablo, que es una novela autobiográfica sobre sus aventuras y, al mismo tiempo, la novela que estamos leyendo. Al admitir e insistir en la poca credibilidad de lo que cuentan, los personajes garantizan la verosimilitud de sus relatos y versiones, al menos hasta cierto punto.

entrevistas. Y es que, ya que quiere reírse de todo y de todos, es necesario que primero se burle de sí mismo: “En esta novela me interesaba llevar el humorismo al extremo y eso sólo podía conseguirlo asumiéndome como personaje del libro. La primera regla para poder reírte de todo es empezar por reírte de ti mismo”¹⁹. La auto-ficción está, pues, al servicio del carácter irreverente de la novela y la burla de sí mismo prepara el terreno para la burla del destinatario del texto que es, como el narrador-protagonista, un letrado. Profundicemos ahora algo más en el retrato que el autor hace de éste, es decir, de nosotros, lectores, profesores y críticos literarios.

Juan Pablo es un estudioso de la literatura, aspira a ser escritor y es un gran conocedor de la narrativa mexicana, características que crean la posibilidad de que el texto incluya numerosos fragmentos metatextuales y autorreferenciales. A esta circunstancia contribuye también su novia Valentina, que comparte sus intereses y que se presenta como una conocedora de Todorov y de Genette, una fan de Manuel Alberca y su teoría de la auto-ficción, una enterada de Nora Catelli y su era de la intimidad y de las ideas sobre cuerpos textuales y textos corporales que circulan en la Universidad Autónoma de Barcelona²⁰. *No voy a pedirle a nadie que me crea* hace emerger claramente como objeto de la risa del autor a los profesores y críticos de literatura, que nos vemos retratados burlescamente en el espejo que la novela nos tiende por sus alusiones irónicas a algunas teorías literarias y culturales, especialmente a las más estafalarias. El retrato burlesco de los académicos se construye de varias maneras, por ejemplo mediante comparaciones cómicas. Así, cuando Juan Pablo quiere cambiar de directora de tesis, ridiculiza la reacción de la directora que tiene en ese momento al compararla con una cantante popular: “¿En quién has pensado para sustituirme?, dice, con franco desprecio, como si los académicos también cantaran rancheras”²¹.

También una larga serie de referencias literarias contribuye a burlarse de la comunidad literaria. Valentina discute acaloradamente con el personaje Jimmy, un

¹⁹ F. DÍAZ DEL QUIJANO, *op. cit.*, s.p.

²⁰ *Id.*, p. 91, 49, 50.

²¹ *Id.*, p. 60.

okupa italiano, sobre Pitol, Monsiváis, Monterroso e Ibarguengoitia²², y Juan Pablo, cuando quiere tranquilizarse durante una tensa conversación telefónica, afirma:

Cierro los ojos y recito dentro de mi cabeza nombres de escritores de la Revolución Mexicana. Martín Luis Guzmán. José Rubén Romero. Le digo ajá de vez en cuando al celular. Respiro hondo. José Mancisidor. Mariano Azuela. Francisco L. Urquizo. No dejo de temblar. Me concentro en que la comezón disminuya, como si en verdad creyera en el poder de la mente sobre el cuerpo, como si no supiera que ese poder existe, pero sólo al revés. Rafael F. Muñoz. Debería inscribirme al yoga. ¿Qué será de la F. de Rafael Muñoz? ¿Fernando? ¿Francisco? ¿Y la L. de Francisco Urquizo? ¿Luis?²³

En realidad, Juan Pablo tenía previsto ir a Barcelona para escribir una tesis sobre los límites del humor en las letras latinoamericanas del siglo XX. Por esto, las reflexiones metatextuales en la novela a menudo tratan de cuestiones relativas a las posibilidades y los efectos del humor en la literatura, con lo cual se introducen elementos de la poética del autor al respecto. Sin embargo, una poderosa organización criminal mexicana se entera de sus planes y lo coacciona a que aproveche su estancia en Cataluña para ayudarlo a hacer un negocio de lavado de dinero que tiene con la mafia italiana²⁴. Le exigen que gane la adhesión de un importante político catalán, cosa que puede conseguir a condición de que ligue con la hija lesbiana de dicho político que hace una tesis en el área del género. Esto a su vez le obliga a cambiar de novia y de tema de tesis: en adelante trabajará sobre el humor misógino y homofóbico. Se convierte así en el único hombre de un grupo de investigadoras especializadas en

²² *Id.*, p. 123.

