

11 | 2024

Entre ficciones y migraciones en la obra de Juan Pablo Villalobos

Entre fictions et migrations dans l'œuvre de Juan Pablo Villalobos



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/cecil/5348>

DOI: 10.4000/12v45

ISSN: 2428-7245

Editor

Université Paul Valéry Montpellier 3

Referencia electrónica

CECIL, 11 | 2024, «Entre ficciones y migraciones en la obra de Juan Pablo Villalobos» [En línea],

Publicado el 25 noviembre 2024, consultado el 07 diciembre 2024. URL: <https://journals.openedition.org/cecil/5348>; DOI: <https://doi.org/10.4000/12v45>

Este documento fue generado automáticamente el 7 de diciembre de 2024.



Únicamente el texto se puede utilizar bajo licencia CC BY-NC 4.0. Salvo indicación contraria, los demás elementos (ilustraciones, archivos adicionales importados) son "Todos los derechos reservados".

ÍNDICE

Dossier thématique

Entre ficciones y migraciones en la obra de Juan Pablo Villalobos

Sergio Fregoso Sánchez, Alejandro Adalberto Mejía González y Claudia Reyes García

Entre fictions et migrations dans l'œuvre de Juan Pablo Villalobos

Sergio Fregoso Sánchez, Alejandro Adalberto Mejía González y Claudia Reyes García

El humor es cosa seria. Comedia de enredos y parodia de géneros en No voy a pedirle a nadie que me crea

Florence Olivier

El pasado, la huida y el etilenglicol en El pasado anda detrás de nosotros de Juan Pablo Villalobos

Teresa García Díaz

Testimonio y ficción en Yo tuve un sueño de Juan Pablo Villalobos

Julio Zárate

Ironies filées et affiliées dans Peluquería y letras (2022) de Juan Pablo Villalobos

Nicolas Licata

La dinámica de los efectos autoficcionales en No voy a pedirle a nadie que me crea de Juan Pablo Villalobos

Claudia Reyes García

Varia

Os ministros do Santo Ofício de Goa: estatuto social e Inquisição na primeira metade do século XVIII (1707-1750)

Carlos Augusto Correia Rocha

Recensions

Fernán González de Eslava, Coloquios espirituales y sacramentales

Madrid, UNED, 2023

Claudia Reyes García

Maximiliano Barrio Gozalo, El cardenal Belluga en Roma (1721-1743). Conflicto de fidelidades

Alicante, Publicacions de la Universitat d'Alacant, 2022

Ana Isabel López-Salazar Codes

Max Deardorff, A Tale of Two Granadas: Custom, Community, and Citizenship in the Spanish Empire, 1568–1668

Cambridge, Cambridge University Press, 2023, 373 pages, ISBN: 978-1-009-33540-9.

Amanda Valdés Sánchez

Lucila Iglesias, Francisco Montes González, Iván Rega Castro (eds.), Ficciones del Islam. Representaciones de lo musulmán en la cultura visual de los virreinos americanos
Berlín, Peter Lang, 2024.
Juan Ricardo Rey-Márquez

Federico Finchelstein, Breve historia de la mentira fascista
Buenos Aires, Taurus, 2021
José Huedo Barredo

Carlos Enrique Lozano Guerrero, Les Fins diffuses des choses (trad.)
Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2024
Adeline Chainais

Dossier thématique

Sección monográfica

Dossier temático

Thematic dossier

Entre ficciones y migraciones en la obra de Juan Pablo Villalobos

Sergio Fregoso Sánchez, Alejandro Adalberto Mejía González y Claudia Reyes García

- 1 El presente número temático de los *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines* (CECIL) es el resultado de las jornadas académicas dedicadas a la obra del escritor mexicano Juan Pablo Villalobos (Guadalajara, 1973), celebradas en abril de 2023 en la Universidad de Montpellier Paul-Valéry, tituladas: «Entre ficciones y migraciones en la obra de Juan Pablo Villalobos». Este evento constituyó la primera ocasión en Francia para profundizar en el estudio de la producción literaria de Villalobos y en su contribución a la literatura mexicana actual.
- 2 Las jornadas contaron con la presencia del autor, quien participó primeramente en el encuentro «Hasta el sol de hoy: Historias de niños y jóvenes migrantes», y después intercambió con ponentes y auditores en las jornadas académicas dedicadas a su obra. Ambos eventos encuentran en este número temático un zócalo crítico y analítico en torno a las voces, los protagonistas, las ficciones y realidades que conforman el universo literario de Villalobos.
- 3 Durante el conversatorio con el autor, se discutieron problemáticas abordadas en su libro *Yo tuve un sueño* (2018), principalmente en torno a las condiciones de vida de niños y jóvenes centroamericanos antes y después de migrar a Estados Unidos, así como las experiencias de sus desplazamientos. Además de explorar las vertientes temáticas del libro, Villalobos compartió detalles sobre el proceso de escritura de este conjunto de relatos, en los que se perciben un fuerte compromiso y un cuestionamiento sobre la temática migratoria, algo hasta entonces inédito en su obra. Su habilidad para transfigurar la realidad a través de voces infantiles y adolescentes, por un lado, y la crisis migratoria declarada por Estados Unidos en 2014, por otro, confluyen en un ejercicio de ficción que marca un giro temático en la producción literaria del autor.
- 4 Por su parte, las jornadas de estudio permitieron ahondar en la diversidad temática y literaria de la obra del escritor. Considerado uno de los narradores más influyentes de la literatura mexicana actual, Juan Pablo Villalobos ha publicado novelas emblemáticas

como *Fiesta en la madriguera* (2010), *Si viviéramos en un lugar normal* (2012), *Te vendo un perro* (2015), *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), *Yo tuve un sueño* (2018), *La invasión del pueblo del espíritu* (2020), *Peluquería y letras* (2022), así como la más reciente *El pasado anda atrás de nosotros* (2024). Todas han sido publicadas por la editorial española Anagrama y dos de ellas han sido incluso adaptadas al cine por la productora Netflix: *No voy a pedirle a nadie que me crea* (noviembre de 2023) y *Fiesta en la madriguera* (mayo de 2024). Además, es autor de *No estilo de Jalisco* (2014), novela escrita en portugués y publicada en Brasil por la editorial Realejo/Bateia. Asimismo, su obra ha sido traducida a catorce idiomas y publicada en diversos países, incluido Francia, donde la editorial Actes Sud ha publicado algunas de sus novelas más destacadas, como *Les temps perdus* (2016), *Si nous vivions dans un endroit normal* (2014) y *Dans le terrier du lapin blanc* (2011). En 2016, Villalobos ganó el Premio Herralde de Novela (España) por *No voy a pedirle a nadie que me crea*, lo que reafirmó su posición como una de las voces más notables de la literatura latinoamericana actual.

- 5 La escritura de Villalobos, caracterizada por su innovación y audacia, deconstruye con frecuencia los límites entre lo imaginario y lo real, interrogando los códigos de los relatos en primera persona a través de historias que beben de su experiencia personal, su situación de sujeto migrante y su postura crítica ante problemáticas sociales contemporáneas. Apoyado en una base teórica de conceptos como la autobiografía, la autoficción, la ficción, la no ficción, y la historia del tiempo presente sólo por mencionar algunos, este número compuesto de cinco artículos pretende aportar nuevas perspectivas críticas sobre las estrategias utilizadas por Juan Pablo Villalobos para cuestionar los límites entre realidad y ficción y la presencia de un «yo» narrador que puede adoptar diversas formas, ya sea anónimo y desprendido de su material narrativo, ya sea como sugerente narrador-autor.
- 6 Uno de los aspectos más fascinantes de la producción literaria de Villalobos es la capacidad de explorar y representar problemáticas sociales como la migración, la violencia y el crimen organizado. Villalobos construye un entramado de voces narrativas que reflejan la fragmentación de la identidad en contextos de crisis sociales y políticas. La errancia y el constante desplazamiento, tanto geográfico como simbólico de sus personajes, es un tema recurrente en sus obras, al igual que el humor, que aparece como una herramienta discursiva que le permite enfrentar la dureza de la realidad.
- 7 Si bien la novela y el cuento son los géneros predominantes en la obra de Villalobos, también encontramos características propias de la no ficción en algunas de sus novelas. En sus obras sobresale la presencia de «materiales» que hacen referencia a la realidad factual, como documentos, imágenes, entrevistas y fragmentos de artículos de prensa. Además, el autor presta especial atención a la construcción de la voz narrativa en sus obras, ya sea mediante el desdoblamiento del narrador o la representación de la alteridad, lo que le permite posicionarse ante las crisis sociopolíticas que afectan tanto a México como a otros países.
- 8 De Ciudad de México a Barcelona, pasando por diferentes pueblos y ciudades, Villalobos sitúa sus relatos en lugares simbólicos que ponen en perspectiva problemáticas que enfrentan no solo México, sino también países como Estados Unidos y España. Desde esta perspectiva triangular, tan característica en su obra, se establece un diálogo entre distintos contextos nacionales que plantea interrogantes sobre la identidad, la memoria y la pertenencia.

- 9 Así, el número temático que aquí presentamos busca explorar los vínculos entre el humor, la ficción y el realismo del tiempo presente en la obra de Villalobos, a partir de tres grandes ejes: por una parte, la migración y la literatura migrante, por otra parte, la errancia y el humor como estructuras discursivas, y finalmente las dinámicas de representación del «yo».
- 10 Abre el presente número el artículo de Florence Olivier titulado «El humor es cosa seria. Comedia de enredos y parodia de géneros en *No voy a pedirle a nadie que me crea*». En este trabajo, la autora destaca cómo la manipulación de los géneros literarios juega un papel central en la estructura y la trama de la novela de Juan Pablo Villalobos. Analiza el desarrollo de múltiples niveles de ficción y metaficción de la obra, caracterizando de esta manera la narrativa del autor. Señala, además, cómo los constantes equívocos y desenmascaramientos que se producen en *No voy a pedirle a nadie que me crea* erigen una sátira de los discursos sobre el crimen organizado, dando como resultado una narrativa que desafía los límites de la verosimilitud y el humor.
- 11 Por su parte, Teresa García Díaz en «El pasado, la huida y el etilenglicol en *El pasado anda detrás de nosotros*» analiza la yuxtaposición del pasado y el presente de los personajes, la confusión constante entre autor y personaje y el rol del humor en la novela más reciente de Juan Pablo Villalobos. En su contribución, García Díaz indaga en los mecanismos narrativos a través de los cuales se fusionan ficción y realidad en esta novela ambientada en Lagos de Moreno, ciudad natal del escritor. Además, desde la perspectiva teórica de la autoficción, examina la construcción narrativa del protagonista, incapaz de enfrentarse a su realidad, atrapado entre sus recuerdos y sobrepasado por la complejidad de un presente que no comprende del todo.
- 12 En «Testimonio y ficción en *Yo tuve un sueño* de Juan Pablo Villalobos», Julio Zárate se centra en la exploración de la relación entre ficción y no ficción en este conjunto de relatos en donde cada historia muestra los diferentes motivos –pobreza, violencia, corrupción– que impulsan la migración de los menores centroamericanos. En este artículo, Zárate reflexiona sobre el papel del testimonio en la creación literaria y, de forma particular, en el rol del escritor-testigo en la construcción de los relatos sobre migración. De igual manera, analiza la función de la voz narrativa y su posicionamiento en las narraciones sobre los menores no acompañados que migran hacia los Estados Unidos.
- 13 En el penúltimo artículo se analizan las diferentes manifestaciones de la ironía en *Peluquería y letras*, sexta novela de Juan Pablo Villalobos. Su autor, Nicolas Licata, realiza en «Ironies filées et affilées dans *Peluquería y letras* (2022) de Juan Pablo Villalobos» una reflexión de tipo teórico sobre el vínculo entre la ironía y la autoficción centrándose en los indicios de ironía presentes a lo largo de la novela. Desde su título, se combinan elementos dispares (peluquería y letras), creando así una yuxtaposición irónica. Con una base teórica focalizada en el estudio de la autoficción, Nicolas Licata interroga cómo la novela se construye a la manera de una parodia de la autoficción, conservando al mismo tiempo todas las características de las narraciones autoficcionales.
- 14 Cierra el número el trabajo de Claudia Reyes titulado «La dinámica de los efectos autoficcionales en *No voy a pedirle a nadie que me crea* de Juan Pablo Villalobos». La autora analiza los diferentes «efectos» a través de los cuales opera la autoficción en la novela, algunos de los cuales se encuentran en conexión con la metaficcionalidad de la obra, la construcción polifónica del relato, la «figura de autor» y la multiplicidad genérica. Sobresale el análisis que la autora realiza sobre el aspecto lúdico de esos

«efectos», su repercusión en el proceso de lectura y en la forma en la que la novela induce al receptor a realizar una cierta lectura de la obra, como si ésta contuviera su propio manual de lectura.

- 15 Así pues, el objetivo de este número es ofrecer una visión crítica de la obra de Juan Pablo Villalobos, observándola a través de la continua construcción –ficcional y no ficcional– de la memoria del tiempo presente. Las crisis políticas, sociales y culturales de nuestra época forman parte de su obra y se encuentran plasmadas mediante un estilo distintivo que hace de Villalobos un autor que no solo reflexiona sobre el presente, sino que también lo transfigura mediante la literatura.

AUTORES

SERGIO FREGOSO SÁNCHEZ

Université de Montpellier Paul-Valéry – Institut de Recherche Intersite en Études Culturelles (IRIEC) EA 740.

Doctor en Estudios Románicos con especialización en Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos por la Universidad de Montpellier Paul-Valéry. Su tesis, titulada *La plume et le miroir : figurations du « moi » dans le récit mexicain d'avant-garde (1922-1930)*, estudia la (auto)representación de la marginalidad y la disidencia en la narrativa de seis autores de la vanguardia mexicana.

Actualmente, se desempeña como profesor de lengua, literatura y civilización latinoamericana en la Universidad de Montpellier Paul-Valéry. Sus ejes de investigación se articulan alrededor de la cuestión de la hibridez genérica, la metaficción y la autoficción en la literatura

hispanoamericana. Signatura institucional: Univ Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France.

sergio.fregoso-sanchez@univ-montp3.fr.

ALEJANDRO ADALBERTO MEJÍA GONZÁLEZ

Université de Montpellier Paul-Valéry – Institut de Recherche Intersite en Études Culturelles (IRIEC) EA 740.

Doctor en Estudios Románicos con especialización en Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos por la Universidad de Montpellier Paul-Valéry. Su tesis doctoral aborda la obra de tres escritores mexicanos (Sergio Pitol, Esther Seligson y Fabio Morábito) desde el enfoque del giro espacial y los estudios culturales. Es profesor contractual en la Universidad de Montpellier Paul-Valéry. Ejes de investigación: literatura, representación, espacio. Signatura institucional: Univ Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France.

adal.mejia.glez@gmail.com.

CLAUDIA REYES GARCÍA

Université Paris-Est Créteil – Laboratoire IMAGER.

Actualmente ATER en el departamento de español de la Universidad Paris-Est Créteil. Doctora en literatura y civilización latinoamericana (2021) por la Universidad de Poitiers. Su investigación concierne la literatura y la civilización latinoamericana contemporánea (siglos XX-XXI), los

vínculos entre historia y literatura, así como las narraciones sobre la memoria histórica y distintos fenómenos migratorios.
claudia.reyes@u-pec.fr.

Entre fictions et migrations dans l'œuvre de Juan Pablo Villalobos

Sergio Fregoso Sánchez, Alejandro Adalberto Mejía González et Claudia Reyes García

- 1 Le présent numéro thématique des *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines (CECIL)* est issu des journées d'études consacrées à l'œuvre de l'écrivain mexicain Juan Pablo Villalobos (Guadalajara, 1973), tenues en avril 2023 à l'Université de Montpellier Paul-Valéry sous le titre : « Entre fictions et migrations dans l'œuvre de Juan Pablo Villalobos ». Cet événement constituait la première occasion d'approfondir en France l'étude de la production littéraire de l'auteur mexicain et de sa contribution à la littérature mexicaine contemporaine.
- 2 L'événement avait bénéficié de la présence de l'auteur, qui avait d'abord participé à la rencontre « *Hasta el sol de hoy*: histoires d'enfants et jeunes migrants », avant de dialoguer avec les intervenants et le public lors de la journée d'études dédiée à son œuvre. Ce numéro thématique constitue le prolongement critique et analytique de ces événements autour des voix, des protagonistes, des fictions et réalités qui composent l'univers littéraire de Juan Pablo Villalobos.
- 3 Lors de la discussion avec l'auteur, les thèmes abordés dans *Yo tuve un sueño* (2018) ont fait l'objet de débats, notamment sur les conditions de vie des enfants et des jeunes d'Amérique centrale avant et après leur migration vers les États-Unis, ainsi que sur leurs expériences de déplacement. En plus d'explorer les thématiques du livre, Villalobos a partagé des détails sur le processus d'écriture de ce recueil de récits duquel émerge un fort engagement et des questionnements sur la thématique migratoire, aspect inédit jusqu'alors dans son œuvre. Son habileté à transfigurer la réalité à travers des voix enfantines et adolescentes converge avec la crise migratoire déclarée par les États-Unis en 2014, marquant ainsi un tournant dans sa production littéraire.
- 4 Cette journée d'études a permis d'approfondir la diversité thématique et littéraire de l'œuvre de Villalobos, reconnu comme l'un des narrateurs les plus influents de la littérature mexicaine contemporaine. Auteur de romans emblématiques tels que *Fiesta en la madriguera* (2010), *Si viviéramos en un lugar normal* (2012), *Te vendo un perro* (2015),

No voy a pedirle a nadie que me crea (2016), *Yo tuve un sueño* (2018), *La invasión del pueblo del espíritu* (2020), *Peluquería y letras* (2022) et *El pasado anda atrás de nosotros* (2024), Villalobos est publié par la maison d'édition espagnole Anagrama. Deux de ses romans ont été adaptés au cinéma par Netflix : *No voy a pedirle a nadie que me crea*, en français, *Personne n'est obligé de me croire* (novembre 2023) et *Fiesta en la madriguera*, en français, *Dans le terrier du lapin blanc* (mai 2024). Il est également l'auteur de *No estilo de Jalisco* (2014), un roman écrit en portugais et publié au Brésil par la maison d'édition Realejo/Bateia. Son œuvre, traduite en quatorze langues, est largement diffusée, notamment en France ; Actes Sud a publié certains de ses romans les plus marquants, tels que *Les temps perdus* (2016), *Si nous vivions dans un endroit normal* (2014) et *Dans le terrier du lapin blanc* (2011). Lauréat du prix Herralde (Espagne) en 2016 pour son roman *No voy a pedirle a nadie que me crea*, Villalobos s'affirme comme l'une des voix les plus notables de la littérature latino-américaine actuelle.

- 5 L'écriture de Villalobos se distingue par son innovation et son audace : l'auteur déconstruit souvent les frontières entre l'imaginaire et le réel, tout en interrogeant les codes de la narration à la première personne. S'appuyant sur une base théorique incluant des concepts tels que l'autobiographie (Linda Anderson, Philippe Lejeune, Paul de Man), l'autofiction, la fiction, la non-fiction et l'histoire du temps présent, ce numéro entend apporter de nouvelles perspectives critiques sur les stratégies d'écriture employées par Juan Pablo Villalobos pour interroger les limites entre réalité et fiction, ainsi que la présence d'un « je » narrateur qui peut adopter diverses formes : anonyme et détaché de sa matière narrative, ou encore comme un narrateur-auteur suggéré.
- 6 L'un des aspects les plus fascinants de la production littéraire de Villalobos réside dans la manière dont elle aborde des problématiques sociales telles que la migration, la violence et le crime organisé, tout en construisant un réseau de voix narratives qui reflètent la fragmentation de l'identité dans des contextes de crises sociales et politiques. L'errance, à la fois géographique et symbolique, constitue un thème récurrent dans son œuvre, accompagné d'un usage habile de l'humour comme mécanisme discursif.
- 7 Bien que le roman et la nouvelle prédominent dans l'œuvre de Villalobos, des éléments de non-fiction apparaissent également dans certaines de ses œuvres, marqués par l'utilisation de documents, d'images ou encore d'extraits d'articles de presse. La voix narrative, souvent dédoublée ou adoptant le point de vue de l'altérité, constitue un élément clé de son œuvre, lui permettant de se positionner face aux crises sociopolitiques touchant non seulement le Mexique, mais aussi d'autres pays.
- 8 De Mexico à Barcelone, en passant par différents villages et villes, Villalobos situe ses récits dans des lieux symboliques qui soulèvent des problématiques non seulement propres au Mexique, mais aussi à des pays tels que les États-Unis et l'Espagne. Cette perspective triangulaire, caractéristique de son œuvre, tisse un dialogue entre divers contextes nationaux, interrogeant des notions telles que l'identité, la mémoire et l'appartenance.
- 9 Le numéro thématique que nous présentons ici vise à explorer les liens entre l'humour, la fiction et le réalisme contemporain dans l'œuvre de Villalobos, à travers trois grands axes : d'une part, la migration et la littérature migrante, d'autre part, l'errance et l'humour comme structures discursives, et enfin les dynamiques de la représentation du « je ».

- 10 Ce numéro s'ouvre avec l'article de Florence Olivier intitulé « El humor es cosa seria. Comedia de enredos y parodia de géneros en *No voy a pedirle a nadie que me crea* ». Dans cet article, l'auteur met en lumière le rôle central que joue la manipulation des genres littéraires dans la structure et la trame du roman de Juan Pablo Villalobos. Elle analyse le développement de multiples niveaux de fiction et de métafiction, caractérisant ainsi la narration de l'auteur. Elle souligne également comment les révélations successives qui jalonnent *No voy a pedirle a nadie que me crea* construisent une satire des discours sur le crime organisé, aboutissant à un récit qui défie à la fois les limites de la vraisemblance et de l'humour.
- 11 De son côté, Teresa García Díaz, dans « El pasado, la huida y el etilenglicol en *El pasado anda detrás de nosotros* », analyse la juxtaposition du passé et du présent des personnages, ainsi que la confusion constante entre auteur et personnage, tout en examinant le rôle de l'humour dans ce roman. García Díaz explore les mécanismes narratifs par lesquels fiction et réalité se confondent dans un récit situé à Lagos de Moreno, ville natale de Villalobos. À partir de la théorie de l'autofiction, elle interroge la construction du protagoniste, incapable de faire face à sa réalité, piégé entre ses souvenirs et dépassé par la complexité d'un présent qu'il ne comprend pas totalement.
- 12 Dans « Testimonio y ficción en *Yo tuve un sueño* de Juan Pablo Villalobos », Julio Zárate explore la relation entre fiction et non-fiction dans un recueil de récits où chaque histoire révèle les différents motifs – pauvreté, violence, corruption – qui poussent les mineurs d'Amérique centrale à émigrer. Zárate réfléchit sur le rôle du témoignage dans la création littéraire, et sur la place de l'écrivain-témoin dans la construction de récits sur la migration. Il analyse également la fonction de la voix narrative et son positionnement dans les récits de mineurs non accompagnés migrant vers les États-Unis.
- 13 Dans l'avant-dernier article, Nicolas Licata propose une analyse et une réflexion théorique des manifestations de l'ironie dans *Peluquería y letras*, sixième roman de Villalobos. Dans « Ironies filées et affilées dans *Peluquería y letras* (2022) de Juan Pablo Villalobos », il s'intéresse au lien entre l'ironie et l'autofiction et examine comment des indices d'ironie parsèment le roman dès le titre, en créant une juxtaposition entre éléments disparates (coiffure et lettres). En s'appuyant sur une base théorique centrée sur l'étude de l'autofiction, Licata s'interroge sur la manière dont le roman parodie l'autofiction, tout en intégrant ses caractéristiques narratives.
- 14 Le numéro se clôt avec l'article de Claudia Reyes intitulé « La dinámica de los efectos autoficcionales en *No voy a pedirle a nadie que me crea* de Juan Pablo Villalobos ». L'auteur y analyse les divers « effets » par lesquels l'autofiction opère dans le roman, en particulier ceux liés à la métafiction, à la construction polyphonique du récit, à la figure de l'auteur et à la multiplicité des genres. Reyes met en lumière l'aspect ludique de ces « effets » et leur impact sur le processus de lecture, en montrant comment le roman invite le lecteur à adopter une approche spécifique de l'œuvre, comme si elle contenait son propre mode d'emploi.
- 15 Ce numéro entend ainsi proposer une vision critique de l'œuvre de Juan Pablo Villalobos, en l'examinant à travers la construction continue – fictionnelle et non fictionnelle – de la mémoire du temps présent. Les crises politiques, sociales et culturelles de notre époque traversent son œuvre, incarnées par un style distinctif qui

fait de Villalobos un auteur non seulement ancré dans le présent, mais aussi capable de le transfigurer par le biais de la littérature.

AUTEURS

SERGIO FREGOSO SÁNCHEZ

Université de Montpellier Paul-Valéry – Institut de Recherche Intersite en Études Culturelles (IRIEC) EA 740.

Docteur en Études Romanes, spécialité Études Hispaniques et Hispano-américaines. Sa thèse, intitulée *La plume et le miroir : figurations du « moi » dans le récit mexicain d'avant-garde (1922-1930)*, porte sur l'(auto)représentation de la condition de marginalité et de dissidence dans les récits de six auteurs de l'avant-garde mexicaine. Il est actuellement lecteur à l'Université Paul-Valéry. Ses axes de recherche s'articulent autour de la question de l'hybridité générique, la métafiction et l'autofiction dans la littérature hispano-américaine. Signature institutionnelle: Univ Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France.
sergio.fregoso-sanchez@univ-montp3.fr

ALEJANDRO ADALBERTO MEJÍA GONZÁLEZ

Université de Montpellier Paul-Valéry – Institut de Recherche Intersite en Études Culturelles (IRIEC) EA 740.

Docteur en Études Romanes, spécialité en Études hispaniques et hispano-américaines, à l'Université de Montpellier Paul-Valéry. Sa thèse de doctorat porte sur l'œuvre de trois écrivains mexicains (Sergio Pitó, Esther Seligson y Fabio Morábito) à travers le tournant spatial et les études culturelles. Il est actuellement enseignant contractuel à l'Université Paul-Valéry. Axes de recherche : littérature, représentation, espace. Signature institutionnelle : Univ Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France.
adal.mejia.glez@gmail.com

CLAUDIA REYES GARCÍA

Université Paris-Est Créteil – Laboratoire IMAGER.

Actuellement ATER au département d'espagnol de l'Université Paris-Est Créteil. Titulaire d'un doctorat en littérature et civilisation latino-américaines (2021) de l'université de Poitiers. Ses recherches portent sur la littérature et la civilisation latino-américaines contemporaines (XXe-XXIe siècles), les liens entre histoire et littérature, ainsi que sur les récits de mémoire historique et les différents phénomènes migratoires.
claudia.reyes@u-pec.fr

El humor es cosa seria. Comedia de enredos y parodia de géneros en *No voy a pedirle a nadie que me crea*

L'humour est chose sérieuse. Comédie d'intrigue et parodie de genre dans No voy a pedirle a nadie que me crea de Juan Pablo Villalobos

Humor is a serious thing. Situation comedy and genre parody in No voy a pedirle a nadie que me crea by Juan Pablo Villalobos

Florence Olivier

1. Introducción

- 1 El título de este artículo podría reformularse de modo más sintético o ahorrativo. Podría titularse, por ejemplo «Los enredos genéricos en *No voy a pedirle a nadie que me crea*», o bien «La burla de los géneros en *No voy a pedirle a nadie que me crea*». Pero no se ganaría mayor claridad con el segundo ni con el tercer título: se quedan algo cortos respecto de la multiplicidad de planos y niveles en los que se producen y actúan los enredos en la novela de Juan Pablo Villalobos. Basándonos en la propia ficción, hallaremos al menos dos acepciones del término «enredo» en los discursos de los personajes. La primera remite al género de la «Comedia de enredos», que tanto aprecia el joven aprendiz de escritor, según anota en su diario Valentina, la novia o exnovia mexicana del protagonista Juan Pablo. La segunda, tal y como la usa la madre de Juan Pablo en uno de sus correos, designa los embrollos e intrigas que urde una persona para sacar provecho de los demás. Desde luego, el uso de una u otra acepción se corresponde con el tipo de discurso y de relación con el lenguaje de una u otra de las mujeres. Valentina, maestra en Literatura de la Universidad Veracruzana, maneja con soltura las definiciones y nociones de los géneros literarios; la madre de Juan Pablo, clasemediera y prejuiciosa, acostumbra a sospechar de cuantos la rodean, tan avezada es ella misma en propiciar enredos familiares y sociales. La coexistencia o alternancia de ambas acepciones en el universo de la ficción resulta ser a su vez un valioso indicio del modo

cómo, a lo largo del relato, se codean, tergiversan, traslapan los niveles ficcionales y metaficcionales, convidando así a los lectores a pasar constantemente de uno a otro.

- 2 No de otro modo se señala, perturbando sus efectos, la ilusión cómica en el teatro barroco. Lo reza el título de la novela: *No voy a pedirle a nadie que me crea* es el equivalente novelesco de este frustrar la ilusión cómica, para luego restablecerla a conciencia y suscitar el distanciado goce de los desengañados espectadores. Repiten esta misma frase, a modo de preterición, Valentina y Juan Pablo, los dos narradores literatos de la novela, que cuentan por escrito sus desventuras, la primera en su diario, el segundo, en una novela supuestamente autobiográfica¹. En el plano de la ficción, pretenden así los personajes conjurar la incredulidad de quienes lleguen a leer sus escritos, a cuál más inverosímil en cuanto a los acontecimientos registrados. En el ámbito metaficcional, compiten entre sí los mismos géneros de escritura íntima que practican el uno y la otra, a cuál menos ortodoxo o más tramposo respecto de sus propias convenciones genéricas. Los géneros literarios se convierten de esta suerte en protagonistas metaficcionales, tan sometidos a los resortes dramáticos de la comedia de enredos como lo son los personajes en la trama novelesca. Cada uno, género o personaje, se ve al cabo desenmascarado, como en una buena comedia de equívocos y disfraces donde nadie es quien parece ser. Quienes, a nivel ficcional, descifran o desenmascaran las desviaciones genéricas de las escrituras íntimas son los personajes aptos para discernirlas, o sea sus propios autores o sus lectores privilegiados. Así, al investigar sobre la desaparición de Juan Pablo, Valentina primero lee como auténtico escrito autobiográfico la novela que éste escribió y cuyas peripecias vienen a completar, cual piezas de un rompecabezas, las partes de aquellas mismas peripecias, ininteligibles desde su punto de vista, que ella vivió y relató en su diario. Sólo en un segundo momento percibe cómo su novio o exnovio alteró datos de la realidad y aprecia su escrito como obra de autoficción². Ella misma termina afirmando que «con tanto enredo [su propio diario] parece ya una novela³». Si bien los otros dos narradores de la novela, la madre y el primo de Juan Pablo, manejan en sendos géneros epistolares recursos retóricos que buscan manipular a sus destinatarios, su ignorancia de la función poética del lenguaje les veda la capacidad de medir el efecto de tales estrategias. Los acaba desenmascarando en el plano moral el tenor, caricaturesco a ultranza, de su propio discurso, como sucede con ciertos narradores de la obra de Roberto Bolaño, cuyos monólogos dramáticos delatan a sus expensas su mala fe o su venalidad.

2. La ilusión cómica: enredos ficcionales y metaficcionales

- 3 Desenredemos, de momento, en un segundo nivel de la metaficción, cómo *No voy a pedirle a nadie que me crea* resulta ser una comedia novelesca cuyos papeles principales se reparten entre los relatos que asumen los protagonistas de la trama, practicando sendos géneros literarios. En el universo de la ficción, cuatro son los narradores, todos mexicanos, que refieren sus percances por escrito o dirigen cartas a otros personajes. Como estudiantes de literatura y expertos en determinados géneros, los novios separados, Valentina y Juan Pablo, vierten respectivamente, con distintos propósitos, sus experiencias en un diario y una novela. Como personajes de pasiones mundanas, el primo y la madre de Juan Pablo le escriben cartas a éste –en una ocasión le escribe el

primo a Valentina-, el primero para proseguir con el estafalario proyecto de lavado de dinero en el que involucró a Juan Pablo; la segunda, con la terca esperanza de que su hijo se case con una española y le dé nietos europeos que mejoren la raza.

- 4 El desfachatado instigador de las suertes que corren Valentina y Juan Pablo en Barcelona, donde éste es becado para un doctorado, es el primo Lorenzo. Por culpa de la descabellada imaginación que pone su primo al servicio de negocios tan ilícitos como desastrosos queda coaccionado por narcotraficantes de Guadalajara el ingenuo y pusilánime Juan Pablo. Cual pésimo intrigante, el primo ideó que sus socios del crimen organizado podrían blanquear dinero en Cataluña gracias a la conexión que les procuraría el becario con un poderoso político y hombre de negocios de la derecha nacionalista catalana. Para ello, Juan Pablo habría de infiltrar el círculo íntimo de la hija del prohombre, una tal Laia, doctoranda en la misma Universidad Autónoma de Barcelona, donde él va a estudiar. En el argumento ficcional se enreda de este modo, con mucha inverosimilitud, el mundillo de las letras con el mundo global del crimen organizado. De suerte que los distintos relatos de *No voy a pedirle a nadie que me crea*, así como sus correspondientes géneros, se enhebran y ensamblan para armar una narconovela e *in fine* una novela negra de humor lábil. A su vez, los resortes del humor pertenecen al cabo al género mayor que, enmascarado e impune, rige, orquesta y manipula todos los demás: la comedia de enredos que actúa tanto en el plano ficcional como en el plano metaficcional, ya sea éste intra o extradiegético. Y es que, por su propia e intrínseca naturaleza, la comedia de enredos permite, como lo dispone y logra *La ilusión cómica* de Corneille, el paso de uno a otro género teatral a lo largo del desarrollo de la obra. En un festival de géneros, que van de lo pastoril a la comedia y la tragicomedia para terminar como tragedia, la obra de Corneille desestabiliza un género con otro, poniéndolos a prueba, llevándolos a sus límites, haciendo cruzar sus coyunturas. Desde luego, no es sino una comedia el traje o manto de Arlequín que configuran los géneros y registros así cosidos y ensamblados.
- 5 En la novela, un comentario de Juan Pablo viene a abogar por esta apreciación de lo cómico, o de la iluminación cómica de lo dramático, como género rector. «Dicen que todo drama, con el tiempo, se convierte en una comedia⁴», le contesta el joven a Nuria, una amiga de Laia, ahora convertida en su nueva novia. A lo que replica la tal Nuria:
- Eso puede ser en tu país, [...], vosotros os reís de todo, hasta de la muerte. Aquí las cosas son diferentes. Aquí todo drama, con el tiempo, sigue siendo un drama. O si acaso se vuelve un melodrama. Además eso lo dijo Woody Allen. Woody Allen es una puta mierda, es un misógino de cojones⁵.
- 6 Amén de que la escena juega con los resortes cómicos de la burla a los prejuicios nacionalistas y xenófobos que imperan a lo largo de la novela, se insinúa cómicamente una diferencia de usos genéricos –y de sentido del humor– según las sensibilidades nacionales. Se encarece aún el valor cómico de la escena, al atribuirle Nuria, acertadamente y no, a Woody Allen, la paternidad del juicio sobre el derrotero del drama hacia la comedia. Ciertamente, la película *Melinda y Melinda* del cineasta neoyorquino ilustra cómo una misma premisa dramática puede convertirse en una comedia o una tragedia. Sin embargo, el lector de *No voy a pedirle a nadie que me crea*, puesto sobre aviso por el papel que tienen *Los detectives salvajes* en la trama, también recordará las contradictorias reflexiones sobre las mudanzas de la comedia que el capítulo 23, asaz satírico, de la novela de Bolaño pone en boca de unos escritores españoles reunidos en la Feria del Libro de Madrid. Como señalé en otra parte:

para concluir el monólogo que lo desenmascara, [cada uno] aventura un juicio sobre el giro de su propia circunstancia o «comedia»⁶.

- 7 Para desmontar con mayor ironía los prejuicios nacionalistas de Nuria sobre el humor, quien enuncia el primer parecer sobre la comedia, en *Los detectives salvajes*, es el ficticio autor catalán Pere Ordóñez, trasunto de Pere Gimferrer, que asevera: «Todo lo que empieza como comedia acaba indefectiblemente como comedia»⁷.
- 8 Si bien puede verse en *No voy a pedirle a nadie que me crea* una trasposición de la comedia de enredos al género de la novela, el derrotero de lo cómico no conduce la trama a un desenlace teatral y cómico, sino a un final novelesco abierto. En el epílogo –una carta que le da la última palabra a la madre de Juan Pablo–, el cariz trágico de los acontecimientos –la desaparición de Juan Pablo, Valentina y la niña argentina Alejandra– se ve contrarrestado por la hilarante sátira de quienes se hacen cómplices de los criminales, trátese del Estado, del crimen organizado o de ambos, coludidos. Invirtiéndose irónicamente la tradición histórica de lucha de las madres de los desaparecidos políticos en Argentina y en México, aquí la cómplice, por ceguera ideológica y prejuicio social, es la madre. El personaje reúne los rasgos, caricaturizados, de cierta parte de la opinión pública mexicana, que tiende a estigmatizar las víctimas al alimón con las autoridades. He aquí un ejemplo entre muchos de cómo, al invertir los valores recibidos o políticamente correctos, la novela lleva a la práctica la experimentación con los límites del humor. Con toda lógica metaficcional, en la trama novelesca, vierte sobre los límites del humor en la literatura latinoamericana el inicial proyecto de tesis de Juan Pablo, que da lugar a pedantes debates entre doctorandos y halla abundantes ilustraciones en torno al género menor –o mayor, todo depende del lente con el que se mira– del chiste. El humor es cosa seria.

3. Modelos y motivos dramáticos

- 9 En la estructura o composición tripartita del relato de *No voy a pedirle a nadie que me crea* puede vislumbrarse el recuerdo del modelo dramático de la comedia en tres actos y un epílogo, al modo de la comedia española o novohispana del Siglo de Oro. Como en esta, la acción se sitúa esencialmente en un lugar urbano, en este caso Barcelona, si bien al principio de la primera parte se anuda o enreda el drama en Guadalajara como lo requiere la trama en torno al narcotráfico globalizado. Se establece así un contrapunto a la vez que una continuidad entre el universo mexicano y el catalán, con el doble motivo de la circulación ilícita de capitales del narcotráfico y de la emigración temporal y, en principio, privilegiada, de la pareja de estudiantes que conforman Juan Pablo y Valentina. Al motivo dramático de la infiltración de un mundo por otro –el de las letras o la academia por el del crimen, el de los negocios o la política por el del crimen–, se le suma el de las alianzas, encuentros y fricciones entre inmigrados de distintas condiciones y procedencias, y entre éstos y los catalanes antiguos y nuevos. Los resortes cómicos que se les corresponden son, amén de los malentendidos que surgen de las encontradas lógicas cognitivas, culturales y morales de aquellos mundos, los embustes y suplantaciones de identidades que dan pie a un sinfín de equívocos.
- 10 Según Gérard Genette, la posible bifurcación o, mejor dicho, el paso de lo cómico a lo trágico, de sobra conocido, estriba en el esquema dramático de la «precaución fatal». Genette subraya que el resorte de la precaución fatal, variante del error trágico, radica en el creer obrar para bien. Tal esquema, dice, es susceptible de producir los dos

efectos, el trágico y el cómico, según la disposición del receptor; es incluso la ilustración típica del carácter subjetivo de esos efectos y, por ende, de la ambivalencia de las situaciones que los determinan⁸.

- 11 Desde luego, el esquema de la «precaución fatal» rige desde un inicio la serie de desventuras de Juan Pablo, que cree poder librarse del engorroso de su primo al aceptar acudir a la cita que éste le concertó con sus socios. Acaba presenciando el asesinato a sangre fría del primo, ahora prescindible, y se ve irremediabilmente involucrado en un proyecto criminal del que desconoce los detalles, en especial aquellos que lo conciernen para el papel que ha de desempeñar –o de interpretar como marioneta de los criminales–.
- 12 Duplicándose los efectos dramáticos del régimen cómico o tragicómico, Juan Pablo incurre una y otra vez en el mismo tipo de error: al querer proteger a su novia Valentina, rompe con ella sin la menor explicación justo antes de viajar a Barcelona, pero le sale el tiro por la culata ya que los criminales lo obligan a reconciliarse con ella, sin explicarle para qué la necesitan. Perfecta figura de quien resulta burlado por su propia iniciativa, Juan Pablo actúa como incauto e ingenuo. Más adelante, cada vez que intenta tomar alguna iniciativa se tropieza con la singular lógica verbal del crimen organizado, que podría resumirse con la frase «dicho y hecho» o más bien «hecho y dicho» o incluso «hecho es dicho». Ante lo que entiende el joven letrado como «la sintaxis del crimen organizado», su gran habilidad en el manejo de las armas retóricas resulta inoperante. La confrontación entre su refinada lógica verbal y aquella que asimila el verbo a la acción –criminal– suscita una serie de hilarantes equívocos a expensas del doctorando, en escenas y peripecias en que su jefe criminal, «el licenciado» no lo baja de «pendejo», calificativo que repite una y otra vez.
- 13 A los efectos cómicos que depara la ignorancia del interesado acerca de los próximos pasos a seguir, siendo él el juguete de los traficantes, se suman los efectos cómicos o tragicómicos de los equívocos que suscitan para los demás su propio sigilo o silencio forzoso. Al respetar Juan Pablo esta suerte de *omertà* para proteger a Valentina o a sus padres, o para engañar a sus socios o a Laia, su novia catalana, cada cual tiene una visión y una versión muy restringida de los sucesos que lo afectan. Valentina se cree malquerida y abandonada; la madre intenta en vano desentrañar los enredos del primo muerto; éste, pese a sus enredos póstumos, muerto está, y desconoce el futuro en el que pretende influir. De ahí que los malentendidos entre Valentina y Juan Pablo desemboquen en su separación efectiva y de ahí que cada cual escriba lo poco que entiende de lo que le sucede. De ahí también que entre los tres o cuatro géneros que practican los narradores se produzca una rivalidad en cuanto al grado de verdad que ambicionan, o no, alcanzar.

4. Los embustes de la autoficción y la ductilidad de la comedia

- 14 Como en una comedia, al acceder al conjunto de las relaciones escritas de los hechos, como si fuesen parlamentos, al estar advertido de muchos equívocos, el lector-espectador los presencia, deleitosamente impotente y mantenido en ascuas. Con la salvedad de que a aquel lector o aquella lectora el relato de Juan Pablo le soslaya lo que el propio narrador ignora, amén de que los perturba o los aturde mediante fingidos vuelcos genéricos. En efecto, la novela arranca con una narración cuya inverosímil

trama delata su índole paródica y su pertenencia al género de la autoficción fantástica; hacia la mitad del conjunto novelesco, el personaje de Juan Pablo revela o confiesa que emprende la escritura de una novela supuestamente autobiográfica. En la tercera parte, Valentina, ejemplar lectora en la ficción, descubre y juzga como auténticamente autobiográfica la novela de Juan Pablo. Sólo hacia el final, al cotejar Valentina elementos de su realidad con lo referido en el texto de su novio, logra percibir el alcance autoficcional del relato que usó como paradójica evidencia para investigar sobre la desaparición de Juan Pablo con la ayuda de una *mossa de esquadra*. Ambas investigadoras, la académica y la policía, hubieron de evaluar e interpretar el grado de fidelidad a los hechos del texto de Juan Pablo, elaborándose así una divertida lección de alcance metaficcional sobre el peculiar género de la novela autobiográfica. La suerte que, como lectora ficticia, corre Valentina, transitoriamente engañada por las protestas de verdad del narrador, alude irónicamente a la de la lectora o el lector de la novela. Ni del todo mentiroso, ni del todo verdadero, el relato de Juan Pablo sirve, en la ficción, como testimonio a medias fidedigno e ilustra, en el plano metaficcional, cuán indispensables son los usos de la ficción para darle valor estético a un relato.