²³ *Id.*, p. 128.

²⁴ La presencia de los narcos convierte la historia en un relato de persecuciones, llamadas secretas y violencia que evoca fuertemente el género de la novela negra (más que la de enigma en la medida en que no hay verdadero enigma y que la trama es muy inverosímil, como la de *Desvanecidos difuntos*). Para no deber explicar los absurdos sirven las elipsis que a veces se comentan de forma explícita como cuando Juan Pablo prefiere no decir los detalles sobre cómo llegó a embarcarse en la mafia: “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” (*id.*, p.18). Sin duda, la calificación de ‘digna’ es irónica. Y cuando él mismo admite ante otro personaje que no entiende lo que pasa, porque no es lógico, su interlocutor contesta: “No hace falta, dice, no hay nada que entender” (*id.*, p. 29).

temas femeninos y feministas, una circunstancia que da pie otra vez a una serie de constataciones y reflexiones burlonas sobre teorías literarias y culturales, esta vez en el área del género. Si bien, al final, el narrador ridiculiza nuestras pretensiones teóricas o, al menos, las más rebuscadas, también provoca nuestra risa y, de esta forma, llega a crear una comunidad de entendidos entre el autor y sus lectores profesionales.

En vista de que el espacio en el que transcurre la historia es la ciudad de Barcelona y que el tema es el tráfico ilícito, no sorprende que se introduzcan aspectos que ponen de relieve la transnacionalización de la trama: la novela muestra una sociedad globalizada a través de una serie de personajes cuyos nombres desconocemos pero que se presentan en función de su nacionalidad, ya que se llaman “el chino”, “el pakistani”, “el italiano”... Entre las imágenes nacionales estereotípicas predominan las de los mexicanos y los catalanes, y en ellas podemos encontrar huellas de lo que Josefina Ludmer (2010) o Bernat Castany Prado (2012) han llamado literatura postnacional o antipatriótica, además de denuncias de los nacionalismos más rancios. Sin embargo, por el tipo de humor con que esas imágenes se suelen construir, la crítica es con todo bastante benévola, una lectura que concuerda con lo que el autor ha dicho en numerosas entrevistas, también y sobre todo respecto a Cataluña, insistiendo en que se siente catalán y que espera que sus nuevos compatriotas no tomen a mal que se burle de ellos. Desde este metadiscurso, intenta evitar que el acto humorístico hiera al otro y, más bien al contrario, procura volverlo cómplice: como locutor frente a su interlocutor toma una posición que ha sido analizada por Patrick Charaudeau en otros corpus de textos (2006) y mediante la cual legitima su enunciación humorística a la vez que le da una mayor aceptabilidad social.

En cuanto a los personajes mexicanos, hay uno que es el blanco de una crítica más severa: la madre de Juan Pablo le escribe mensajes desde México preguntándole por su paradero y recriminándole que no le diga qué le pasa, pues espera en vano noticias suyas desde hace bastante tiempo. Estos mensajes, que supuestamente se escriben desde una gran preocupación de una madre que teme por la vida de su hijo, demuestran una y otra vez que, en realidad, a la señora le preocupa sobre todo que su descendiente cumpla con las expectativas maternas de ascensión social para la

familia. Su discurso epistolar, sumido en la autocomplacencia y la autocompasión, permite entrever un profundo malinchismo y arribismo, con lo cual la novela pone al desnudo algunas de las actitudes y valores arraigados en determinados sectores de la sociedad mexicana, actitudes banales y frívolas que suponen una desviación total frente a la jerarquía de valores más abierta y socialmente defendida. Mediante los mensajes maternos se exhiben las pretensiones de riqueza y poder de cierta clase media mexicana, el viaje a Europa como un método de ascenso y el matrimonio con una europea como posibilidad de blanquear a la familia. En su primer correo, la madre informa a su hijo sobre el velorio de un primo y lamenta no haber conocido mejor a la novia mexicana de su hijo, pero sus verdaderos intereses y deseos no dejan de traslucirse:

Pero tu madre no te escribe para contarte eso, sino para decirte que tu madre quiere que sepas que está muy orgullosa de ti. En el velorio, aunque no fuiste, el protagonista eras tú. Todos hablaban de ti. Tus primos a la pregunte y pregunte, se mueren de envidia de que vives en Europa. Ya ves, tanto que se burlaban de ti, tan poca cosa que les parecías. Tu madre se acuerda de una Navidad, cuando tu abuelo todavía vivía y tú te quedaste en Xalapa, que cuando tu madre les dijo que no podías venir porque estabas terminando de escribir la tesis, se pusieron a inventar títulos. Que si la hemorroide en la obra de Octavio Paz. Que si la narrativa gay urbana posrevolucionaria apocalíptica. Que si el gerundio como herramienta del imperialismo yanqui. Puras payasadas. Ahora se tienen que tragar sus palabras. Ellos se quedan en este país desharrapado, administrando sus lavacoches y sus moteles (por cierto, parece que tu primo Esteban está en quiebra), y tú dándote la gran vida en Europa [...]. Dale saludos a Valentina de parte de tu madre [...] Claro que si conoces a una española guapa, tu madre estaría feliz de mejorar la raza con unos nietos europeos²⁵.

²⁵ *Id.*, p. 38-39.

Las vacuas pretensiones de esta mujer inculta provocan la risa (así como, otra vez, las referencias a los temas de ciertos estudios literarios) pero también implican una fuerte denuncia de esta clase social o, incluso, de la mentalidad compartida por distintos sectores de la sociedad mexicana.

El último correo de la madre, que cierra la novela, se escribe desde Barcelona, adonde ha sido invitada por una fundación para participar en un congreso sobre personas desaparecidas. Tiene un conflicto con ellos porque no quiere participar en las sesiones: alega que lo que quiere no es recordar a su hijo, sino encontrarlo. En el correo subyace un leve tono irónico por parte del autor contra ciertas modas y grupos que trabajan sobre temas relativos a la memoria histórica, pero al mismo tiempo se reconoce cierto aprecio hacia una madre que no está dispuesta a aceptar la muerte de su hijo. Sin embargo, el humor de Villalobos a menudo tiene múltiples aristas que crean la posibilidad de leerlo de distintas formas. En el caso de la madre de Juan Pablo, por ejemplo, resulta claro que su falta de voluntad de reconocer la muerte de su hijo otra vez se explica por sus aspiraciones de clase y de raza: está inconforme con el hecho de que la fundación que lucha por la memoria histórica también ha invitado a la familia de Valentina, la novia mexicana de Juan Pablo que viene de una clase social inferior. La madre sigue con esperanzas de que su hijo se case con la catalana Laia de la que le ha hablado en su última carta: “Ay, hijo, tu madre sabe que vas a aparecer, tienes que aparecer, Juan, tienes que aparecer para casarte con Laia y que le des a tu madre unos nietos europeos”²⁶. Esta aspiración y este deseo, al final, le hacen calificar el crimen del que su hijo ha sido víctima en términos de “el cuento”, “las fantasías”, “las supuestas pruebas” o “desvaríos”²⁷. De entrada, descarta que algunos altos funcionarios de la administración autonómica catalana puedan estar involucrados, porque están allegados a la nuera catalana con la que sueña (y de la que ignora que es lesbiana).

Aunque ni siquiera en el caso de la madre de Juan Pablo se pierda del todo el involucramiento afectivo con el personaje por el que el lector nota cierta ternura por

²⁶ *Id.*, p. 266.