- 15 De hecho, Valentina termina apreciando en su justo valor la ambición literaria que encierran los embustes autoficcionales de Juan Pablo y, al conocer los géneros predilectos del aprendiz de novelista, identifica *in fine* en su novela los atisbos de la comedia de enredos que no tuvo tiempo de desarrollar. Ella misma, al empezar a escribir su diario, confiesa ceder de inmediato a la tentación de torcer, con fines estéticos, nimios hechos de la realidad que, por contraste, acentúan lo patético de su propia situación. La fábula reivindica de este modo el derecho de la ficción a ser embustera siempre y cuando se alíen sus valores estético y ético para alcanzar una verdad poética.
- 16 Sin duda y en rigor, el verdadero embuste de *No voy a pedirle a nadie que me crea* consiste en la ductilidad de la comedia cuyo humor lábil, compatible con la farsa, lo patético y lo tragicómico, se reorienta sin cesar y oculta la seriedad o la gravedad de la empresa. Como ilustración ficcional de los límites de la literatura a la hora de narrar la violencia del crimen organizado, en la trama, los dos aprendices de escritores, Juan Pablo y Valentina, son desaparecidos junto con la niña Alejandra; la incorrupta *mossa de esquadra* es cesada y declarada insana por su corrupta jerarquía; Laia, la hija del político cómplice de los traficantes, está vigilada y controlada por su familia. Triunfan los criminales e impera la impunidad. Así la trama de la narconovela o novela negra concluye con una sesgada y pesimista constatación sobre la reiteración de los crímenes en España, Argentina y México, ya sean estos debidos a los franquistas, al terrorismo de Estado o al narcotráfico aliado con poderes políticos y financieros contemporáneos. El humor es cosa seria.

5. Desenmascaramientos ideológicos

- 17 Si bien en la ficción triunfan los criminales e impera la impunidad, la novela cómica triunfa en su empresa crítica y satírica. Con humorística habilidad, en su vertiente o vena de narconovela, la comedia literaria logra desmontar la falsedad de los discursos mediáticos, políticos e ideológicos que pretenden distinguir con nitidez entre la realidad del crimen organizado y la lógica social, política, económica y moral del conjunto de las sociedades afectadas. Al conjugar su argumento una inverosímil trama

de narconovela con un caricaturesco retrato del mundo académico y los medios literarios, *No voy a pedirle a nadie que me crea* se divierte en voltear a fuerza de hipérboles las ideas recibidas sobre la pulcritud moral de los oficiantes del campo literario frente a la codicia y la falta de escrúpulos de quienes se mueven en el mundo de los negocios, sean éstos legales o ilícitos.

- 18 En su vertiente de comedia sobre las realidades nacionales en los tiempos de la globalización pone a girar en un carrusel de escenas y discursos los prejuicios racistas y xenófobos de los que poquísimos personajes escapan. En la sociedad catalana, los comparten tanto los inmigrantes como los autóctonos, sean rancios o nuevos; en la mexicana, tanto los criminales como la gente que se precia de ser « » conjugan el clasismo con el racismo y un trasnochado malinchismo.
- 19 En su vertiente de sátira ideológica de los discursos contemporáneos sobre las relaciones e identidades de género, la novela arranca las máscaras de la falsa virtud, revelando el solapado puritanismo y la intolerancia de ciertos defensores de los valores feministas o las identidades LGBT al tiempo que caricaturiza el machismo cerril y la homofobia de personajes que proceden de sociedades patriarcales de los más diversos continentes y culturas. Tres son los principales blancos de la sátira moral e ideológica en el argumento: los medios literarios, en especial los académicos; los medios de los negocios, incluidos los del crimen organizado, presentados como una variante o subcategoría de los legales; y, de modo general, los valores en conflicto entre tradición y modernidad en las sociedades mexicana y catalana. Todo ello se subsume al manejo paródico de los géneros de la escritura íntima, que apoya e intensifica el discurso teórico sobre el humor que sostienen los personajes letrados, así como su práctica por personajes de toda laya, medio social y nacionalidad.
- 20 En el relato autoficcional de Juan Pablo se disponen, anudan y potencian entre sí los enredos amorosos propios de la comedia, los enredos criminales y los enredos teóricos acerca de los límites del humor en la literatura latinoamericana. Recordemos que quien dispuso, cual enrevesado dramaturgo, el intrincado enredo amoroso mediante el cual Juan Pablo debería propiciar el acuerdo entre los mafiosos de Guadalajara y el prohombre catalán Oriol Carbonell es el primo Lorenzo. El primer jefe mafioso que entrevista a Juan Pablo describe su proyecto en estos elocuentes términos: «Al pendejo de tu primo se le ocurrió un proyecto muy, muy, muy, pero muy pendejo, tan pendejo que si no eres tan pendejo capaz que nos sirve⁹». El elogio antifrástico de lo inverosímil pasa aquí como de contrabando por la hipérbole cómica de la repetición del insulto: en efecto, y aunque no lo descubrirá sino una vez llegado a Barcelona, para seducir a Laia Carbonell, doctoranda en Estudios de Género y lesbiana, Juan Pablo necesitará armar un trío con Valentina. Si bien el joven logra inesperadamente su cometido, más inesperadas son las consecuencias de su éxito. El enredo amoroso, variación contemporánea del esquema fundamental de la comedia de enredos, permite aquí renovar los tradicionales cuestionamientos sobre la labilidad del deseo mediante el esquema dramático del embuste recíproco. ¿Quién engaña a quién? ¿Laia a Juan Pablo, como le advierte una exnovia de la joven, al afirmar que él servirá de conejillo de Indias para la tesis de su nueva novia sobre heteronormatividad y multiculturalidad? ¿Juan Pablo a Laia y a los narcotraficantes, para proteger a Valentina? ¿Juan Pablo a Valentina, como cree ésta?
- 21 La situación de los nuevos novios, burladores burlados, permite ilustrar en régimen cómico la rigidez dogmática de las nuevas definiciones de las orientaciones sexuales. El

anudarse del enredo amoroso con el académico permite sumar la sátira de los estudios de género, que Juan Pablo se ve forzado a cursar para acercarse a Laia. Con resortes propios de la farsa y no poca caricatura de los académicos, especialistas en una u otra teoría literaria, el argumento contrapone el acercamiento ideológico de los estudios de género a las propuestas teóricas de Juan Pablo sobre los límites del humor en la literatura.

6. Los alcances y límites del chiste: una lección novelesca

- 22 Él mismo lleva tales propuestas a la práctica al narrar chistes cuyos alcances comenta con brío. El constante encarecimiento, propio de la comedia de enredos, de los mismos resortes cómicos manejados en variaciones, propicia la extensión del debate teórico sobre el chiste a casi todas las situaciones criminales. Para tal fin se convierten los narcotraficantes, sean de poca o de mucha monta, en insólitos y por ello comiquísimos practicantes y teóricos del humor. ¿Cuándo y a quiénes hace reír un chiste de crimen que, por provocador, se arriesga a ser mal entendido? La primera lección al respecto se la da Juan Pablo a los socios de su primo: todo depende de quién cuenta el chiste, si la víctima o el verdugo. A lo que el verdugo y jefe de los socios le da la vuelta al contar un chiste desde el punto de vista de san Lorenzo mártir. Más adelante, otra escena completa la lección: un veterinario de Badalona narra un chiste de ladrones cuya interpretación da pie a una controversia. Al escenificar a un moro y un gitano, el chiste indigna, por racista, a Juan Pablo y Ahmed, su cómplice pakistaní y brillante *hacker* financiero. El chiste no es sino un elogio de los pícaros a ojos del veterinario, de su amigo vendedor de drogas, del chino narcotraficante nacido en el Hospitalet. «Todo depende de en qué mundo vivas», zanja éste último. Los valores políticamente correctos de los extranjeros cultos casi acaban pareciendo un privilegio de clase frente a los valores que comparten los suburbanos. El humor es cuestión de clase. El humor es cosa seria.
- 23 Los usos del chiste, forma humorística popular, universal y local, ponen a prueba una y otra vez los límites del humor en el argumento. El chiste sobre nacionalidades, que juega con estereotipos fundados en la burla ambivalente de los prejuicios xenófobos, halla múltiples pretextos en la trama mediante la caricatura de los fenómenos de la globalización, trátase de la dinámica económica del crimen organizado o de la socioeconómica de la migración¹⁰. Según el caso y el chistoso, el chiste resulta malísimo al hacerse literal en boca de un criminal que dispone una ejecución –dicho y hecho– o buenísimo al revelar los prejuicios de cada cual y no dejar títere con cabeza. Quienes lo evalúan son los mismos criminales y Juan Pablo, que así narra una reunión del grupo barcelonés, ideal para esa clase de chiste:
- 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 bien¹¹.
- 24 Desde luego, para el lector de la novela todos estos chistes resultan cómicos, cuanto más cuando son fallidos.
- 25 Amén de los chistes, las situaciones cómicas se repiten en variaciones surtiendo un efecto mecánico de retorno de lo mismo quebrado por una repentina sorpresa. Sucede, por ejemplo, con las inverosímiles peripecias que desatan las tres llamadas telefónicas

del pakistaní Ahmed que recogió la perra del tío de Laia, a quien tuvo que asesinar Juan Pablo bajo amenaza: «La perra no come», «la perra habla» y «habla en catalán», «la perra está enferma», declara sucesivamente sin preámbulo alguno. Pero la comicidad de repetición con el consecuente desarrollo de variaciones también actúa a nivel del mismo lenguaje de los personajes, cuya estilización según sus orígenes y nacionalidades da lugar a una profusa traducción de insultos entre una y otra habla del castellano. El goce que deparan estos juegos lingüísticos neo- costumbristas sólo rivaliza con el que procuran los diálogos entre Juan Pablo y los criminales, conducidos a modo de interrogatorios, con la mecánica repetición de los verbos declarativos.

7. Conclusiones: una novela democrática

- 26 El humor es cosa seria, sí, siempre y cuando logre disimularlo. La novela al estilo de la comedia de enredos, entre cuyos géneros paródicos actúa cual personaje el relato autoficcional de Juan Pablo, se arriesga a que su humor sea juzgado de mal gusto por demoler valores políticamente correctos y abordar con aparente ligereza cuestiones de criminalidad política, económica y social aún candentes en el México actual. En la trama, uno de los debates entre Juan Pablo y un doctorando catalán sobre los rasgos y usos de la parodia orienta al lector de *No voy a pedirle a nadie que me crea*. El catalán afirma que, para ser inteligente, la parodia ha de ser ideológica, y al serlo deja de ser divertida. Juan Pablo le opone el ejemplo de la obra de Ibarra Güengoa, desprovista, según él, de ideología. El otro, ignorante, le replica que, en tal caso, sería «una parodia vacía, idiota¹²» y cita a Sloterdijk para clasificar tal parodia en la corriente del «realismo malvado».
- 27 Si bien, en la ficción, Juan Pablo declara empezar a escribir su novela *No voy a pedirle a nadie que me crea* tras el asesinato que cometió a la fuerza y hallar en ese ejercicio catártico un goce desprovisto de culpa, sería difícil reconocer en la novela de Juan Pablo Villalobos un ejemplo del llamado «realismo malvado». Entre la antífrasis y la profesión de fe hay de donde escoger en las palabras de Juan Pablo si se quiere leerlas en clave autorreferencial:
- 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 leer¹³.
- 28 Esa novela, «como las que a [Juan Pablo] le gusta leer» y que se emparentará bastante con la de Juan Pablo Villalobos, estará desprovista de ideología en el sentido estricto de la palabra mas no de práctica de la democracia. Como buena comedia, *No voy a pedirle a nadie que me crea* escenifica discursos encontrados. Al mofarse de los prejuicios xenófobos o racistas que casi todos comparten, al hacer circular el chiste como bien común señalando sus alcances o límites, invita a su lector a reírse, a pensar y a ejercer como libertad de palabra el disenso entre las posturas y los discursos ideológicos. So color de sátira de los estudios de género, logra ser una novela de divertidos tintes feministas; so color de irrisión frente a lo políticamente correcto, aboga por la inteligencia cultural de unos hacia otros en las sociedades nacionales alteradas por la dinámica de la mundialización.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel, 2007, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Beristáin, Helena, 2004, «El chiste: agudezas coloquiales graciosas», *Acta Poética*, 25 (2), pp. 121-148, <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822004000200007&lng=es&nrm=iso>, consultado el 22/11/2024.
- Bolaño, Roberto, 1998, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama.
- Genette, Gérard, 2002, *Figures V*, París, Seuil.
- Lejeune, Philippe, 1975, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil.
- Olivier, Florence, 2015, *Poesía + novela = poesía. La apuesta de Roberto Bolaño*, Jalapa, Editorial de la Universidad Veracruzana.
- Possenti, Sirio, 2002, «Estereotipos e identidad en los chistes», *Cuicuilco. Revista de la ENAH*, 9 (24), pp. 235-246.
- Simonet-Tenant, Françoise (dir.) 2017, *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi en langue française*, París, Honoré Champion.
- Villalobos, Juan Pablo, 2016, *No voy a pedirle a nadie que me crea*, Barcelona, Anagrama.

NOTAS

1. Véanse, en cuanto a las definiciones genéricas de las escrituras del «yo», el estudio, ya canónico, de Lejeune 1975 y Simonet-Tenant (dir.) 2017, que sitúa la autobiografía respecto de géneros aldeaños, como las memorias y el diario personal. Philippe Lejeune forma parte del grupo de colaboradores de este diccionario.
2. Siendo, además, Manuel Alberca un personaje ficcionalizado en *No voy a pedirle a nadie que me crea*, véase, para la definición genérica de la autoficción Alberca 2007.
3. Villalobos 2016, p. 259.
4. Villalobos 2016, pp. 129-130.
5. *Ibid.*, p. 130.
6. Olivier 2015, p. 141.
7. Bolaño 1998, p. 485.
8. Más adelante explica Genette que salir uno burlado de la burla que le quiso hacer a otro no equivale a salir burlado por lo que a uno se le antojaba un medio de salvación. «Sólo el segundo caso ilustra el error que diseña al héroe trágico, a la vez (involuntariamente) culpable e inocente», cfr. Genette 2002, p. 192. La traducción es nuestra.
9. Villalobos 2016, p. 23.
10. Ver al respecto el artículo de Beristáin 2004, que propone una síntesis sobre la historia, los usos y las formas del chiste. Así observa, acerca de los chistes sobre identidades de grupo: «Como dice Sirio Possenti, “los chistes operan a partir de estereotipos que son un simulacro de una imagen positiva que un grupo construye sobre sí mismo” (él pone ejemplos de gauchos y de rubias en Brasil). Así, la relación entre humor e identidad aparecen en el estereotipo del chiste,

que es un estereotipo social imaginario, construido, que ya en el chiste se reduce a un simulacro de identidad que resulta ser un estereotipo, pero al revés. Tal estereotipo es agresivo, es negativo y es construido por otro que se ve a sí mismo como positivo. Ese otro no aparece en el texto, y éste adquiere un valor universal. Son ejemplos los chistes de avaros dedicados en México a los de Monterrey; los de tontos, a los de Yucatán (el letrero que dice: Se pintan casas a domicilio); los de engreídos, a los jaliscienses. Todos revelan el imaginario colectivo sobre un tipo» (Beristáin 2004, p. 134).

11. Villalobos 2016, pp. 306-307.

12. Villalobos 2016, p. 51.

13. *Ibid.*, p. 145.

RESÚMENES

Para entender cómo, en la novela *No voy a pedirle a nadie que me crea* de Juan Pablo Villalobos, dialogan, rivalizan entre sí y se potencian unos a otros tres géneros parodiados de la escritura íntima analizamos cómo los rige de forma solapada la comedia de enredos. En efecto, los resortes de la comedia actúan tanto a nivel de las tramas desarrolladas en cada uno de los géneros convocados en la trama general (diario personal, autoficción, género epistolar) como a nivel de ésta, actuando estos mismos géneros como protagonistas. Se crean de esta suerte enredos ficcionales y metaficcionales, que recurren al esquema cómico de la «precaución fatal», así como a múltiples equívocos y desenmascaramientos. Veremos cómo esta lábil narconovela, cuyos registros cómicos no excluyen la seriedad, emprende una sátira de los discursos mediáticos, políticos e ideológicos sobre el crimen organizado, de los prejuicios racistas o xenófobos y de los valores políticamente correctos en tiempos de la mundialización. Confirma, de este modo, la vocación democrática del género de la novela.

Pour comprendre comment trois genres parodiés d'écriture intime dialoguent, rivalisent et se rehaussent les uns les autres dans le roman *No voy a pedirle a nadie que me crea* de Juan Pablo Villalobos, nous analysons la façon dont ils sont secrètement régis par la forme de la comédie d'intrigue. En effet, les ressorts de la comédie agissent à la fois au niveau des intrigues développées dans chacun des genres convoqués dans l'intrigue générale (journal intime, autofiction, genre épistolaire) et au niveau de celle-ci, ces mêmes genres y jouant le rôle de protagonistes. Se créent ainsi des imbroglios fictionnels et métافictionnels, qui recourent au schème comique de la « précaution fatale », ainsi qu'à de multiples quiproquos et démasquages. Nous verrons comment ce labile roman du narcotrafic, dont les registres comiques n'excluent pas le sérieux, entreprend ainsi une satire des discours médiatiques, politiques et idéologiques sur le crime organisé, des préjugés racistes ou xénophobes, des valeurs politiquement correctes à l'heure de la mondialisation. Il confirme de la sorte la vocation démocratique du genre romanesque.

To understand how three parodied genres of intimate writing dialogue, compete with each other and enhance each other in the novel *No voy a pedirle a nadie que me crea* by Juan Pablo Villalobos, we analyze the way in which they are secretly governed by the form of the situation comedy. In effect, the mechanisms of comedy act both at the level of the plots developed in each of the genres called up in the general plot (intimate diary, autofiction, epistolary genre) and at the level

of it, these same genres acting as protagonists. In this way, fictional and metafictional entanglements are created, which resort to the comic scheme of «fatal precaution», as well as multiple misunderstandings and unmasking. We will see how this labile narconovel, whose comic registers do not exclude seriousness, thus conveys a satire of the media, political and ideological discourses on organized crime, as well as of racist or xenophobic prejudices, and of politically correct values in times of globalization. It thus confirms the democratic vocation of the novel genre.

ÍNDICE

Keywords: parody, literary genres, intimate writing, comedy of intrigue, narconovel, satire, Villalobos (Juan Pablo)

Palabras claves: parodia, géneros literarios, escrituras íntimas, comedia de enredos, narconovela, sátira, Villalobos (Juan Pablo)

Mots-clés: parodie, genres littéraires, écritures intimes, comédie d'intrigue, roman du narcotrafic, satire, Villalobos (Juan Pablo)

AUTOR

FLORENCE OLIVIER

CERC, Université Sorbonne Nouvelle.

Florence Olivier es profesora emérita de Literatura Comparada, especialista de literatura latinoamericana y traductora. Ha publicado *Carlos Fuentes o la imaginación del otro*, Editorial de la Universidad Veracruzana, 2007 (traducido al francés: *Carlos Fuentes ou l'imagination de l'autre*, París, Aden, 2009) y *Poesía + novela = poesía. La apuesta de Roberto Bolaño*, Editorial de la Universidad Veracruzana, 2015 (traducido al francés: *Sous le roman, la poésie. Le défi de Roberto Bolaño*, París, Hermann, 2016) así como más de un centenar de artículos científicos.

El pasado, la huida y el etilenglicol en *El pasado anda detrás de nosotros* de Juan Pablo Villalobos

*Le passé, la fuite et l'éthylène glycol dans El pasado anda detrás de nosotros
de Juan Pablo Villalobos*

*The past, the flight, and ethylene glycol in El pasado anda detrás de nosotros
by Juan Pablo Villalobos*

Teresa García Díaz

1. Tiempo y memoria

Solo lo que no deja de doler permanece en la
memoria.

Friedrich Nietzsche

- 1 El proceso heurístico de Juan Pablo Villalobos ya se ha distinguido en *No voy a pedirle a nadie que me crea* y *Peluquería y letras* por la existencia de un protagonista con características o datos biográficos similares a los del autor de carne y hueso. En su novela más reciente, *El pasado anda atrás de nosotros como los detectives los cobradores los ladrones* (2024), recupera ese recurso con otros matices aun más arriesgados: tiene un narrador-personaje torpe, miedoso y desarraigado, que no sólo comparte identidad con el escritor, sino también con su propia familia. El hecho de incluir en la novela datos reales –tanto el nombre de la ciudad donde sucede la historia, Lagos de Moreno, en el estado de Jalisco (ciudad de donde es originario el escritor), como los nombres y las profesiones de los hermanos, algunos datos reales del protagonista y de los padres– crea esta atmósfera de rareza entre realidad y ficción, que ya ha usado el autor en algunas novelas precedentes. En el momento de la recepción, el lector debe ir dilucidando cómo podría esclarecer qué rasgos podrían pertenecer al escritor y dónde están ubicados los límites entre la ficción y su propia vida. Además de lo dicho, en esta

historia sólo el humor negro, tan característico del autor, permite aligerar un tanto la pesadez de la narcoviolenencia en el país, que opera como telón de fondo de la novela.

- 2 Aunque en la portada sólo aparece una parte del título, *El pasado anda atrás de nosotros*, el autor evidencia que toma el título de la novela de la pluma de Ana Martins Marques, como es visible en el primer epígrafe:

O passado anda atrás de nós
como os detetives os cobradores os ladrões
[...]
o passado ao contrário dos gatos
não se limpa a si mesmo¹.
- 3 Ahí continúan más líneas que no están incluidas ni en el título de la portada ni en el título interno, que es más largo, de las cuales recupera la siguiente: «el pasado al contrario de los gatos no se limpia a sí mismo». En efecto, el pasado sin limpiar parece ser el origen de algunas de las desgracias inesperadas e inexplicables que se multiplican en el interior de la novela: la propiedad en común con su expareja, que no se ha podido vender, y las enemistades de infancia, por nombrar sólo algunas.
- 4 Algunas adversidades sólo son conocidas por el protagonista, quien de manera inconsciente pareciera propiciarlas, ayudando a complicar aun más con su conducta o inacción todo el embrollo en el que se va enredando, sin tener idea de cómo huir de ahí. Hubo algunos hechos violentos en su infancia, que en su momento no se informaron a los adultos y que quedaron confusos en las memorias y las personalidades de quienes los vivieron, probablemente porque: «El humano es un animal que recuerda de un modo concreto y que establece una relación singularísima y siempre compleja con su pasado²», que se actualiza al reencontrarse con personajes que forman parte de su vida de otros tiempos.
- 5 Esa incomunicación de la niñez de algunos personajes hacia los adultos se proyecta hacia el presente que se está narrando, se recupera en los sueños del narrador-personaje y en sus relatos orales intratextuales y trasciende parte de los acontecimientos presentes: «de este tipo de silencios estaba hecha la comunicación familiar, un sistema que informaba por debajo de las posibilidades del lenguaje y que nos obligaba todo el tiempo a hacer suposiciones³», dice el narrador, quien ignora datos con funestas consecuencias y al mismo tiempo oculta algunos hechos a los demás. Asimismo, la madre ignoraba que el hijo de su mejor amiga ejercía violencia contra sus hijos; y por eso propiciaba la convivencia. En contraste, la manera en que se comparte la información en un pueblo, dice el narrador: «Era un sistema de comunicación ineficaz, pero daba origen a infinidad de chismes, confusiones, agravios, malentendidos, que volvían emocionante la vida de la familia⁴»; hecho que complica aún más las situaciones del presente con toda la violencia existente en Lagos. Por ejemplo, todos sabían que Everardo tenía cáncer, a excepción de él. Por eso se había reído cuando él le comunicó la noticia, creía que se trataba de una broma. De igual manera, los demás personajes sólo conocen algunas pistas y suponen lo que no saben, porque desconocen todo lo que «realmente» sucede en ese presente vertiginoso provocado por sus miedos al no saber cómo resolver sus problemas.
- 6 Por otra parte, el hecho de que el escritor dedique a sus hermanos la novela donde los convirtió en personajes permite que el lector vislumbre desde las primeras páginas los toques sutiles de humor presentes en la obra. El Lagos de Moreno de *Si viviéramos en un lugar normal* (2012) ya no existe, se quedó en el pasado. El personaje se sorprende

porque su percepción de Lagos de sus cuarenta años de vida no concuerda con el estado actual de la población, tal vez porque como bien escribe Bergson: «no hay percepción que no esté impregnada de recuerdos. A los datos inmediatos y presentes de nuestros sentidos les mezclamos miles de detalles de nuestra experiencia pasada⁵». Y así es, los recuerdos del sonido del agua y todo el paisaje de infancia del protagonista de *El pasado anda atrás de nosotros* y sus hermanos eran similares a los de *Si viviéramos en un lugar normal*, aun cuando en el presente de la novela deben agregarse el sonido y las huellas de las balaceras y un nuevo paisaje urbano, entre otros cambios que difieren de los recuerdos.

- 7 El Lagos presente de la novela de Villalobos tiene una atmósfera con todas las violencias del narcotráfico, que sostiene una ambigüedad con tonalidades oscuras cuando todos creen que el narrador puede ser un asesino, incluso él se siente culpable por quizás accidentalmente haber provocado la muerte de su amigo⁶. La muerte de Everardo, ese amigo «obligado» de la infancia, es sospechosa, desde el instante que le echa en su bebida, sin que él se diera cuenta, la pastilla que previamente él le había dado para que se la tomara. Existe la posibilidad de que esa pastilla le provocara un infarto, al igual que le sucede al personaje de la película que los padres están viendo cuando él regresa después de ese único encuentro con Everardo. La paranoia que lo hace sentirse culpable logra que no tenga certezas ni siquiera sobre sí mismo: «cuando su hermana lo mira: ¿cómo podía saber realmente quién era yo, en qué o en quién me había convertido?⁷». La muerte de Everardo y la desaparición del dinero de su cuenta mexicana y de su cuenta extranjera lo hacen perder su centro. El protagonista tiene una particular percepción del tiempo, pues pareciera que no pasa nada y pasa todo, en ese presente que significa una pausa en su vida fuera de México. Pues sin duda, como escribe Heidegger: «El tiempo es aquello en lo que se producen acontecimientos». Pierde todo su dinero y es visto por algunos como un probable asesino. Por ello, como el mismo filósofo abunda: «Puesto que el tiempo no es un movimiento, tendrá que ser algo relacionado con el movimiento⁸». Y esa es una gran paradoja al interior de la novela, pues parece que no pasa nada, pero al mismo tiempo le pasa todo al protagonista. Y es a través del movimiento, aunque sea del dinero de sus cuentas hacia las de los ladrones; de la culpabilidad de una muerte de un personaje sumamente sospechoso; de los miedos y preocupaciones del personaje canalizados hacia un deseo de huida hacia ningún lado; de su incapacidad para resolver lo que le sucede, que hace que se sienta cada vez más cercado en una realidad con reglas y comportamientos que le resultan ajenos y que sólo logran paralizarlo y le impiden actuar para encontrar soluciones.
- 8 Por otra parte, discursivamente, además del origen del título, las dedicatorias y los epígrafes hay otros elementos a destacar, que necesariamente influyen en la lectura. Cabe aclarar que después de los epígrafes aparece la advertencia:
- Esto es una novela; cualquier parecido
con la realidad no es mera coincidencia:
así es como funciona la ficción.
- 9 El lector no debe olvidar en ningún momento que está leyendo una novela, que todo es ficción. Argumento que de alguna manera se desdice en la siguiente página con una fotografía de lo que parece ser una terminal de autobuses de pueblo con un letrero que señala: «Bienvenidos a Lagos de Moreno, Jal. Tierra bendita de Dios». Más adelante se le sumarán imágenes de fotografías de cartuchos de balas sobre una mano, que remiten a

recovecos de la trama. Así el lector está leyendo ficción con referentes que subrayan continuamente hechos extratextuales de la realidad.

- 10 Otros recursos actuales de comunicación cobran presencia en la novela: fotografías y publicaciones tanto en Facebook como en grupos de WhatsApp. En el íncipit se presagian ya los acontecimientos que están por venir y los tiempos por los que deambulará la mente del personaje, y el retorno emocional a su infancia en Lagos de Moreno cuando era víctima de Everardo:

Hay un dicho que asegura que es imposible huir del pasado, y aunque yo me hubiera convencido de que los días que iba a pasar en México serían un intermedio, una pausa en mi vida real en el extranjero, la verdad era que aquella noche se estaba convirtiendo en un mal presagio, en la amenaza de volver a etapas oscuras de las que me había costado tanto escapar⁹.

- 11 Un hombre adulto que vive en el extranjero desde hace muchos años, con su esposa y dos hijos, regresa al lugar de origen para responsabilizarse por unos días del cuidado de los padres y para cubrir, con sus ahorros para emergencias, los gastos urgentes de los tratamientos de la madre, pues por la distancia esa responsabilidad suele recaer en sus tres hermanos y en su hermana, que es la única que permanece en la casa familiar. Esa estancia en Lagos mueve heridas del pasado que habían estado silenciadas por más de treinta años y que se activan la noche en que se ve forzado a encontrarse con un «amigo» de la infancia, que lo había tenido sometido por muchos años: «me había sometido desde que yo tenía cuatro años con nueve meses hasta que cumplí los quince¹⁰».

- 12 Otro rasgo que contrasta el pasado y el presente es cuando el protagonista en distintas partes de la novela destaca las diferencias existentes del espacio, que sugieren una especie de nostalgia de los lugares que ya no existen, desde su recámara en la infancia y juventud que se convirtió en el cuarto de la televisión cuando se fue a estudiar a Guadalajara, hasta detalles que han transformado la casa de su niñez o los tacos que recuerda con nostalgia:

El ser humano es un animal que añora. De las muchas descripciones que históricamente se han dado para definir la esencia de lo humano habrá de reivindicarse nuestra singular experiencia del tiempo y la memoria¹¹.

- 13 Se subrayan las modificaciones del paisaje local, desde detalles de la casa paterna que la hacen lucir diferente en el presente de lo narrado, hasta las transformaciones realizadas en la ciudad por su crecimiento y el paso del tiempo. Hay un hecho del pasado que se destaca, cuando Everardo hizo saltar a su hermano pequeño por una zanja, y que el lector conocerá a través de un sueño del protagonista: «Vivimos, amamos, pensamos y sentimos naturalmente en tiempo presente, pero ese instante viene siempre determinado *desde* un pasado y *hacia* un futuro¹²». Ese pequeño pasaje evidencia el *bullying* del que era víctima el protagonista: Everardo los obliga a saltar en una zanja profunda, el protagonista lo logra, pero es evidente que el hermano pequeño físicamente no alcanza a realizar un salto con esas dimensiones; al obligarlo lo pone en riesgo de lastimarse por la profundidad de la zanja. Hay un vínculo constante entre recuerdos, sueños y fragmentos del relato donde los personajes ahora adultos eran niños, y se unen las acciones e intereses de la infancia con sus vidas de adultos.
- 14 Esos ocultamientos del pasado también tienen una carga luminosa en lo correspondiente a los afectos y los buenos recuerdos, como, por ejemplo, recordar a su hermanito, que solía mancharse los pantalones con los plumones que siempre cargaba

en los bolsillos y que con la candidez de sus pocos años era capaz de ponerse a dibujar en una pared recién baleada¹³. Se recuperan recuerdos cálidos y gozosos de la vida compartidos por los hermanos en sus primeros años, como podrá verse en la lectura:

En realidad no se tiene confianza de un lugar, sino de un tiempo vivido en ese lugar. No de la infancia, sino del tiempo que la infancia designa, un tiempo, que está definitivamente perdido. Ya no podremos volver a él¹⁴.

15 Ese tiempo disfrutado ya no se puede recuperar, cada hermano adulto está integrado a las dinámicas de sus propias vidas adultas.

16 Por otra parte, en la lectura se tiene la percepción de que todo transcurre con normalidad exceptuando la extraña muerte de Everardo, y al mismo tiempo que pasa todo en la cabeza y la percepción del protagonista, su angustia acelera el tiempo trágicamente. La medición del tiempo de la narración no es simple, por ello acudo a Garrocho, quien escribe que:

Tan problemática es la extensión del tiempo presente que nadie alcanzaría a responder cuánto dura cada uno de los momentos que queremos distinguir con la palabra ahora: ¿cuánto dura el ahora?, ¿un día?, ¿un minuto?, ¿un segundo¹⁵?

17 Para los demás personajes el tiempo pasa distinto, porque la paranoia y la ansiedad del protagonista hacen que la angustia acelere su manera de percibir. Y si a su percepción personal se le agregan esos saltos temporales y discursivos entre diferentes niveles narrativos (pasado, presente, sueños), se complejiza la percepción del tiempo para los propios personajes y para el lector.

18 El golpe realizado en medio de un bar con muchos testigos, agregado a la publicación de Everardo en Facebook poco antes de su muerte, hablando mal del protagonista, sumados al hecho de que compartió en WhatsApp la fotografía del casquillo¹⁶ que el protagonista le mandó como una broma, crea un ambiente de sospecha en torno a su muerte sobre el personaje narrador: «La verdad, había que reconocer que me había convertido en el sospechoso perfecto, tan perfecto que quizá era culpable; más perfecto imposible¹⁷».

19 Se posibilitan dos lecturas, una donde la paranoia del personaje narrador crea toda la carga dramática de la novela, y otra donde hay la virtualidad de que haya consecuencias por la muerte de Everardo y que no pueda recuperar sus fondos en sus cuentas. El personaje siente mucho miedo, eso hace que en algún momento le tiemblen las piernas, y sus temores provocan que no comparta sus angustias económicas ni con su esposa ni con sus hermanos, solo con su amigo de toda la vida, Rolando. Bergson escribe al respecto:

La naturaleza, habiendo conferido al ser viviente la facultad de moverse en el espacio señala a la especie, a través de la sensación, los peligros generales que la amenazan e indica a los individuos las precauciones para escapar de ellos¹⁸.

20 Sin embargo, el narrador-personaje en su estancia en Lagos pareciera haber perdido esa capacidad de protegerse o carece de las herramientas para hacerlo, en tanto es incapaz de actuar con nuevos códigos en medio de esa violencia silenciosa que lo rodea. Es un sujeto paranoico con una crisis de ansiedad por las vicisitudes a las que se va enfrentado involuntariamente en esa “pausa en su vida”, en la que se siente incapaz de resolver sus compromisos familiares. En el desenlace sufre una fuerte crisis de salud que provoca que lo hospitalicen cuando pierde el conocimiento en la calle. Podría decirse que se presenta un personaje hasta cierto punto disociado, pues, aunque se desconoce qué hace en su vida en el extranjero, se subraya que vive una vida tranquila

y sin sobresaltos, un ser cosmopolita que ya no sabe cómo actuar en su lugar de origen aunque esté rodeado de su familia. Por ello sorprenden mucho sus incapacidades para comunicar a su esposa o a sus hermanos lo que está viviendo. Pareciera ser uno el que vive en el extranjero con una vida hecha con su propia familia, y otro en esa pausa en su vida en Lagos, donde desconoce los mecanismos para salir del embrollo originado en ese encuentro nocturno no deseado.

- 21 Se irá conociendo que el muerto era un personaje oscuro que había estafado a muchísima gente, incluida su propia madre, y era tan corrupto como el padre. Y que era muy dependiente de las drogas, con lo cual se libera de alguna manera la responsabilidad de su muerte al protagonista. Cabe destacar que a lo largo de la novela hay muchas frases referidas al miedo y a la huida que están perfilando al protagonista en diferentes momentos de su vida presente y pasada. Hay varias lecturas posibles entre las cuales puede verse al protagonista como un buen hijo con vida hecha en el extranjero y que generosamente dedica tiempo y ahorros para su cuidado. Por estar fuera no había podido participar en el cuidado de los padres; es su turno de hacerse responsable. Otra problemática presente en la novela es la mirada del mexicano que hace mucho vive fuera del país y no puede entender del todo las problemáticas locales, y más aún si se trata de un personaje con tantos conflictos interiores como el protagonista; por eso se le dificulta tanto encontrar una salida para sus preocupaciones.

2. La risa como detonadora de vida

La risa ha estado desde siempre encajada en ese cruce de coordenadas entre la razón y la moral.

Henri Bergson

- 22 El humor se ha hecho presente en diferentes textos de Villalobos que lo acercan a César Aira y Jorge Ibarguengoitia, entre otros autores. Para Andrés Barba: «en un mundo de inteligencias puras quizá no se lloraría, pero desde luego se reiría¹⁹». En el mundo actual en que existe una especie de canibalismo²⁰ al que hay que enfrentarse para sobrevivir cuando se encuentra uno en circunstancias adversas, la risa es un gran regalo. En la vida y la literatura la risa es tanto un recurso que subraya lo que debe visibilizarse, aunque no se quisiera, como una posible salida a la angustia, como un medio para alejarse de lo que no puede resolverse, como una respuesta nerviosa ante la realidad. En ese contexto, Barba escribe:

Una idea puede discutirse. Un sentimiento solo puede respetarse. Y en esa dialéctica la respuesta es sencilla: la risa es siempre una amenaza, una agresión tan perversa como el canibalismo²¹.

- 23 Esto sucede cuando la risa viene de los otros, cuando los otros se ríen de uno. Sin embargo, en algunas novelas de Villalobos ese efecto se invierte y se intensifica al mismo tiempo, cuando Villalobos decide caricaturizar al protagonista y de manera paralela ponerle su mismo nombre, y compartirle algunas de sus propias características y experiencias de vida. Pareciera tratarse de una parodia de él mismo. Al ir avanzando en la lectura tanto en *No voy a pedirle a nadie que me crea* como *El pasado anda atrás de nosotros*, en palabras de Barba, a los lectores «La parodia nos invade como un estado que pone en suspenso nuestra propia percepción de la realidad, lo entinta todo como una ficción [...] inaplazable²²» ¿Qué puede esperar el lector en este caso, al leer la parodia del propio autor a través de una autoficción? Sólo dejarse envolver en la risa que

provoca entintarse, en los absurdos y el *nonsense* de la realidad mexicana, donde se yuxtaponen la corrupción, la violencia y las consecuencias del narcotráfico; puntos concomitantes con nuevos matices.

- 24 Si en *No voy a pedirle a nadie que me crea* Villalobos logra conformar una especie de mosaico donde se amalgaman los claroscuros de los sujetos junto con las texturas narrativas para visibilizar esos reflejos que oscurecen, hacen brillar, y destacan la cercanía entre lo real y lo ficticio, la idiosincrasia del mexicano; del latinoamericano; del extranjero; incluso del Juan Pablo estudiante en Barcelona, lejano de él mismo, que desde esa primera reunión de negocios a la que lo llevó el primo ya no es quien habría podido ser. Ese pobre ser que camina por esa vida barcelonesa guiado por las llamadas y las órdenes del «licenciado»²³ y de toda su corte, donde se describen todos los brillos y opacidades de la condición humana.
- 25 En *El pasado anda atrás de nosotros* estamos ante un narrador no confiable porque se sabe que en su percepción no hay certezas; por ejemplo, no sabe si a las 2 o 3 de la madrugada dio el golpe que detonará toda la trama y que es la primera acción existente en la novela. El personaje narrador usa reloj, pero duda de la hora y duda de todo, se sabe que en su percepción no hay certeza. El *jet lag*, las cervezas artesanales y la hora avanzada lo hacen que se encuentre en un estado alterado. Esa percepción de la realidad modificada por los miedos e incertidumbres acumulados, los sucesos que va viviendo, más algunas pastillas que toma, lo hacen vivir un estado paranoico sobre el futuro.
- 26 Se mencionan referencias a la teatralidad cuando se alude a las luchas de los carteles por la venta de la droga en Lagos, cuando los revisan en el baño del bar para verificar que no lleven droga de otro lugar para que la compren ahí. Everardo dice: «No te asustes, no muerden son puro pinche teatro²⁴». De igual manera hay una serie de hechos que simulan puestas en escena donde el personaje innominado pareciera estar actuando para los otros, ya sea con cierta finalidad o porque no sabe qué hacer ante la realidad que lo está rebasando. La primera en donde el personaje mantiene el puño en alto con el brazo levantado para golpear a Everardo, pero será hasta tres páginas después cuando finalmente lo golpee. Y sale del bar aparentando normalidad, pero «fingiendo que las piernas no me estaban temblando²⁵». Se usa la violencia física cuando no hay otro recurso.
- 27 Cabe destacar que en el único momento en que el protagonista decide tomar una acción para resarcirse del pasado, acude a la violencia física a través de su puño. Se supone que, a diferencia de los animales, el uso de las manos distingue a los seres humanos, pues todas las posibilidades que da ese ejercicio son innumerables y un gran aporte, aunque suelen usarse para fines más oscuros, como sucede en la novela. Maurette indica que las capacidades de las manos son la evidencia de lo humano sobre lo animal: «las manos son un instrumento de la inteligencia²⁶». Y paradójicamente, cuando se usan para golpear sería un sentido inverso a la inteligencia, con lo cual se muestra la falta de recursos para resolver una situación con otros medios relacionados con el discernimiento. La impotencia del golpear a una persona inicia el punto de caída del personaje. Al facilitarle su teléfono al «amigo» cuando él se lo solicita, ignora que quizás es quien realizará los robos de sus cuentas, se ubica cuesta abajo para las desgracias que él aún desconoce que acaban de suceder y las que están por venir. La incapacidad para sacar el resentimiento que ha sentido siempre por Everardo hace que

la única salida que encuentre sea golpearlo en el bar; esa carencia de recursos se multiplica hacia todo lo que se le presenta, ahonda sus miedos y su paranoia.

- 28 En su desesperación para conseguir el dinero para el tratamiento de su madre, idea una estrategia para hacer pasar un documento falso como genuino a fin de que su mejor amigo, Rolando, le preste el dinero que necesita. Le vacían sus cuentas y su exmujer pospone la venta de la propiedad que tienen en común, porque sus tíos la están ocupando, a pesar de que a él le apremia esa venta. Le urge la venta del inmueble por la necesidad de dinero que tiene y para cerrar del todo esa puerta al pasado que lo unía aún a su ex y a la familia de su ex, pues eran sus inquilinos:

Mi actual esposa solía repetirme que ese departamento dejaba abierta la puerta al pasado, que había que cerrarla con llave, atracarla, venderla [...] de hecho el dinero era la manera que tenía el pasado de perpetuarse²⁷.