²⁷ *Id.*, p. 269-270.

parte del autor implícito, el humor se vuelve más amargo y menos lúdico. Y lo es doblemente porque, en última instancia, al destacar el malinchismo, el arribismo social y la importancia que tienen el dinero y el qué dirán para largos sectores de la sociedad mexicana (los primos, el resto de la familia, la madre), el autor apunta a la complicidad con el crimen y a la desidia política, sin duda involuntaria e inconsciente pero incontestable, de grandes sectores de la sociedad. Como hemos dicho, la madre no quiere que se culpe a los responsables de la desaparición de su hijo porque, al final, representan la autoridad y la posibilidad de ascensión social para su familia. Incluso su estilo comparte los tics de los políticos: la grandilocuencia, la cursilería y la ostentación de una falsa erudición son algunos de ellos. En el personaje de la madre de Juan Pablo, la crítica contra el Estado se confunde con e incluso se marginaliza a favor de la crítica contra la nación.

De manera global, esta cuarta novela de Villalobos oscila entre la tragedia y la carcajada. Las formas del humor presentes en ella se pueden evaluar de varias maneras que, como es el caso de los textos del Subcomandante Marcos, dependerán en gran medida de cómo las considera cada lector. Podemos realzar su falta de profundidad y, por lo tanto, la ausencia de crítica política. Los lectores que estiman que el humor de Villalobos en *No voy a pedirle a nadie que me crea* es narcisista e inofensivo llegarán a la conclusión de que lo usa para fabricar una novela ligera pero agradable de leer y excepcional por su espléndido trabajo estilístico, que es una de las marcas más notables de su obra. Una lectura alternativa más bien se fijará en el retrato que pinta de la madre, así como de las instancias que representan el poder, y destacará otra función del humor, menos comercialmente redituable y más demoledora. Como se puede deducir de los comentarios del propio autor, es la lectura privilegiada por él y hacia la cual intenta dirigirnos. En una entrevista que concedió a Fernando Díaz de Quijano dijo al respecto:

P.- Como en otras novelas, menciona a otros escritores e intercala en la trama reflexiones metaliterarias, en este caso especialmente sobre los límites del humor en la literatura. ¿Qué le interesa de este tema?

R.- Me interesa el humor como fenómeno catártico que puede perturbar al lector. No se trata de mero entretenimiento. Cuando el

humor no inquieta se vuelve un elemento de enajenación. El humor tiene que ser problemático, de ahí mi gusto por la tragicomedia y por imaginar a un lector que ríe "inapropiadamente", se arrepiente y reflexiona qué es lo que ha pasado. Además, en el caso de la actualidad política, el humor puede ser una herramienta para resistir y para atacar a los corruptos, a los criminales. El corrupto y el criminal son solemnes por naturaleza, le tienen terror al ridículo, por eso no soportan que nos riamos de ellos, por eso tantas tentaciones de censura en los últimos tiempos²⁸.

El lector que decida privilegiar esta lectura más comprometida de la novela aún se centrará en otros aspectos de la trama. Llamará la atención, por ejemplo, sobre la presencia de un letrado en el mundo del crimen, presencia que relativiza la tradicional oposición entre civilización y barbarie o entre letrados y pistoleros.²⁹ Esto queda claro en la reflexión por parte de Juan Pablo cuando contesta a la pregunta de Ahmed, un personaje que trabaja al servicio de la mafia:

¿Y cómo acabaste metido en esto?, dice, yo pensaba que la gente que leía mucho era buena, que no se metía en líos. Me quedo callado. Pensando en esa idea, bastante extendida, según la cual la gente culta, y en especial los literatos, tiene una superioridad moral, aunque la verdad es que los lectores no buscamos en la literatura pautas para nuestro comportamiento en la realidad. Los escritores tampoco. Lectores y escritores lo único que queremos es perpetuar un sistema hedonista, basado en la autocomplacencia y en el narcisismo. El verdadero lector lo único que quiere es leer más. Y el escritor escribir más. Y los académicos somos los peores: los

²⁸ F. DIAZ DE QUIJANO, *op. cit.*, s.p.

²⁹ La entrada de un letrado en el mundo del crimen viene acompañada de un guiño a la teleserie *Breaking Bad*, porque el primo de Juan Pablo que lo involucró en la mafia trabaja desde unas oficinas asociadas con el negocio de pollos asados (J. P. VILLALOBOS, *op. cit.*, p. 82), "Pata de Pollo, la franquicia líder de pollo asado a domicilio en México y Centroamérica" (*id.*, p. 201).

carroñeros que queremos extraer un poco de sentido existencial a toda esa mierda³⁰.

La íntima conexión entre mafia y literatura, la manera en la que el cártel instrumentaliza al aspirante a escritor y al estudiante de doctorado y el modo en el que este se conecta con el negocio ilegal pueden interpretarse como una manifestación de un tipo de humor que Patrick Charaudeau llama una incoherencia loca (“*incohérence loufoque*”): un encuentro entre dos universos de significación o isotopías no unidas por relación lógica alguna. Sin embargo, como hemos demostrado en otra ocasión (2019), la frecuencia del encuentro entre letrados y criminales en la narrativa latinoamericana contemporánea es tal que sugiere que estamos aquí más bien ante lo que el mismo lingüista llama una incoherencia insólita: alguna situación justifica que se conecten, por lo que el procedimiento se basa en un trans-sentido que permite establecer una relación entre dos universos aparentemente desconectados, el pasaje de uno a otro³¹. Esta lógica insólita parte del trans-sentido de que la mafia y el narcotráfico pueden corromper o instrumentalizar hasta las categorías socio-profesionales que parecen más inmunes, y sugiere que nadie logra escapar de la violencia y del terror que siembran. Una segunda implicación es que los letrados no necesariamente practican o defienden lo que tradicionalmente se considera como obra civilizadora, es decir, el trabajo intelectual desinteresado y pacífico.

Conclusión

El Subcomandante Marcos, Paco Ignacio Taibo II y Juan Pablo Villalobos usan numerosos recursos humorísticos para referirse a la coyuntura actual en el mundo global y, sobre todo, en México, a pesar de que las situaciones a las que se refieren en sí no son motivo para reírse (al menos no para hacerlo alegremente). Sus textos demuestran, como bien ha dicho Martha Elena Munguía en el libro que dedicara a *La risa en la literatura mexicana*, que esta risa:

³⁰ *Id.*, p. 213.

³¹ P. CHARAUDEAU, *op. cit.*, p. 33.

constituye una actitud estética hacia la realidad, a la vez [que] es también un modo de conocimiento y por ello, implica una postura ética, define, en gran medida, las formas de relación entre el yo y el otro, y determina un modo de acercarse a las diferenciadas manifestaciones discursivas. Desde este punto de vista, puede pensarse como una de las fuerzas fundamentales de articulación del discurso literario³².

Mientras los tres autores comparten varios recursos humorísticos, como son la broma, el juego de palabras, el albur y la auto-irrisión, el blanco principal de su humor es distinto. Marcos y Taibo II lo dirigen esencialmente a grupos e instituciones oficiales, con lo cual comparten una práctica común entre la intelectualidad y los escritores mexicanos. Al contrario, Villalobos apunta además a los vicios y las actitudes ridículas de ciertos sectores que integran la nación. Esto lo convierte en uno de los pocos escritores mexicanos que representan la postura antipatriótica que Josefina Ludmer ha señalado en una serie de escritores contemporáneos de otros países latinoamericanos (2010). Es evidente que el humor que los escritores mexicanos usan para criticar el Estado se explica por la coyuntura de las últimas décadas. En cuanto a la escasez de un humor crítico que apunta a la sociedad civil, sin duda tiene que ver con el hecho de que, precisamente, esta coyuntura ha hecho que dicha sociedad civil se considere unilateralmente víctima y que sea difícil aceptar que se le atribuyan aunque fuera una pequeña parte de la responsabilidad en los males que hacen la actualidad política y social del país.

³² M. E. MUNGUÍA, *op. cit.*, p. 13.