- 29 Otros lazos con ese pasado, que el personaje no logra romper. Partes de su pasado se hacen presentes de manera continua, y surgen circunstancias adversas que no le permiten al personaje dejar atrás esos amarres, lo que agudiza la fragilidad de su estado nervioso. Hay momentos de la novela en que tanto el lector como intratextualmente el protagonista no saben cómo enfrentar esa «realidad» cambiante y hasta cierto punto ajena.
- 30 La historia sucede en Lagos de Moreno, la pequeña ciudad donde nació el escritor mexicano y adonde vuelve siempre que puede, pues ahí siguen viviendo sus padres y su hermana. Con esos referentes reales del autor se construye el microcosmos de la novela, donde el protagonista vive agobiado por las preocupaciones y problemas médicos de los padres, el retorno al lugar de origen pareciera descentrar al personaje dentro de una espiral de confusiones, pérdidas, malentendidos, secretos no compartidos y complicaciones de todo tipo para impedir que el personaje se concentre en la razón del viaje. Debía ocuparse de los padres enfermos, con su presencia y acompañamiento, además de resolver los gastos médicos de la madre.
- 31 El absurdo, la incomunicación y la falta de sentido de los hechos que se van sucediendo van cercándolo en un embrollo que se complica cada vez más y más, y parece no tener salida en una atmósfera totalmente confusa. El escritor mexicano logra que convivan la lógica de la vida pueblerina con la presencia del narco con todas sus consecuencias, y una problemática familiar de deterioro físico y enfermedad, todo esto desde la mirada del hijo que vive en el extranjero y cuyo punto de vista resulta un tanto ajeno al presente de «ahí»; todo lo que sucede se vuelve confuso y angustiante.
- 32 Y por si no fuera suficiente confusión con todo lo anterior, se yuxtaponen el pasado a través de los sueños del protagonista y de los recuerdos de los distintos personajes, con las alteraciones de la percepción por medicamentos y droga, que el protagonista y otros personajes consumen en diferentes momentos con graves consecuencias. Abundan las pastillas de droga que se reparten, se regalan o se venden en los baños de los bares. Además, el personaje busca en casa pastillas tranquilizantes; el efecto de lo que toma lo lleva a un estado muy particular: «Debería ponerme de pie, ir a buscar mis zapatos, pero algo me lo impedía, primero pensé que me faltaban fuerzas para hacerlo, pero luego descubrí que lo que me faltaba era el cuerpo²⁸».
- 33 Con ese estado de conciencia entra en una especie de delirio en que tendrá un diálogo con la madre de Everardo, donde ella le cuestiona por qué no golpeó a su hijo a tiempo, que si no hubiera sido tan pusilánime la realidad de todos sería diferente. Lo responsabiliza de no haber tenido la fuerza de carácter para defenderse a tiempo e

imponerse a Everardo. Al tratarse de un personaje narrador no confiable, al lector se le dificulta comprender del todo al personaje, por ello, además del delirio donde se le da voz a la madre de Everardo, hay una voz describiéndolo con más autoridad que debe enfatizarse.

- 34 Se incluye en la novela un segundo epígrafe de Silvia Molloy: «Solo el olvido permite el regreso impune», que ayuda a sintetizar de alguna manera la trama de la novela. Con lo que se le sugiere al lector que preste atención al pasado narrado, aunque éste aparezca sólo en sueños y recuerdos fragmentados. Y de igual manera puede leerse esa última estancia del protagonista como un cierre con ese pasado, y aunque no resultó impune de esa estancia, deberá olvidar etapas previas de su vida para dar inicio a otra, como se verá en las siguientes líneas.
- 35 Hay en la novela un diálogo muy fuerte entre el protagonista y la madre que da mucha luz sobre el personaje. En ese diálogo ella le dice cosas muy fuertes: «Pensé que te ibas a hacer fuerte [...] pero me equivoqué, lo siento, lo siento muchísimo [...] Siempre te vas corriendo, hijo –añadió [...] Te escapas, huyes. ¿Cómo? Te repites hijo, siempre lo mismo. No es cierto mamá». Y agrega más adelante la voz de la madre: «¿Lo ves? Siempre lo mismo, no te gusta enfrentar los problemas, le sacas la vuelta²⁹». El lector con ese diálogo recupera una perspectiva diferente que le permite mirar con otros ojos al personaje como un sujeto débil, sin carácter y limitado de herramientas para la vida. Con todo lo descrito antes en esta novela, en algunos momentos incluso podemos decir que estamos en lo que Alberto Giordano considera: «el futuro de la literatura [...] un conjunto de prácticas textuales que minan los fundamentos imaginarios de la diferencia ficción-realidad³⁰».
- 36 Concluyo con la esperanza de que quizá ese mismo Juan Pablo con la virtualidad que ofrece la ficción deambule por otro microcosmos creado por Villalobos en una próxima novela, para seguir sorprendiéndonos y sobre todo poniéndonos a reflexionar sobre las vicisitudes de la vida contemporánea como las problemáticas de las drogas y la ficción. En tantos mundos creados por la pluma de Villalobos acompañaremos a futuros personajes caminando por sus vidas, como lo hace Gastón en *La invasión del pueblo del espíritu* y lo harán los nuevos personajes de las próximas novelas, respondiendo a lo que describe Diaconu como:
- un nuevo concepto de verdad y [a] unas necesidades culturales distintas, siendo apto para expresar verdades íntimas, múltiples, contradictorias, movedizas como el yo del sujeto contemporáneo³¹.
- 37 El yo del sujeto contemporáneo está signado por nuevas formas de comportamiento y de comunicación, las redes, las multitareas, la comunicación inmediata a cualquier parte del mundo, y el acceso a drogas con funestas repercusiones para la salud de los consumidores y para la vida de quienes viven en un contexto violento por la producción o distribución de las drogas. Se necesita fortuna y agudeza para vivir y sobrevivir a la violencia del narcotráfico. En ese contexto, como se ha descrito antes, existe un personaje que necesitaba mover la cama de su hijo lejos de la ventana por si había una bala perdida cuando iba de vacaciones, pero no estaba preparado para el retorno temporal a una casa con seguridad reforzada, con protecciones y muros, y en un ambiente donde las pastillas se regalan, se venden, y se toman de manera natural en su pequeña ciudad. Los tonos de humor en los matices de ese personaje consiguen que el lector pueda reír a pesar de ese presente agobiante que desgraciadamente existe en varios lugares de México y del mundo. A diferencia de otros escritores que dan espacio

en sus microcosmos a la violencia del narcotráfico, Villalobos lo hace con otras texturas. En la novela el humor aligera el peso de esa violencia soterrada en la que en algunas regiones de México se sobrevive, y lo no dicho y las oquedades existentes en la novela no permiten la presencia de hechos descarnados, aunque sí dan sentido a lo que se vive actualmente en México en las zonas más vulnerables a las consecuencias del narcotráfico, como lo es la zona donde está situado Lagos de Moreno, localidad que en los últimos años aparece en los periódicos nacionales con noticias sobre los desaparecidos o los asesinados. Villalobos no describe la violencia cruda, ni están presentes los cuerpos, ni las víctimas. Centra la historia en los conflictos interiores del protagonista narrador, y esquiva así la violencia explícita, aunque esté presente en su microcosmos. El lector queda con zozobra, con muchas inquietudes, y se hace profundos cuestionamientos; puede ser una lectura incómoda en cuanto a lo humano, pero la novela no da cabida a la superioridad moral que podría suscitarse en algunos lectores que vivan en regiones fuera del narcotráfico, en sitios «más civilizados³²». Aunque vivan en sitios donde se consuman las drogas, no sufren los problemas de los países productores.

- 38 Pareciera que se trata de una novela de iniciación tardía, un adulto con hijos que ha llegado a la edad en que toca cubrir el rol de padre de los padres, al menos en el contexto mexicano, no es capaz de hacerlo. El tono narrativo convierte la tragedia en una comedia de equivocaciones, donde la víctima directa es el narrador personaje emparentado con el autor real a través de la ficción, con el juego que hace Juan Pablo Villalobos, el escritor, al usar referentes reales de su identidad y de la de su familia. Y finalmente, el diálogo con la madre en el hospital, donde el protagonista pasó del rol de cuidador de la madre al de cuidado por los padres mayores y los hermanos, ofrece la virtualidad de que se convierta ya de una vez por todas en un adulto maduro que sepa asumir con valentía y resolución los roles que le corresponden.

BIBLIOGRAFÍA

Barba, Andrés, 2021, *La risa caníbal. Humor, pensamiento cínico y poder*, Barcelona, Alpha Decay.

Bergson, Henri, 2010, *Materia y memoria. Ensayos sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, traducción de Pablo Ires, Buenos Aires, Cactus.

Diaconu, Diana, 2019, *Caminos a la autoficción*, Ciudad de México, Bonilla Artigas.

Fuente, Daniel de la, 2024, «Juan Pablo Villalobos: “Si solo escribimos la realidad violenta y dramática de México, incapacitamos imaginar un futuro y un país mejor”», *Cadena Ser*, 22/11/2024, <<https://cadenaser.com/nacional/2024/02/20/juan-pablo-villalobos-si-solo-escribimos-la-realidad-violenta-y-dramatica-de-mexico-incapacitamos-imaginar-un-futuro-y-un-pais-mejor-cadena-ser/>>, consultado el 22/11/2024.

Garrocho, Diego S., 2019, *Sobre la nostalgia. Damnatio memoriae*, Madrid, Alianza Editorial.

Giordano, Alberto, 2020, *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Heidegger, Martin, 2011, *El concepto de tiempo*, prólogo, traducción y notas de Raúl Gabás Pallás & Jesús Adrián Escudero, Madrid, Trotta.

Maurette, Pablo, 2023, *Atlas ilustrado del cuerpo humano*, ilustraciones de Julio César Pérez, Madrid, Siglo XXI.

Prete, Antonio, 2010, *Tratado de la lejanía*, Valencia, Pretextos.

Villalobos, Juan Pablo, 2024, *El pasado anda detrás de nosotros*, Barcelona, Anagrama.

NOTAS

1. Villalobos 2024, p. 9.
2. Garrocho 2019, p. 33.
3. Villalobos 2024, p. 23.
4. *Ibid.*, pp. 23-24.
5. Bergson 2006, p. 51.
6. Everardo fue su compañero de la escuela desde que eran niños y el hijo de la mejor amiga de la madre, por ello estaba obligado a convivir con él.
7. Villalobos 2024, p. 25.
8. Heidegger 2011, p. 29.
9. Villalobos 2024, p. 17.
10. *Ibid.*, pp. 18-19.
11. Garrocho 2019, p. 23.
12. *Ibid.*, p. 27.
13. La ficción de ese niño interesado en el arte y el dibujo extratextualmente puede verificarse ya que tiene la misma identidad que el creador de la portada de la novela que el lector tiene en sus manos. Luis Alfonso Villalobos, hermano del escritor Juan Pablo Villalobos, es el autor de algunas portadas de sus novelas como, por ejemplo, *Si viviéramos en un lugar normal* y *El pasado anda detrás de nosotros*.
14. Prete 2010, p. 123.
15. *Ibid.*, p. 27.
16. En una entrevista para la Cadena Ser (España), Villalobos relata que el origen de la novela es una fotografía: «La mano de mi hermana sosteniendo el casquillo de lo que llamamos cuerno de chivo, una AK-47. Estos casquillos estaban en la calle porque había habido un tiroteo en la madrugada. A partir de aquí yo empiezo a imaginar una trama, donde tiene que ver una historia del pasado, de mi infancia, y una historia del presente. Tiene que ver con cómo se van transformando las historias que podemos contar con los que crecimos en lugares pequeños, en pueblos que eran muy tranquilos y muy aburridos, y cómo aparentemente no había nada que contar allí. Y de pronto volvemos 20 años después y descubrimos que ese lugar se ha transformado tanto que es el escenario de una novela negra.» (Fuente 2024).
17. Villalobos 2024, p. 93.
18. Bergson 2010, p. 36.
19. Barba 2021, p. 11.
20. *Ibid.*, p. 11: «Cada vez que un hombre abre la boca para reír está devorando a otro hombre. Es una verdad tan antigua como la humanidad misma, como la primera vez que en la prehistoria dos personas señalaron a una tercera que se acababa de tropezar en el camino y se rieron de ella porque les parecía idiota, conformando así la primera comunidad».
21. *Ibid.*, p. 11.
22. *Ibid.*, pp. 23-24.

23. El licenciado es el narco que está lavando el dinero en Barcelona, y quien bajo amenazas tiene al protagonista controlado.
24. Villalobos 2024, p. 64.
25. *Ibid.*, p. 21.
26. Maurette 2023, p. 24
27. *Ibid.*, p. 28.
28. Villalobos 2024, p. 239.
29. *Ibid.*, p. 181.
30. Giordano 2020, p. 51.
31. Diaconu 2019, p. 44.
32. Como ha comentado Villalobos en muchas entrevistas en torno a su última novela.

RESÚMENES

En este artículo, atiendo al tiempo y a la memoria en la novela más reciente de Juan Pablo Villalobos *El pasado anda atrás de nosotros* (2024), en la cual la yuxtaposición del pasado y el presente de los personajes, al igual que la dualidad autor-personaje, detonan el desarrollo de la historia. Asimismo, acudo al humor en medio de una atmósfera signada por el narco en una pequeña ciudad de México, que es el lugar de origen del escritor mexicano: Lagos de Moreno, en el estado de Jalisco. El humor, la paranoia y los efectos de la droga darán textura a los acontecimientos.

Dans cet article, j'examine le traitement du temps et de la mémoire dans le dernier roman de Juan Pablo Villalobos, *El pasado anda atrás de nosotros* (*Le passé est derrière nous*, 2024), dans lequel la juxtaposition du passé et du présent des personnages constitue le point de départ de l'histoire. Par ailleurs, j'analyse comment est utilisé l'humour dans un contexte marqué par le trafic de stupéfiants dans la petite ville du Mexique d'où est originaire l'écrivain mexicain –Lagos de Moreno, dans l'État de Jalisco. L'humour, la paranoïa et les effets de la drogue sont les éléments qui donnent du relief aux événements décrits dans le roman.

This paper focuses on the subjects of time and memory in Juan Pablo Villalobos's most recent novel, *El pasado anda atrás de nosotros* (2024) or *The Past Comes Behind Us* (2024), in which the juxtaposition of the past and present of the characters, as well as the duality between author and character, effectively represent the starting point of the story. I furthermore analyse the use of humor in a context marked by drug trafficking in a small city in Mexico, Lagos de Moreno, in the State of Jalisco, which is the native land of the Mexican writer. Humor, paranoia and the effects of drugs are the elements that provide texture to the events of the novel.

ÍNDICE

Keywords: paranoia, dreams, drug trafficking, memory, Mexico, humour, Villalobos (Juan Pablo)

Mots-clés: paranoïa, rêves, trafic de drogue, mémoire, Mexique, humour, Villalobos (Juan Pablo)

Palabras claves: paranoia, sueños, narco, memoria, México, humor, siglo XXI, Villalobos (Juan Pablo)

AUTOR

TERESA GARCÍA DÍAZ

Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias.

Investigadora del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana (UV), docente de la Facultad de Letras de la UV. Doctora en Literatura Mexicana por la UNAM. Algunas de sus publicaciones más recientes sobre Villalobos son «Ajenidad, desarraigo y necesidad de pertenencia en *La invasión del pueblo del espíritu* de Juan Pablo Villalobos» (LiminaR, 19(1), 2021); «Huir, soñar, emigrar: Juan Pablo Villalobos» (*Atlante*, 11, 2019); «Yo tuve un sueño. El viaje de los niños centroamericanos a Estados Unidos» (*Cuarenta Naipes*, 1, 2019).
teresagarciadiaz@yahoo.com

Testimonio y ficción en *Yo tuve un sueño* de Juan Pablo Villalobos

Témoignage et fiction dans Yo tuve un sueño de Juan Pablo Villalobos

Testimony and fiction in Yo tuve un sueño by Juan Pablo Villalobos

Julio Zárate

Introducción

- 1 La singularidad de la migración clandestina, dice Aragón (2014), se debe al hecho de que sus actores son individuos que no han sido autorizados a entrar en un territorio por un Estado soberano, el cual, para proteger su frontera, despliega sistemas materiales para ubicarlos, retenerlos y expulsarlos. El objetivo del migrante, añade, será eludir dichos sistemas. Esta situación crea un círculo vicioso porque mientras «más los migrantes multiplican sus esfuerzos por intentar cruzarla [la frontera], ésta será más reforzada para tratar de contenerlos¹.» En el caso de la migración centroamericana, México y los Estados Unidos constituyen, en términos de Aragón, la frontera y el margen. Si se delimita la frontera tomando la perspectiva estadounidense, se puede pensar el espacio mexicano como una zona de influencia externa, pues en las últimas décadas México se ha convertido en una extensión de la línea que separa ambos países, en particular por la aplicación de políticas migratorias que buscan reducir y contener el flujo migratorio². En este sentido, la frontera no es sólo una valla, «es un espacio de varios miles de kilómetros articulado alrededor de una zona tapón (México) y de una muralla virtual o material más o menos espesa (la frontera sur de los Estados Unidos)³». Al mismo tiempo, el espacio mexicano se ha convertido en un territorio sin ley para los centroamericanos –y de manera general para todos los migrantes, ya sean mexicanos o extranjeros– donde se violan sistemáticamente sus derechos humanos⁴. En este contexto, han surgido numerosas investigaciones y documentos de diversa índole que se interesan por el recorrido migratorio a lo largo de sus diferentes etapas. Sobre el caso específico de la migración centroamericana y su representación literaria en las últimas dos décadas en México, se pueden mencionar, entre otros, las obras de

Alejandro Hernández, Valeria Luiselli, Emiliano Monge, Antonio Ortuño, Rafael Ramírez Heredia⁵ y, más recientemente, Juan Pablo Villalobos, cuyo texto *Yo tuve un sueño. El viaje de los niños centroamericanos a Estados Unidos* (2018), es el objeto de estudio del presente artículo. Los textos que componen *Yo tuve un sueño* plantean de entrada un problema de orden genérico, ya que no sólo pueden considerarse como un conjunto de relatos o «crónicas⁶». Villalobos, en una advertencia inicial, los presenta de este modo: «Este es un libro de no ficción, aunque emplea técnicas narrativas de la ficción para proteger a los protagonistas⁷.» El autor precisa que los relatos se inspiran en los testimonios de diez menores, recabados en entrevistas personales que fueron llevadas a cabo durante el mes de junio de 2016 en Nueva York y Los Ángeles. En su caso, como en el de los autores mencionados antes, se puede destacar la labor de investigación que sustenta el texto literario, así como su carácter testimonial y de denuncia de una situación generalizada de pobreza, violencia y corrupción. Estos elementos son denominadores comunes de los diferentes textos que tratan el tema migratorio, ya sea que se centren sobre las motivaciones de los migrantes para iniciar el recorrido –en los países del Triángulo Norte centroamericano– sobre el desarrollo del viaje y el tránsito por México o sobre las dificultades que implica la llegada a destino en los Estados Unidos, para quienes sobreviven al recorrido.

- 2 El recrudescimiento de los crímenes contra migrantes en México, así como su mediatización son tristemente célebres. Los descubrimientos de las fosas de San Fernando (Tamaulipas) en 2010 y 2011 han contribuido a la visibilización de este fenómeno. Aunada a la violencia omnipresente, la responsabilidad del Estado en las políticas de gestión migratoria y protección de migrantes –ya sea el caso de México como país de tránsito, el de los Estados Unidos, como país de acogida, e incluso el de los países centroamericanos por no implementar políticas de seguridad y desarrollo económico capaces de ofrecer mejores perspectivas de vida a sus ciudadanos– constituye un punto medular de estos textos literarios. Por los temas que abordan, adquieren una dimensión política y de denuncia que incluye el centro y el norte del continente americano. De los autores mencionados antes, el ensayo de Valeria Luiselli, *Los niños perdidos* (2016) y su posterior novela, *Lost Children Archives* o *Desierto sonoro* (2019) y el libro de Juan Pablo Villalobos, se caracterizan por dar mayor cabida a los Estados Unidos como espacio desde donde se genera el relato. En estos casos, el viaje y sus motivaciones se enuncian *a posteriori* y se estructuran en torno a niños de origen centroamericano que cuentan su historia estando ya en territorio estadounidense. Se trata de testimonios de menores no acompañados, quienes como tales, encarnan el mayor nivel de vulnerabilidad y exposición a la violencia durante las diferentes etapas que constituyen el recorrido migratorio y que se pueden estructurar de la manera siguiente y teniendo en cuenta diferentes desenlaces posibles: motivación inicial o detonante, viaje, llegada a destino, periodo de adaptación y éxito o fracaso, riesgo potencial de deportación o establecimiento.
- 3 Teniendo en cuenta la advertencia del autor sobre la dimensión genérica de su libro, este artículo se interesará en el vínculo entre la ficción y la no ficción que caracteriza estos relatos y se pondrá atención en la función de la voz narrativa según su posicionamiento en el texto. Para apoyar los argumentos avanzados, se tomarán algunos ejemplos concretos del texto y se harán algunas referencias puntuales al ensayo de Valeria Luiselli. Asimismo, se propondrá una reflexión sobre el testimonio como fuente de creación literaria y sobre el papel del escritor-testigo en la

construcción del relato. Cabe señalar que los niños de *Yo tuve un sueño* cuentan su historia sin tener, quizá, plena consciencia de su propia condición de víctima; esta inocencia se vuelve un recurso para afrontar la brutalidad del viaje y cuestionar la inoperancia de los Estados implicados en la gestión del fenómeno migratorio.

1. La perspectiva del relato: la migración entre ficción y no ficción

- 4 Aunados a la advertencia inicial del autor, los elementos que constituyen el paratexto en *Yo tuve un sueño* incluyen al final de los relatos una serie de agradecimientos, un glosario, una breve presentación de los protagonistas de los relatos (sobre quienes se volverá en la segunda parte) y un epílogo escrito por el periodista Alberto Arce. El glosario y los agradecimientos cumplen con su función específica: el glosario facilita la comprensión del vocabulario presente en los diferentes relatos mediante una lista de vulgarismos centroamericanos; en los agradecimientos se reconoce a quienes colaboraron en el proyecto de escritura del libro. Entre los nombres mencionados, se puede destacar la presencia de Valeria Luiselli y de organizaciones no gubernamentales, presentes en Estados Unidos, dedicadas a dar asesoría legal a los menores no acompañados, como *The Door*⁸. Los elementos mencionados, por su función –identificar colaboradores en el proceso de investigación o documentación, presentar a los entrevistados cuyos relatos constituyen la fuente principal del texto, facilitar la comprensión del lector de diversos términos presentes en el texto y ofrecer una contextualización del fenómeno de los menores no acompañados– ilustran en cierta medida la dimensión documental del libro. En un artículo sobre *Lost Children Archive* de Valeria Luiselli, Klein usa el término «ficción de archivo» para evocar el entramado textual que ofrece la novela, entre ficción, archivo y testimonio; y añade que «el encuentro entre lo documental y lo imaginario nos conduce a cuestionarnos sobre lo que Jacques Rancière denomina el “régimen de verdad” que se desprende de ciertas ficciones⁹.» Una reflexión similar puede plantearse en el caso de *Yo tuve un sueño* a propósito del encuentro entre lo factual y lo ficcional; no obstante, el proceso de escritura de Villalobos difiere del de Valeria Luiselli, quien describe en el ensayo y su posterior novela sus reflexiones sobre el proceso de construcción del archivo; también describe el paso de lo factual a lo ficcional y el rol del escritor en dicho proceso, lo cual pone de realce una marcada dimensión autorreferencial.
- 5 Los once relatos de Juan Pablo Villalobos se fundamentan en las entrevistas que realiza; sin embargo, el autor, en tanto entrevistador o escritor, desaparece de los textos. García Díaz plantea en un estudio sobre Villalobos que el nivel de realismo y «la cuestión de quién mira y quién narra –con su carga de subjetividad cuando se trata de narradores personajes y con las limitaciones que implica su punto de mira¹⁰–» han sido preocupaciones constantes para el autor. Cada texto de *Yo tuve un sueño* propone una perspectiva distinta de la historia contada, pero se mantiene la elección de dejar al entrevistado contar su propia historia y se privilegia así el recurso a la focalización interna. Cabe precisar que tres de los relatos no siguen este principio: «El otro lado es el otro lado», donde el narrador es miembro de la Mara 18 y no la víctima del relato; «¿Dónde están tus hijos?», en el cual el narrador es un adulto, y «Prefiero morir en el camino», en el que hay un narrador omnisciente y una focalización cero.

- 6 La entrevista, como instrumento estadístico, de investigación y como material de archivo, pasa a un segundo plano en *Yo tuve un sueño*, ya que se privilegia el potencial ficcional del testimonio y no la transcripción del diálogo entrevistador-entrevistado. Se puede considerar que esta elección reduce la dimensión documental o jurídica, si se considera la fidelidad a la palabra declarada como parte de una prueba o si se ve el entrevistado como testigo o víctima. Los diferentes relatos omiten nombres, fechas, datos concretos o situaciones que justifiquen, por ejemplo, una petición de asilo del menor implicado. En cambio, el valor del testimonio se sustenta en la dimensión literaria que adquiere el relato al enfocarse en la historia vivida; la narración de una experiencia individual del viaje migratorio, aunada a los otros relatos, contribuye a consolidar una memoria colectiva y una crónica del recorrido migratorio.
- 7 Al igual que el ensayo de Luiselli, la dinámica de la entrevista subyace en *Yo tuve un sueño*. Cada relato se estructura en torno a una serie de preguntas o da pie a diversos cuestionamientos sobre el fenómeno de la migración de menores no acompañados, que adquirió mayor relevancia entre 2014 y 2016. El título del primer relato «¿Dónde están tus hijos?» plantea esta cuestión que constituye el *leitmotiv* del texto. El relato inicia *in medias res* con un agente migratorio que llama por teléfono a una mujer y le pregunta si tiene hijos; luego pregunta: «¿Dónde están? –En Guatemala –le dije, porque yo ahí los tenía, los había dejado con su abuela cuando me vine a los Estados Unidos, en el 2007¹¹.» No hay mayor precisión sobre la narradora, una mujer guatemalteca, madre de dos hijos, que reside en Estados Unidos. La ausencia de detalles ilustra una situación alarmante que parece, sin embargo, común: que menores de origen centroamericano decidan viajar a los Estados Unidos, con o sin el consentimiento de sus padres o sin siquiera haberlos prevenido. El relato aumenta la tensión narrativa a través de las preguntas del agente, que desestabilizan las certezas de la mujer sobre el paradero de sus hijos, haciendo que la entrevista se convierta en interrogatorio. La mujer cuenta a un narratario invisible –quizá el autor– su conversación con el agente; sus respuestas y aclaraciones sobre la conversación constituyen el relato.
- 8 De forma lapidaria, la narradora desvela los motivos que justifican la decisión de los niños: su abuela y su tío fueron asesinados por las pandillas y su madre se encuentra en los Estados Unidos. La naturalidad con la que revela esta información contrasta con la violencia física y psicológica de los actos que motivan la huida y evidencian el peligro para estos niños. Las preguntas del agente y sus silencios al otro lado de la línea aumentan la tensión y preparan el desenlace del relato: «–Tus hijos están aquí –me dijo–, los tenemos aquí, en la frontera de San Ysidro¹².» El relato transmite la sorpresa de la situación, no así la angustia de la madre, quien cuenta la llamada *a posteriori*. El relato queda sin respuesta de la madre ante la revelación del paradero de sus hijos; de este modo, subyace a lo largo de toda la obra esta pregunta inicial que remite a la responsabilidad de los padres, pero también a la del Estado, sobre la seguridad de sus hijos. La decisión de los niños se explica ante el fracaso del Estado y la imposibilidad de sus familiares de protegerlos de la violencia, por lo que prefieren exponerse a un viaje largo y peligroso con el fin de ponerse bajo la tutela de una autoridad extranjera. Este texto, el único narrado por un adulto, aparece como preámbulo a los diez relatos siguientes, cada uno de los cuales constituye una respuesta a esta pregunta inicial, que los justifica y justifica las entrevistas del autor.
- 9 La brevedad del primer texto parece abrir un paréntesis sobre la violencia del recorrido para centrarse en las causas que motivan el viaje y las dificultades administrativas que

surgen cuando los menores se encuentran en territorio estadounidense. Los textos se estructuran en torno a un antes y un después de cada etapa del viaje: la decisión de irse, el viaje y la llegada a destino. De este modo, se plantea una visión general del recorrido de los niños, sus motivaciones («El otro lado es el otro lado»), el paso por México y la evocación de ciertos espacios referenciales –el cruce del río, el paso por el desierto, el viaje en autobús, la estancia en los albergues y las casas de espera, etc.–, que balizan el imaginario del migrante centroamericano. Con respecto a la llegada, Villalobos perfila otros espacios que representan las diferentes etapas que se abren a los menores no acompañados en los Estados Unidos: el momento de entregarse a la autoridad tras el cruce («Allí hay culebras»), la espera en el ICE o «hielera» («Voy a dormir un ratito yo»), la estancia en casas hogar estadounidenses («Era como algodón, pero cuando lo toqué era puro hielo») o el paso por un tribunal durante una petición de asilo («Hasta el sol de hoy»), tema que Luiselli desarrolla ampliamente en su ensayo¹³.

- 10 La corte, como espacio referencial y escenario narrativo, adquiere una dimensión amenazante para los menores por su implicación en el desenlace de su recorrido. La narradora de «Hasta el sol de hoy» resume en pocas líneas este paso obligado que se vuelve determinante para su futuro: «tenía que ir a corte para ver si podía quedarme o si me iban a deportar» / «En la corte me hacían muchas preguntas, querían saber cómo era mi vida allá en Honduras.» / «Y en la corte querían saber por qué me vine, cuál fue la razón para que yo me viniera a Estados Unidos¹⁴.» En estas tres frases, la narradora da cuenta de lo que está en juego –quedarse en los Estados Unidos o ser deportada a Honduras, país del cual ha salido huyendo–, y de la manera en la que se desarrollan los intercambios con este ente abstracto y amenazante: las preguntas, los motivos que pueden justificar la salida de su país y la petición de asilo.
- 11 Cada relato de *Yo tuve un sueño* explora diversas formas narrativas a través de las cuales se plantea la focalización interna. El texto «Era como algodón, pero cuando lo toqué era puro hielo», se construye, por ejemplo, bajo la forma de un diario: «La consejera me dijo que si me gustaba leer, que podía escribir un diario de los días que esté aquí en la casa hogar en Chicago¹⁵». El relato se abre precisamente con el proceso de escritura como forma de terapia en la casa hogar, donde Dylan, un niño salvadoreño de diez años, espera el momento de poder reunirse con su madre, a quien apenas conoce, y con su padrastro y su medio hermano, a quienes no conoce. La primera entrada corresponde al jueves 13 de marzo de 2014 y la última al viernes 28. Las diferentes entradas constituyen el relato y representan un espacio íntimo y de transición que permite a Dylan prepararse para comenzar su nueva vida. En el diario, Dylan se confía, escribe sus impresiones, el proceso del viaje y el momento de entregarse a la autoridad estadounidense; asimismo, evoca la llegada a la casa hogar, la convivencia con otros niños de diversas nacionalidades, así como la violencia que sufrió en El Salvador y lo obligó a salir de su país. Pese a ser un diario, se mantiene la dinámica del diálogo a través de las conversaciones que mantiene con su madre, vía telefónica, con otros niños de la casa hogar y con la consejera, a quien muestra lo que escribe: «La consejera me dijo que estaba muy bien lo que había escrito. Que era muy bueno que hubiera escrito lo de las quemaduras y de cuando me habían hecho daño¹⁶.» Este breve pasaje destaca la dimensión terapéutica de la escritura y el carácter testimonial que esta adquiere al servir como espacio de expresión de una experiencia. El rol del diario, dice Chiantaretto¹⁷, es encontrar la alteridad en sí mismo. La escritura del diario, añade, aparece como un espacio de sobrevivencia, «construirse un Yo, para construirse como sujeto capaz de reconocerse en lo que percibe, siente y experimenta de sí mismo y del

mundo¹⁸». El diálogo, como se aprecia en el texto citado, no es sólo consigo mismo, sino también con la consejera, que evalúa la escritura y le permite descubrir la violencia sufrida en su país. El proceso de escritura se vuelve también un argumento para la autoridad migratoria y permite que Dylan pueda reunirse con su familia.

- 12 En «Cómo nos íbamos a ir», una serie de palabras o frases en cursiva van marcando el desarrollo del relato, desde «*La despedida*», previo al viaje: “Yo estaba un poquito con miedo de que me pudiera pasar algo en el camino. Lo que más me daba miedo era México¹⁹», hasta el momento de entregarse a la policía migratoria en la frontera norte. Las diferentes frases en cursiva aparecen como balizas en la memoria del narrador que van ritmando el viaje y destacando momentos o situaciones que lo han marcado. La frase «Háganse los dormidos²⁰», por ejemplo, evoca el momento cuando el autobús en el que circulan es inspeccionado por el ejército mexicano. La persona que los acompaña les dice que finjan dormir y no les pasará nada, lo que efectivamente sucede, pues los militares que detienen el autobús no les dicen nada. Los diferentes relatos siguen esta lógica de experimentación sobre la forma de transmitir el testimonio, pero en todos se mantiene la voluntad de ofrecer una perspectiva personal, que justifica la focalización interna, y una estructura que recurre al diálogo, ya sea con uno mismo, con un narratario invisible, que podría ser el entrevistador, o con diversos interlocutores con quienes los personajes conviven a lo largo del recorrido por México.
- 13 En el epílogo a los relatos, el periodista Alberto Arce insiste en la importancia de los testimonios de los niños que realizan el viaje migratorio. Arce menciona el caso de una niña, Gladys Chinoy, que le cuenta:
- lo que cientos de menores han contado una y otra vez desde entonces a quienes les han preguntado. Que viajaba por una mezcla de motivos. Que huía de la violencia y la pobreza de Guatemala, en busca de mejores oportunidades en Estados Unidos. Que su madre, que llevaba años trabajando en el norte, la esperaba en Nueva York²¹.
- 14 Al evocar estos relatos, Arce habla de «Narrativas con consecuencias²²» e insiste en la importancia de nombrar y en el peso de la terminología utilizada –lo que implica escribir migrante o refugiado, por ejemplo, en la percepción del lector. De este modo, añade, los niños se vuelven lo que quienes escriben sobre el tema migratorio pueden y deciden contar de ellos.
- 15 Rancière plantea que lo real, para ser pensado, debe ser «ficcionalizado²³». Los relatos de *Yo tuve un sueño* se estructuran en torno a testimonios que dan cuenta de una situación generalizada de pobreza y violencia, de estructuras sociales y familiares destruidas que son los denominadores comunes que obligan a multitud de menores a viajar solos. La ficción, en este sentido, aporta densidad al testimonio, ya que cada relato refleja una realidad que es imposible transmitir en un reporte o entrevista sin correr el riesgo de aumentar la distancia entre el lector, la palabra y el suceso narrado. La elección del relato y la voluntad de privilegiar una focalización interna aparecen entonces como un posicionamiento crítico en el que el autor, en tanto mediador, decide dar la palabra a los niños para que ellos mismos, pese al anonimato que ofrece la ficción, reduzcan la distancia con el lector al contar su propia historia.

2. La construcción del testimonio: el papel de autor

- 16 En *Los niños perdidos*, Luiselli escribe sobre su trabajo como traductora e intérprete en los casos de demanda de asilo para menores en la Corte de Nueva York; también escribe

sobre los cuestionarios para los menores, cuyas respuestas se valorizan según su potencial como argumento de carácter jurídico que determinará su destino, entre el asilo y la deportación. La perspectiva de una reunificación familiar depende entonces de las palabras, que aparecen como «narrativas confusas y complejas²⁴» en voz de niños que desconfían del interrogatorio al que se ven sometidos. Luiselli cuenta su experiencia como traductora y las dificultades que encuentra en lo que considera como una doble traducción. Primero para traducir el lenguaje de los niños al mundo de los adultos –dar coherencia al relato, a veces caótico, de una estructura familiar deteriorada–; y luego para aportar una dimensión jurídica a las respuestas de los niños, es decir, utilizar el término adecuado –sin traicionar la labor de traductor– que permitirá a los abogados decidir si un «caso» merece ser defendido en la Corte y si tiene posibilidades de éxito. Si la entrevista, en su función esencial, permite recoger un testimonio o declaración literal de una persona sobre un tema o suceso específico; el entrevistador, en este caso, se convierte en traductor de una experiencia que revela al entrevistado –los menores no acompañados que se encuentran en Estados Unidos–, generalmente, como víctima. Esta condición parece incluso ser buscada y sustentada en la historia que el entrevistador transcribe y traduce, ya que esto abre la posibilidad a una eventual defensa legal y al acceso al asilo: «En el mundo despiadado de la ley migratoria, [escribe Luiselli] los “mejores” casos son los que están respaldados por las peores historias²⁵.»

- 17 Es necesario subrayar esto para volver a la advertencia inicial de Villalobos en *Yo tuve un sueño*: «Todos los relatos se inspiran en los testimonios de diez menores recabados en entrevistas personales²⁶». El marco de las entrevistas de Villalobos es similar al de Luiselli, aunque la precisión «entrevistas personales» sugiere un contexto distinto, quizá fuera de la Corte y, en todo caso, sin el ejercicio de traducción para su posterior evaluación por un equipo de abogados. Pese a este cambio, los menores durante estas entrevistas siguen siendo testigos, por el recorrido que realizaron y por lo que cuentan sobre su propia experiencia migratoria. Por su parte, el autor también tiene una responsabilidad que, en palabras del propio Villalobos, va más allá de la empatía y de una postura moral que implica no hacer sufrir de nuevo al entrevistado, no revictimizar a quien se encuentra ya en un proceso de curación y apaciguamiento. Para el autor, la responsabilidad es también de orden literario, ya que se debe tener en cuenta el tipo de preguntas que se van a hacer, el tipo de libro que se busca escribir. El autor insiste en que no es activista, ni experto en derechos humanos; Villalobos presta un oído narrativo que le permite contar las historias escuchadas, su legitimidad para escribir es claramente literaria y proviene de su labor creativa, del montaje narrativo que pone en marcha²⁷.
- 18 Chiantaretto define al testigo como el que «cuenta lo que nadie más puede contar en su lugar²⁸»; el testigo, por este acto, compromete su responsabilidad como sujeto hablante en cuanto a la veracidad de lo que cuenta. Hablar en este caso de testimonios permite pensar al entrevistado como testigo de su propia experiencia; no obstante, dicha experiencia debe ser traducida por el escritor, quien aporta al testimonio su propia sensibilidad y estructura el relato que desea contar siguiendo una técnica narrativa específica. En su reflexión sobre el testimonio en Auschwitz, Agamben subraya el desfase entre el acontecimiento, que es para los testigos la única cosa real, y el hecho de que se trata de una verdad «inimaginable» para cualquiera que se enfrente a ella a través de la palabra escrita; es decir, una verdad «irreductible a los elementos reales

que la constituyen²⁹», ya que excede sus elementos factuales. Ante esta situación, recurrir a la ficción permite integrar el testimonio, la palabra dada, en un relato con un propósito específico y darle el enfoque deseado por el autor: ofrecer una perspectiva de la experiencia vivida, iluminar e interrogar una zona de oscuridad. Si bien es el autor quien escribe, éste deja que sean los niños quienes cuenten su historia, aunque claramente el autor decide sobre la pertinencia de contar la historia completa o sólo una parte.

- 19 Que los niños sean «protagonistas» y narradores de sus relatos refuerza la dimensión de realidad al insistir en que cada texto refleja una experiencia personal del recorrido migratorio. Villalobos presenta al final del libro a los diez protagonistas de los relatos, y si los nombres son cambiados para preservar su anonimato –procedimiento similar en el ensayo de Luiselli– esta licencia ficcional no afecta el hecho de que las historias narradas en cada relato se tienen por verídicas:

Mariana («Antes y después») nació en Guatemala en 1997. Emigró a los Estados Unidos en 2011, cuando tenía catorce años. Actualmente vive con su madre, su padrastro y sus hermanos en Nueva York³⁰.

- 20 Independientemente de que las informaciones presentadas –nombre, nacionalidad, fecha de nacimiento, momento del viaje a los Estados Unidos y situación actual– sean verdaderas o hayan sido modificadas, estas pocas líneas permiten al autor desvelar el vínculo entre los niños entrevistados y los protagonistas de los relatos. Los niños –cinco niñas y cinco niños, tres guatemaltecos, cinco salvadoreños, dos hondureñas– ofrecen una pequeña muestra del origen de la mayoría de los menores centroamericanos no acompañados. Todos se encuentran, al momento de la publicación del texto, en los Estados Unidos en compañía de algún miembro de su familia o en una familia de acogida; esto destaca el carácter fragmentario de la estructura familiar que integran (un tío, una madre, un padrastro), misma que se dispersó a raíz de la violencia y de la pobreza.
- 21 Presentar a los protagonistas y asociarlos a cada uno de los diferentes relatos; mencionar en pocas líneas su situación actual, sugiere que estos relatos existen y son posibles porque los protagonistas sobrevivieron al recorrido migratorio y pueden, en palabras de Agamben, «convertirse en testigo³¹». Vivir o sobrevivir, añade, permite contar lo que se ha visto, dar un testimonio. La experiencia de estos niños se vuelve también una necesidad y una responsabilidad, porque permite además hablar por quienes no llegaron, por quienes se encuentran en tránsito, por quienes no pueden hablar³². Se puede afirmar que cada relato es un aporte a la construcción de una memoria colectiva sobre el recorrido migratorio y permite reflejar una experiencia común de pobreza y violencia a partir del recorrido individual que plantea cada texto; esto coincide con lo que Rancière denomina como «compartir lo sensible³³» cuando reflexiona sobre la relación entre política y arte, que fija un común compartido, la memoria colectiva, y partes exclusivas, la experiencia individual. La política, añade, aborda lo que se ve y lo que se puede decir; pero también la competencia que se tiene para ver y la cualidad para decir las cosas.
- 22 «Cuando yo desperté, yo estaba completamente sin ropa, con mucho dolor de cabeza, y hasta el sol de hoy sigo con dolor de cabeza³⁴.» Este es el inicio del relato «Hasta el sol de hoy». Dos líneas bastan para explicar y justificar el viaje de Abril a los Estados Unidos; el resto del relato se vuelve superfluo ante la brutalidad de esta primera revelación. La historia que Abril cuenta es la misma que tuvo que contar en la Corte

para poder obtener el asilo y establecerse con su padre; es la historia de la violencia en su país, primero, y luego la violencia de un recorrido que tantos como ella han vivido. Las preguntas del cuestionario migratorio sobre su vida en Honduras y sobre el potencial riesgo que correría si regresara a su país, se ensañan sobre la brutalidad para poder confirmar una evidencia: que es imposible regresar: «Y yo les dije sí, que las personas malas que me hicieron eso me habían amenazado, me dijeron que si yo le contaba a alguien me iban a matar y yo tenía terror de eso³⁵.» Las huellas físicas de la violencia se vuelven la prueba necesaria para obtener el asilo: la pérdida de una parte de sí mismo aparece en este sentido como una forma de impuesto o peaje del recorrido migratorio; la imposibilidad de regresar o el haber perdido algo de sí mismo aparecen como la única forma de poder quedarse. El testimonio aparece como prueba fehaciente de una realidad insostenible que determina el destino de miles de personas; una realidad presentada, sin embargo, bajo la mirada optimista e inocente de los niños, quienes pese al maltrato o la discriminación transmiten a través de sus palabras la sorpresa del descubrimiento. Es el caso de Dylan, por ejemplo, en «Era como algodón, pero cuando lo toqué era puro hielo», cuando narra la emoción de su primer viaje en avión –donde es llevado con otros niños de un centro de detención a una casa de acogida–, la sensación de la nieve en sus manos o el redescubrimiento de su madre: «La abracé con mucha fuerza porque no la reconocía. Yo me la imaginaba más alta³⁶.» Pese a la violencia, los relatos de *Yo tuve un sueño* desvelan, gracias a la mirada de los niños, la posibilidad y la esperanza de tener un futuro.

Conclusión

- 23 Abril termina su relato explicando lo que fue a buscar a los Estados Unidos: la perspectiva de un futuro, que para ella se traduce en la posibilidad de estudiar y convertirse en abogada: «Yo tuve un sueño. Yo soñé que estaba defendiendo personas. Yo era defensora de derechos humanos. Yo varias veces he soñado con eso³⁷.» Su convicción basta para justificar la necesidad de una política distinta en materia de migración y derechos humanos. No es anodino que esta frase fuese elegida por Juan Pablo Villalobos como título de su obra; su dimensión anafórica permite insistir en el derecho de estos niños a tener una oportunidad para construir su futuro; la frase, sobra decirlo, también hace eco al célebre discurso que pronunció Martin Luther King en 1963 contra la segregación racial, que también es segregación social y que se plantea como una reivindicación de la igualdad y la fraternidad, la libertad y la justicia en los Estados Unidos³⁸.
- 24 Si volvemos sobre el cuestionamiento de Arce en el epílogo a los textos: ¿qué y cómo contar?, es posible afirmar que los relatos de Villalobos reflejan el deseo de esperar de estos niños que sobrepasa el contexto socioeconómico de sus respectivos países y justifica el recorrido migratorio. El viaje de los niños centroamericanos adquiere una dimensión distinta por ser precisamente ellos quienes deciden tomar su destino en sus manos: huir de la violencia, aceptar la violencia del viaje para esperar un futuro mejor. El sueño aparece como perspectiva de quienes hacen de su propia experiencia de exclusión el motor que quizá permita cambiar la situación de quienes caminarán después. Es quizá esta perspectiva la que el autor desea mostrar al darles la palabra en *Yo tuve un sueño*; más allá del hecho de que se hable de textos de ficción o no-ficción, importa que esos niños puedan contar su historia.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio, 1999, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot & Rivages.
- Aguilar Guzmán, Marcela, 2019, *La era de la crónica*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Aragón, Argán, 2014, *Migrations clandestines d'Amérique centrale vers les États-Unis*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- CNDH (Comisión Nacional de Derechos Humanos), 2011, *Informe especial sobre secuestro de migrantes en México*, Ciudad de México, CNDH, <https://www.cndh.org.mx/sites/default/files/doc/Informes/Especiales/2011_secnmigrantes.pdf>, consultado el 22/11/2024.
- Chiantaretto, Jean-François, 2005, *Le témoin interne. Trouver en soi la force de résister*, Paris, Aubier.
- García Díaz, Teresa, 2019, «Huir, soñar, emigrar: Juan Pablo Villalobos», *Atlante*, 11, URL: <<http://journals.openedition.org/atlante/11164>>; DOI: <https://doi.org/10.4000/atlante.11164>, disponible en línea el 01/10/2019, consultado el 22/11/2024.
- Klein, Paula, 2023, «Las fronteras como territorio de combate en *Lost children archive* (2019) de Valeria Luiselli», *América latina transfronteriza*, Benoît Santini & Julio Zárate (eds.), Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, pp. 53-75.
- Luiselli, Valeria, 2016, *Los niños perdidos (Un ensayo en cuarenta preguntas)*, Madrid, Sexto Piso.
- Luiselli, Valeria, 2019, *Desierto sonoro*, Madrid, Sexto Piso.
- Luther King, Martin, 2004, «I have a dream», traducción de Tomás Albadalejo, *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 7, <<https://www.um.es/tonosdigital/znum7/relecturas/Ihaveadream.htm>>, consultado el 22/11/2024.
- Rancière, Jacques, 2000, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique.
- Villalobos, Juan Pablo, 2018, *Yo tuve un sueño. El viaje de los niños centroamericanos a Estados Unidos*, Barcelona, Anagrama.

NOTAS

1. Aragón 2014, p. 25. La traducción es nuestra. Aquí la cita original: « *plus les migrants démultiplient leurs efforts pour tenter de la traverser [la frontière], plus celle-ci est renforcée pour essayer de les contenir* ».
2. Se puede citar como ejemplo el anuncio del Programa Frontera Sur, el 7 de junio de 2014, por parte del entonces presidente Enrique Peña Nieto, que surge en un contexto de aumento de llegadas de menores centroamericanos no acompañados a la frontera estadounidense.
3. Aragón 2014, p. 29. La traducción es nuestra. Aquí la cita original: « *C'est un espace de plusieurs milliers de kilomètres articulé autour d'une zone tampon (le Mexique) et d'une muraille virtuelle ou matérielle plus ou moins épaisse (frontière sur des États-Unis)* ».
4. Cabe mencionar la publicación del Informe especial de la Comisión Nacional de Derechos Humanos sobre secuestro de migrantes en México, donde se precisa que, en el periodo de

septiembre de 2008 a febrero de 2009, la CNDH «tuvo conocimiento de 198 casos de secuestro en los que se privó de su libertad a 9,578 migrantes.» CNDH 2011, p. 12.

5. Se pueden señalar *La mara* (2004), de Ramírez Heredia; *La fila india* (2013), de Ortuño; *Amarás a Dios sobre todas las cosas* (2013), de Hernández; *Las tierras arrasadas* (2015), de Monge; *Los niños perdidos* (2016) y *Desierto Sonoro* (2019), de Luiselli, por mencionar algunas de las novelas más conocidas sobre el tema. Cabe precisar que esta lista no es exhaustiva y se focaliza, esencialmente, en la ficción.

6. *Yo tuve un sueño* fue publicado en la colección Crónicas, de la editorial Anagrama. Aguilar Guzmán (2019) subraya el debate que existe en torno a la definición de la crónica, considerada como un género híbrido de corte periodístico; es un género de no ficción que reivindica una dimensión literaria y ha cobrado auge en Latinoamérica en las últimas décadas. Aguilar Guzmán cita a Villanueva Chang, quien ve la crónica no sólo como un modo literario de informarse sobre un acontecimiento, «sino que sobre todo es una forma de “conocer” el mundo». Aguilar Guzmán 2019, p. 38.

7. Villalobos 2018, p. 11.

8. A diferencia de Villalobos, Luiselli incluye una referencia a dicha ONG en el cuerpo de su ensayo *Los niños perdidos*, en la segunda parte, titulada «Corte», donde describe su labor: «*The Door* –una de las organizaciones de apoyo legal a menores migrantes más activas en Nueva York– con quienes estaríamos trabajando ese día, y con quienes seguimos trabajando durante los siguientes meses», Luiselli 2016, p. 37. También la incluye en los «Agradecimientos»; véase al respecto la p. 105.

9. Klein 2023, p. 56.

10. García Díaz 2019, p. 2.

11. Villalobos 2018, p. 13.

12. *Ibid.*, p. 14

13. La estructura del ensayo de Luiselli se divide en cuatro apartados, el segundo de los cuales, «Corte», da cuenta de la experiencia de la autora, quien trabaja con su sobrina como intérprete «en la Corte Federal de Inmigración de Nueva York, ubicada en 26 Federal Plaza» (Luiselli 2016, p. 36). Las 40 preguntas del cuestionario que deben hacer a los menores constituyen la base estructural del ensayo. La primera pregunta: «¿Por qué viniste a los Estados Unidos?» p. 15, sobra decirlo, abre el ensayo y estructura la reflexión. Dicha pregunta hace eco a la del primer texto de Villalobos que cuestiona a los padres sobre el paradero de sus hijos.

14. Villalobos 2018, pp. 116-117.

15. *Ibid.*, p. 51.

16. *Ibid.*, p. 59.

17. Chiantaretto 2005.

18. Chiantaretto 2005, p. 16. La traducción es nuestra. Aquí la cita original: «[...] *se construire un Je, pour se construire comme sujet capable de se reconnaître dans ce qu'il perçoit, sent et ressent de lui-même et du monde* ».

19. Villalobos 2018, p. 81.

20. *Ibid.*, p. 91.

21. *Ibid.*, p. 122.

22. *Ibid.*, p. 124.

23. Rancière 2000, p. 61.

24. Luiselli 2016, p. 15.

25. *Ibid.*, p. 56.

26. Villalobos 2018, p. 11.

27. Las notas referentes a la posición del autor con respecto a las entrevistas fueron tomadas durante una charla con el propio autor en el marco de la jornada «*Entre fictions et migrations dans*

l'œuvre de Juan Pablo Villalobos», que tuvo lugar del 13 al 15 de abril de 2023 en la Universidad Paul-Valéry Montpellier 3.

28. Chiantaretto 2005, p. 13. La traducción es nuestra. Aquí la cita original: « [...] *il raconte ce que nul autre ne peut raconter à sa place* ».

29. Agamben 1999, p. 11. La traducción es nuestra. Aquí la cita original: « [...] *irréductible aux éléments réels qui la constituent* ».

30. Villalobos 2018, pp. 140-141.

31. Agamben 1999, p. 15. El autor se refiere al hecho de « *devenir un témoin* ».

32. *Ibid.*, p. 157. Agamben perfila la figura del «testigo integral» (en el original, « *témoin intégral* »), para dar cuenta de quienes presenciaron y vivieron la violencia hasta sus últimas consecuencias, lo que conlleva para ellos la imposibilidad de hablar y de ser testigo.

33. Rancière 2000, p. 12. En el original, « *le partage du sensible* ».

34. Villalobos 2018, p. 113.

35. *Ibid.*, p. 118.

36. *Ibid.*, p. 61.

37. *Ibid.*, p. 120.

38. Luther King 2004.

RESÚMENES

En las últimas décadas, la representación del fenómeno migratorio centroamericano y de su paso por México se ha traducido por la publicación de numerosos documentos de diversa índole que exploran los límites entre la ficción y la no ficción. En este contexto, llama la atención el viaje de los menores no acompañados, ya que, por su condición, constituyen el grupo más vulnerable a la violencia que asuela a lo largo del recorrido. El presente artículo propone un estudio de la relación entre ficción y no ficción en *Yo tuve un sueño* (2018), del escritor mexicano Juan Pablo Villalobos. Se estudiará la función de la voz narrativa según su posicionamiento en los textos; asimismo, se planteará una reflexión sobre el testimonio y el papel del escritor-testigo en la construcción del relato.

Au cours des dernières décennies, la représentation du phénomène migratoire centraméricain et de la traversée du Mexique a donné lieu à la publication de nombreux documents de nature diverse qui explorent les frontières entre fiction et non-fiction. Dans ce contexte, le voyage des mineurs non accompagnés attire l'attention, car ils constituent le groupe le plus vulnérable à la violence qui sévit tout au long du parcours. Cet article propose une étude du lien entre fiction et non-fiction dans *Yo tuve un sueño* (2018), de l'écrivain mexicain Juan Pablo Villalobos. Il sera question d'étudier la fonction de la voix narrative en fonction de sa position dans les textes ; une réflexion sur le témoignage et le rôle de l'écrivain-témoin dans la construction du récit sera également proposée.

In the last decades, the representation of the Central American migratory phenomenon and its passage through Mexico has resulted in the publication of many kinds of documents that explore the limits between fiction and non-fiction. In this context, the journey of unaccompanied minors is particularly noteworthy, because, due to their condition, they are the group most vulnerable to the violence that affects them along the route. This paper proposes an analysis of the

relationship between fiction and non-fiction in *Yo tuve un sueño* (2018), by the Mexican writer Juan Pablo Villalobos. The function of the narrative voice is studied according to its position in the texts; the testimony and the role of the writer-witness in the construction of the story is also considered.

ÍNDICE

Palabras claves: literatura hispanoamericana, México, migración, no ficción, testimonio, Villalobos (Juan Pablo), violencia, siglo XXI

Keywords: Latin American literature, Mexico, migration, non-fiction, testimony, Villalobos (Juan Pablo), violence, 21st century

Mots-clés: littérature hispano-américaine, Mexique, migration, non-fiction, témoignage, Villalobos (Juan Pablo), violence, XXIe siècle

AUTOR

JULIO ZÁRATE

Université Savoie Mont Blanc / Laboratoire LLSETI_EA3706.

Profesor Titular. Doctor en literatura latinoamericana (2014) por la Universidad Paul-Valéry Montpellier 3. Su investigación concierne la literatura hispanoamericana (siglos XX-XXI), las manifestaciones de la ironía, las relaciones entre literatura y periodismo y las representaciones de la migración, la frontera y la violencia en México y América Central.

julio.zarate-ramirez@univ-smb.fr

Ironies filées et affilées dans *Peluquería y letras* (2022) de Juan Pablo Villalobos

Ironías hiladas y afiladas en Peluquería y letras (2022), de Juan Pablo Villalobos

Spun and Sharpened Ironies in Peluquería y letras (2022), by Juan Pablo Villalobos

Nicolas Licata

Introduction

- 1 Le 24 mars 2023, Juan Pablo Villalobos m'accorda dans le cadre de la Chaire d'Études Mexicaines de l'Université d'Anvers un entretien public intitulé « Humor, violencia y autoficción¹ ». À ma première question, relative à sa pratique notoire de l'humour, l'écrivain répondit que, trop obsédé durant sa jeunesse par ce qu'il considérait être la « bonne littérature », il souffrit longtemps d'un excès de rigueur qui l'inhibait et l'empêchait d'écrire. Le déclic se produisit dans les années 2000, alors qu'il poursuivait ses études de doctorat à Barcelone, quand il se mit à rédiger des chroniques de voyage pour le supplément culturel d'un modeste journal de Veracruz. Conscient qu'il s'adressait à un lectorat plutôt restreint, il se sentit libre d'y narrer ses péripéties migratoires sur un ton qualifié par lui-même d'humoristique et ludique (*juguetón*), un ton qui, ajouta-t-il durant l'interview, non seulement lui plaisait mais encore rencontrait un certain succès auprès de ses lecteurs. Il comprit alors qu'il avait trouvé son propre regard d'écrivain sur le monde, un regard marqué par – je le cite textuellement – « la distance ironique² ». À l'exception d'un chapitre d'ouvrage de Brigitte Adriaensen portant sur *Fiesta en la madriguera* (2010), il n'existe étonnamment aucune étude systématique et exclusive de l'ironie chez Villalobos³. Le présent article se propose d'en analyser les différentes manifestations dans *Peluquería y letras* (2022),

sixième roman de l'auteur, que celui-ci conçoit, toujours d'après notre entretien anversoï, comme une synthèse de ses romans antérieurs⁴.

- 2 C'est peu dire que *Peluquería y letras* défie le résumé. Assis à la table du petit-déjeuner, à 7h30 du matin d'un jour quelconque, le narrateur-protagoniste, qui n'est autre que Juan Pablo Villalobos lui-même, se rend soudainement compte qu'il est temps... d'entamer la rédaction du roman. Le ton est donné, et c'est sur ce mode-là que nous sera contée une histoire improvisée, où figurent au premier plan, comme érigés en monuments, quelques événements mineurs de la vie de tous les jours : un petit-déjeuner familial, un cours de littérature, une visite chez la coiffeuse, un déjeuner au restaurant, une visite à la clinique de gastroentérologie et, en guise de dîner, une banale pizza. Toujours au cours de notre dialogue public, l'écrivain confirma ce qu'il avait annoncé en 2021 sur son compte Twitter, à savoir que le titre original de ce roman n'était pas *Peluquería y letras* mais *Muerte a la autoficción*, ce qui était davantage révélateur de sa volonté d'y faire la parodie de l'autofiction⁵. Peut-on considérer toutefois que *Peluquería y letras* singe ce genre ? Je ne le crois pas, ou tout au plus faudrait-il affirmer de ce roman qu'il est, pour paraphraser ce que l'on dit habituellement du Quichotte, à la fois parodie de l'autofiction et autofiction par excellence. Cette autofiction de Villalobos me semble en particulier amplifier, comme vue sous une loupe, ce que je considère être la nature intrinsèquement ironique de toute fiction de soi.
- 3 La première partie de cet article s'attachera à observer les principales concrétisations de l'ironie dans le roman. La deuxième partie proposera sur cette base une réflexion plus théorique concernant la relation entre l'ironie et l'autofiction.

1. Signaux et emplois de l'ironie

- 4 C'est en général sur son seuil et dans ses premières pages qu'un texte littéraire dispose les signaux indiquant le(s) genre(s) dont il relève. Les récits ironiques, observe Philippe Hamon dans *L'ironie littéraire* (1996), ne sont pas une exception à cette tendance, ni, ajouterais-je, *Peluquería y letras*, dont le titre met directement le lecteur sur la voie de l'ironie. La juxtaposition de deux éléments discordants est, toujours selon Hamon, une stratégie de prédilection des auteurs ironiques⁶. Plus l'écart sémantique entre ces deux éléments est grand, plus grande est l'ironie. Or, dans son titre, Villalobos concentre un maximum d'écart sémantique en un minimum d'espace textuel : la coiffure et les lettres, l'activité manuelle et le travail intellectuel, les instruments concrets et les concepts abstraits, les outils coupants et la plume. Remarquons encore que l'on pourrait voir dans les ciseaux qu'évoque le mot *peluquería* une métaphore de l'ironie même, souvent comparée à une arme en raison de l'agression à laquelle elle est associée dans son utilisation quotidienne (le fameux blâme par la louange). C'est d'ailleurs à ce côté « tranchant » de l'ironie que Linda Hutcheon a consacré son essai intitulé *Irony's Edge* (1994).
- 5 Le seuil de *Peluquería y letras* renferme un autre indice ironique. Il s'agit de cet avertissement lancé par l'auteur entre l'épigraphe et la première page, stipulant : « Rien dans ce livre n'est vrai, sauf ce qui l'est⁷ ». L'ironie de cet avertissement, que je ne crois pas nécessaire d'explicitier, n'est pas sans rappeler celle d'un autre autofictionnaliste, et non des moindres, puisqu'il s'agit de Lucien de Samosate, considéré par Vincent Colonna comme le précurseur du genre. Le prototype de l'autofiction,

intitulé *Histoire véritable*, commençait par cette déclaration contradictoire de Samosate, dont l'ironie, comme celle de Villalobos, confond plus qu'elle n'éclaire : « Je vais dire des choses que je n'ai jamais vues ni ouïes, et qui plus est, ne sont point, et ne peuvent être ; c'est pourquoi qu'on se garde bien de les croire⁸ ».

- 6 Pour Pierre Schoentjes, autre spécialiste de l'ironie littéraire, les premières pages d'une œuvre sont capitales pour en saisir la tonalité ironique. Lorsque l'ironie affleure à cet endroit privilégié, il est rare, précise-t-il, qu'elle ne soit pas maintenue dans le reste de l'ouvrage⁹. Il n'est donc sans doute pas anodin que le narrateur-protagoniste de *Peluquería y letras* commence son récit en mentionnant sa récente coloscopie : « Je n'avais pas l'intention d'écrire sur cet examen – ce n'était qu'un contrôle de routine – mais manifestement, la littérature s'imisce partout, même dans mon rectum¹⁰ ». Si l'on peut voir dans l'avertissement initial un clin d'œil intertextuel à Samosate, cette coloscopie renvoie, elle, au plus célebrement ironique des écrivains mexicains, Jorge Ibarguengoitia, qui dans son autofiction *La ley de Herodes* (1967) doit se soumettre à un toucher rectal pour pouvoir accéder à une bourse de voyage américaine. À travers cet examen médical quelque peu invasif, rendant ostensible un « dessous » et même un « intérieur » corporels généralement invisibles, Villalobos et Ibarguengoitia jouent de l'opposition dedans/dehors, être/paraître, qui constitue l'essentiel du discours ironique, dans lequel un énoncé explicite « cache en lui » un énoncé implicite¹¹. Nous retrouvons également ici, notons-le, la juxtaposition déjà observée dans le titre de deux éléments disparates, la littérature et, cette fois, le rectum du personnage de Villalobos.
- 7 Tant d'indices ironiques disposés au seuil de *Peluquería y letras* pourraient donner à croire que Villalobos cherche à orienter son lecteur sur une fausse piste, *que nos está tomando el pelo*. Il n'est pas rare, de fait, que l'auteur ironiste, friand de renversements de situation, annonce un récit ironique pour mieux surprendre son lecteur en narrant par la suite, contre toute attente, une histoire des plus sérieuses et explicites. Il n'en est rien ici. L'ironie est bel et bien une clé de lecture de ce roman, où elle opère tant au niveau local que global, à l'échelle de la page comme à celle de l'œuvre tout entière. Villalobos y manie en outre un registre varié d'ironies telles que catégorisées par Schoentjes, dont j'illustrerai à présent le fonctionnement à ces deux niveaux¹².
- 8 L'ironie *verbale* réside, comme son nom l'indique, dans les mots. Sa forme la plus simple est l'antiphrase : dire une chose et insinuer son contraire. On en trouve plus d'un exemple dans *Peluquería y letras*, comme quand Juan Pablo, installé sur le siège de la coiffeuse bretonne, déclare : « Pendant un moment, tout s'est déroulé plus ou moins bien, bien que – petit détail – la coiffeuse semblait avoir des difficultés à tenir les ciseaux¹³ ». Qu'une coiffeuse ne puisse tenir ses ciseaux est évidemment tout sauf un « petit détail » ; il va de soi que cela n'augure rien de bon. Dans la mesure où ils renforcent graphiquement l'inadéquation de l'affirmation qu'ils enchâssent à la situation dans laquelle se trouve Juan Pablo, les tirets font ici office de signal d'alerte de l'ironie verbale. Mais il arrive parfois que celle-ci soit littéralement exhibée comme telle. C'est notamment le cas lorsque Juan Pablo feint sa joie de revoir l'Équatorien, cet admirateur qu'il juge trop encombrant : « Quel bonheur que tu aies pu me retrouver – lui dis-je, à moitié ironique et à moitié lâche, cachant ma déception¹⁴ ».
- 9 « Loin d'être une affaire d'intelligence abstraite », explique Schoentjes, « la reconnaissance de l'ironie est une question d'engagement dans les réalités du monde¹⁵ ». Autrement dit, ne pas comprendre ni même détecter l'ironie n'est pas tant le signe d'une intelligence défaillante, que d'un manque de connaissances à propos

d'une réalité déterminée. L'ironie verbale est ainsi d'autant plus difficile à déceler qu'elle mobilise des connaissances particulières, maîtrisées uniquement par quelques individus plus ou moins spécialistes d'un sujet. Tout le monde sait qu'une paire de ciseaux mal saisie peut être dangereuse, mais considérons cette déclaration faite par Juan Pablo juste avant d'entrer dans le salon de la coiffeuse inhabile :

À vrai dire, je dois avouer que mon éducation catholique, malgré tous mes efforts pour y résister, me maintenait constamment en alerte contre l'inutilité – je me suis toujours senti coupable de perdre du temps – raison pour laquelle j'ai pensé profiter de la promenade pour jeter un coup d'œil aux salons de coiffure du coin et, qui sait, prendre rendez-vous si l'un d'eux me convenait¹⁶.

- 10 Dans la bouche d'un narrateur aussi ironique que Juan Pablo, lequel, qui plus est, confie à ses lecteurs être en train d'écrire son autofiction, les mots « à vrai dire » (« *en honor a la verdad* » dans l'original) sonnent comme une plaisanterie. Or, il s'agit d'une ironie peu facile à repérer pour qui n'est pas familiarisé avec les rudiments de la littérature ironique et/ou de l'autofiction.
- 11 Tandis que l'ironie verbale se fonde sur une contradiction entre le sens apparent et le sens réel des mots, l'ironie *de situation* a trait à une contradiction entre un certain agencement de faits, et ces mêmes faits tels qu'on les prévoyait. C'est l'histoire classique de l'arroseur arrosé. Juan Pablo n'est pas arroseur mais moqueur, et moqueur moqué à deux reprises. Il raille d'abord la coiffeuse bretonne et son admirateur équatorien, avant que la situation ne s'inverse¹⁷. Juan Pablo, l'écrivain, l'expert en trames, ne voit pas venir ce que trament l'une et l'autre. La soi-disant maladroite coiffeuse est en réalité loin d'être innocente, et l'implique dans un faux accident de travail par le biais duquel elle prétend obtenir une juteuse indemnisation de l'État. Quant au prétendu admirateur, qui n'a en fait rien lu de l'œuvre de Juan Pablo, il utilise, sans lui en dire mot, son image d'écrivain pour devenir populaire sur les réseaux sociaux¹⁸.
- 12 Aux ironies verbales et situationnelles, Schoentjes ajoute une troisième catégorie d'ironies relatives au *physique* des personnages. Au chemin direct, l'ironie oppose le détour ; à la conformité la non-conformité, à la symétrie l'asymétrie, à l'harmonie l'inharmonie. Ce qui vaut pour les mots et les actions vaut également pour les corps : il est ainsi ironique que l'apparence d'un personnage soit en contradiction absolue avec son véritable caractère, ou encore qu'un couple de personnages réunisse un physique et son contraire. L'admirateur équatorien, décrit comme « un type baraqué », et sa compagne « petite et potelée », forment en ce sens un couple ironique, mais cela est plus évident encore chez les deux réceptionnistes de la clinique de gastroentérologie¹⁹. Juan Pablo dresse de celles-ci ce portrait peu flatteur :
- La première était mince, pâle, avait les yeux bleus, des bagues transparentes sur les dents et un visage rond, enfantin, parsemé de taches de rousseur. La seconde était robuste, brune, avait les yeux sombres, un visage masculin à moitié arabe et une cicatrice traversant la lèvre supérieure. Le contraste fonctionnait bien. Eussent-elles été des personnages de fiction²⁰.
- 13 L'ironie physique se double ici, toujours selon la terminologie de Schoentjes, d'une ironie *artistique*, puisqu'en admettant même que ces deux secrétaires soient inspirées de personnes réelles, elles n'en restent pas moins des personnages de fiction, contrairement à ce que suggère le narrateur.
- 14 L'art s'efforce de mettre en scène une réalité particulière, mais quand ce faisant il se réfère à sa propre machinerie, lorsqu'il exhibe ses procédés plutôt que de les

dissimuler, il se met lui aussi en scène et s'affirme – ironiquement – comme artifice. Plus que local, ce quatrième et dernier type d'ironie distingué par Schoentjes est global dans *Peluquería y letras*, tant d'un extrême à l'autre le narrateur-protagoniste y multiplie les commentaires rompant le fil de l'action et affaiblissant la mimésis de son récit. En voici un petit florilège : « Je prenais mon premier café de la journée [...] quand j'ai réalisé que c'était ici que le livre devait commencer : au début d'une journée comme les autres » ; « Arrivé à ce point, j'ai réalisé que je n'avais pour l'instant plus rien à raconter [...], donc j'ai décidé de faire une pause et de sortir pour étirer mes jambes » ; « [Je regrettai] la tournure que prenait la scène, me rappelant que par la suite, il y aurait des lecteurs, ma mère notamment, qui me reprocheraient mes tendances scatologiques » ; « Une autre voix intérieure [...] me disait qu'il était trop tard pour l'apparition de nouveaux personnages, qu'il serait préférable, pour des raisons de cohérence formelle, que réapparaissent les mêmes réceptionnistes » ; « Contredire l'Équatorien signifierait prolonger l'histoire, dévier à nouveau sa direction [...], et tout ce que je voulais, moi, c'était plutôt en finir maintenant²¹ ». Régulièrement surpris par cette écriture qui se thématise elle-même, le lecteur ne peut adhérer avec innocence à ce qu'il lit. En permanence lucide au sujet du caractère artificiel du récit, il se convertit, bon gré mal gré, en observateur distant et critique de celui-ci.

- 15 Villalobos pousse l'ironie artistique plus loin encore. L'on espère habituellement d'un roman qu'il ait une bonne histoire à nous raconter. Juan Pablo n'a pour sa part rien de sensationnel à relater et ne le cache pas. *Fils* (1977), la première autofiction déclarée comme telle, condensait toute la vie de Serge Doubrovsky dans une seule journée ordinaire ; *Peluquería y letras* est l'histoire d'une journée ordinaire, sans plus, à tel point que ce roman ne semblerait avoir d'autre sujet que l'absence de sujet²². Non pas qu'il ne se passe strictement rien dans la vie du narrateur-protagoniste ; au cours de la seule journée en question surgissent deux anecdotes piquantes, qui permettraient à Juan Pablo de relever son récit. L'auteur se permet néanmoins l'ironie suprême – et cruelle pour nous, lecteurs – de ne pas les dévoiler. Nous ne connaissons jamais la véritable histoire, « pittoresque, ridicule même, et très amusante », des affaires illégales ayant incité la coiffeuse bretonne à fuir la France pour se réfugier à Barcelone, pas plus que nous n'aurons accès au secret de l'Équatorien, occulté dans le livre par d'opaques biffures²³.
- 16 Toujours du point de vue artistique, il est ironique que, dans les dernières pages de son récit, Juan Pablo anticipe lors d'une conversation avec sa compagne l'appartenance du roman qu'il termine d'écrire, le roman que nous avons sous les yeux, au genre de l'autofiction²⁴. C'est sur cette relation entre l'ironie et l'autofiction que nous nous pencherons à présent.

2. L'autofiction, un genre vraiment pas sérieux ?

- 17 Je me suis référé au début de cet article à la métaphore de l'arme, utilisée parfois pour désigner le côté « tranchant », potentiellement blessant de l'ironie. Une autre métaphore commune parmi les ironologues est celle du masque : Wayne Booth, Philippe Hamon et Pierre Schoentjes l'emploient tous les trois dans leurs travaux respectifs²⁵. Le masque rappelle la dissimulation propre de l'ironiste, dont le rapport entre le paraître et l'être, le dire et le vouloir-dire, se trouve perverti. Consciemment ou non, nombreux sont les théoriciens de l'autofiction qui recourent également à cette

métaphore, qui donne d'ailleurs son titre au dernier ouvrage de Manuel Alberca sur la question, *La máscara o la vida* (2017). Il s'agit là à mon sens d'une juste intuition, révélatrice de la nature intrinsèquement ironique de l'autofiction.

- 18 À ma connaissance, le rapport entre autofiction et ironie a déjà fait l'objet de deux réflexions théoriques préalables. Dans « Desmontando al autor » (2015), Ana Casas soutint tout d'abord que les autofictionalistes usent fréquemment de l'ironie, comme d'autres formes d'humour, pour mettre en évidence l'artificialité de leurs récits et, par là-même, pour se distancer de leurs *alter ego* fictifs. Plus récemment encore, dans *¿Quién escribe?* (2020), Javier Alarcón a extrapolé l'idée défendue par Linda Hutcheon dans *Irony's Edge* selon laquelle le signifié d'un énoncé ironique serait toujours triple : le dit, le non-dit, et la convergence du dit et du non-dit. Toute autofiction fonctionnerait de façon sensiblement similaire, avance Alarcón, en suggérant à ses lecteurs une identité entre l'auteur et son personnage – dit –, qui ne devraient pas être totalement confondus – non-dit –, mais entre lesquels naît toutefois un nouveau type de relation ambiguë – convergence du dit et du non-dit²⁶ –. Je coïncide avec l'une et l'autre analyse. D'une part, j'ai montré *supra* qu'une partie des recours que fait Villalobos à l'ironie a pour conséquence d'attirer l'attention du lecteur sur la nature artificielle du livre qu'il a en main, en tant que construction intellectuelle. D'autre part, il me semble que l'ironie signalée par Alarcón ne renvoie pas à autre chose qu'à celle qu'implicitement Gérard Genette exprimait dans cette formule, par laquelle il résumait le genre : « c'est moi et ce n'est pas moi²⁷ ». Une lecture attentive des théories de l'ironie permet d'affiner les affirmations de Casas et Alarcón, et même de mieux comprendre certaines tendances encore inexplorées de l'autofiction.
- 19 En vertu de son ambiguïté fondamentale, la littérature dans son ensemble pourrait dans une certaine mesure être considérée comme ironique. C'est le propre de celle-ci, en effet, que de dire quelque chose tout en donnant à entendre autre chose. Le Juan Pablo de *Peluquería y letras* ironise d'ailleurs à ce propos, lorsqu'il tente tant bien que mal d'expliquer à son fils adolescent, qui l'écoute incrédule, ce qu'est la littérature :
- Eh bien, regarde – lui expliquai-je – [...]: je vais écrire à propos de nous parce qu'au fond je ne vais pas parler de nous, mais de quelque chose d'autre, de quelque chose qui est au-delà de nous. En littérature, c'est toujours ainsi, tu écris sur une chose alors qu'en réalité tu parles d'une autre.
 - De quoi ? – me demanda-t-il.
 - Je ne sais pas – lui répondis-je –, d'une idée, d'une forme, de la forme d'une idée, de l'idée d'une forme, quelque chose comme ça. Je regardai la cuillère vide que l'adolescent tenait et qui était restée suspendue à mi-chemin entre sa bouche et l'assiette de céréales, comme pour démontrer sa méfiance, son incompréhension ou sa perplexité²⁸.
- 20 Pareille généralisation du concept d'ironie présente cependant un inconvénient majeur, écrit Wayne Booth dans *A Rhetoric of Irony* : celui de nous laisser sans terme pour désigner une posture d'énonciation précise et particulièrement complexe, qui ne saurait être réduite à une simple ambiguïté sémantique²⁹.
- 21 Marie Darrieussecq affirmait dans le titre d'un article paru en 1996 dans la revue *Poétique* que l'autofiction était « un genre pas sérieux ». Quoique Darrieussecq ne se réfère à aucun moment dans cet article aux théories de l'ironie, celles-ci semblent lui donner raison. Le tableau disponible en annexe se base sur la distinction réalisée par Philippe Hamon entre, d'un côté, les discours qu'il qualifie d'« ironiques », et d'un autre côté, ceux qu'il considère comme leur contraire, les discours dits « sérieux ». Bien sûr,

discours ironiques et sérieux ne s'opposent pas radicalement, précise Hamon, l'ironiste ayant toujours quelque chose de sérieux à dire, quelque chose qui lui tient à cœur, et vice-versa, un discours sérieux pouvant contenir quelque saillie ironique sans que sa nature profonde n'en soit irrémédiablement bouleversée³⁰.

- 22 Le discours sérieux tel que le définit Hamon « est et se veut “efficace”, “réaliste”, et se présente comme discours vérifiable et crédible, comme un “pacte de créance”, souscrit entre un auteur et un lecteur [...], dans et par lequel l'auteur demande à son lecteur de croire à l'existence de ce dont il parle et lui offre, pour ce faire, des garanties quant à sa propre crédibilité³¹ ». Ce « croire à » ce que dit le discours sérieux passe nécessairement par le « croire en » la figure de l'auteur, qui doit apparaître comme objectif, savant, cohérent, maître de son discours et franc avec son lecteur, qu'il ne cherche pas à tromper³². C'est là, après l'adhésion à la réalité, la deuxième caractéristique du discours sérieux : son émetteur y apparaît comme autorisé, au risque de sembler parfois autoritaire, trop assertif. Sa troisième caractéristique est sa hantise de la polysémie. L'auteur sérieux souhaite que son message passe de façon univoque et générale, et tend donc à se méfier des formulations pouvant être interprétées de façons multiples³³. De cette troisième caractéristique découle la quatrième, relative à la *dispositio* du discours sérieux : sa structure est logique et prévisible, elle suit un raisonnement rigoureux qu'aucune digression, ellipse ou rupture ne vient perturber³⁴.
- 23 Hamon mentionne comme exemples de discours sérieux les discours politique, juridique, religieux et scientifique. Bien qu'il ne fasse jamais allusion à l'autobiographie, l'on reconnaît aisément dans cette description qu'il donne du discours sérieux les principales caractéristiques du genre tel qu'il fut théorisé par Philippe Lejeune. En même temps qu'elle raconte l'histoire de vie de son auteur, l'autobiographie réclame à son lecteur qu'il croie en ce récit qu'elle promet tacitement être vrai (c'est ce que Lejeune appelle le « pacte autobiographique³⁵ »). *A contrario*, les critères qui d'après Hamon caractérisent le discours ironique décrivent l'autofiction à la perfection. Tandis que le discours sérieux est celui de l'adhésion au réel, de la pesanteur, l'ironie, et donc aussi, selon l'hypothèse faite ici, l'autofiction, se trouvent du côté de la distanciation, de la légèreté. Conscient de la contingence de toute connaissance, de la fragilité de tout savoir, y compris le sien, l'ironiste est incapable de prendre le réel trop au sérieux. Rien n'ayant pour lui de nature intrinsèque, d'essence fixe et immuable, il lui semble possible voire salutaire de dire à propos de tout une chose et son contraire. Aussi « objective » soit-elle, toute description lui apparaît inévitablement comme relative³⁶. C'est la raison pour laquelle l'écrivain ironique, *ergo* l'autofictionnaliste, ne cherche pas à obtenir de son lecteur une croyance sans faille. Dans certains cas, il le met même résolument « à distance », comme dans *Peluquería y letras*, où le narrateur-protagoniste souligne encore et encore le fait que c'est lui qui est en train de créer cette fiction progressant au gré de ses humeurs et ses envies. Il s'agit là, comme je l'annonçais en introduction, d'un cas quelque peu extrême d'autofiction ; mais par l'introduction de la fiction dans l'histoire de sa vie et de sa personnalité, même dans des proportions négligeables, tout autofictionnaliste éloigne déjà, par la force des choses, son récit de la réalité³⁷.
- 24 Au lieu d'affirmer son autorité, l'ironiste/autofictionnaliste assume la subjectivité de son point de vue sur le monde, la limitation et la faillibilité de ses connaissances. Il reconnaît en somme qu'il n'est pas maître du réel, qu'il n'a sur lui guère d'autorité. Le narrateur-protagoniste de *Peluquería y letras* ne domine pas les autres personnages mais

est au contraire dominé par eux. Ces petits échecs de Juan Pablo, à qui la vérité échappe face à la coiffeuse bretonne et à son fan équatorien, fonctionnent comme des diagrammes de l'échec plus global du roman, auquel, dans son ensemble, la vérité échappe également. Dans la scène finale, le double de l'auteur avoue que le petit pot qu'il avait transporté jusque-là dans sa poche ne contient pas le morceau de doigt que la maladroite coiffeuse se serait amputé en lui coupant les cheveux, mais un polype détecté par son gastroentérologue durant la coloscopie des premières pages, laquelle, contrairement à ce qu'il déclarait alors, n'a pas été infructueuse³⁸. Si Juan Pablo a menti tout du long à sa famille ainsi qu'à nous, ses lecteurs, sur un aspect aussi important de son récit, comment avoir confiance en lui ?

- 25 Villalobos se met par ailleurs en scène dans quantité de situations embarrassantes : en professeur de littérature donnant un cours auquel personne n'assiste, en public avec des cheveux seulement à moitié coupés (la coiffeuse bretonne ayant dû l'abandonner subitement pour se rendre aux urgences), ou encore au restaurant avec un morceau d'oignon coincé entre les dents³⁹. Aussi absolue soit-elle ici, l'autodérision n'est pas une exclusivité de *Peluquería y letras*. C'est une constante dans l'autofiction, déjà mise en évidence par Bernat Castany Prado et Philippe Gasparini, qui l'expliquent tous deux parce qu'ils considèrent être la volonté des autofictionalistes de créer chez leurs lecteurs une certaine empathie vis-à-vis de leurs *alter ego* fictifs. Pierre Schoentjes le dit bien : nous apprécions plus volontiers quelqu'un qui ne dirige pas son ironie de façon systématique contre les autres, mais se l'applique aussi à l'occasion à lui-même⁴⁰. Castany Prado et Gasparini identifient ce qui à mes yeux constitue une conséquence désirable du recours à l'auto-ironie dans l'autofiction, mais cela n'en explique pas la cause. Si les autofictionalistes tendent à se disqualifier dans leurs propres récits, c'est parce qu'ils sont des écrivains ironiques ne croyant pas ou plus en la posture d'énonciation autoritaire de l'autobiographe, qui « s'efface » derrière une objectivité que l'on sait aujourd'hui inatteignable, dans le but de susciter une plus grande croyance du lecteur en ce qu'il narre. « La littérature ne devrait pas imposer ; elle devrait proposer », a déclaré Juan Pablo Villalobos lors de notre entretien public à l'Université d'Anvers⁴¹. Proposer son point de vue au lieu de l'imposer : cette nuance me paraît résumer l'essentiel de l'autofiction, qui affiche ses propres hésitations et ses incohérences, quand l'autobiographie se veut plus assertive. Détruire l'autorité sans en devenir une soi-même : voilà pourquoi les ironies filées et affilées de Villalobos, comme celles de tant d'autres autofictionalistes, se dirigent aussi avec autant d'insistance contre leur propre personnage.
- 26 Toujours en ce qui a trait à la désautorisation, alors que l'auteur sérieux n'hésite pas à s'assumer comme seul et unique responsable de son discours, l'ironiste, lui, brouille volontiers l'identité et l'origine de sa propre parole en multipliant les citations et les échos des discours d'autrui⁴². L'autobiographe ne peut se désolidariser de ce qu'il écrit, sous peine de perdre l'adhésion de son lecteur ; il est en revanche monnaie courante de trouver dans une autofiction des allusions intertextuelles à d'autres autofictions du passé. Ainsi, lorsque Juan Pablo Villalobos écrit dans *Peluquería y letras* que « la littérature s'immisce partout, même dans son rectum », l'on ne sait pas très bien si cette blague doit être attribuée à Jorge Ibarguengoitia, à Juan Pablo (le narrateur-protagoniste) et/ou à Villalobos lui-même. Dans sa dimension intertextuelle, comme dans d'autres aspects du récit, Villalobos laisse flotter les significations plutôt qu'il n'en impose, ce qui contribue à la polysémie de son discours. Juan Pablo a tellement

conscience de cette polysémie qu'il la revendique, rappelons-le, en en expliquant les vertus à son fils, duquel il n'obtient cependant qu'une moue dubitative.

- 27 À ce stade de l'analyse, je voudrais insister sur un point d'après moi central dans la théorie de Hamon, à savoir la thématization du conflit entre discours sérieux/monologique et discours ironique/ambigu. « Comme le discours sérieux [...] est volontiers autoritaire, universel et totalitaire, qu'il ne souhaite pas produire un discours qui ne serait compris que d'une minorité », énonce le théoricien, « il se méfiera tout naturellement de toutes les formes de discours ironique, discours double qui peut être reçu de deux façons différentes⁴³ ». Les discours d'autorité se méfient de l'ironie et, pour les mêmes raisons, à l'inverse, le discours ironique tend à rejeter ou à discréditer les raisonnements trop étroits des discours sérieux. J'ai déjà défendu ailleurs l'idée que l'autofiction se plaît à moquer la science et ses représentants⁴⁴. La même hypothèse me paraît pouvoir être défendue, plus largement, à propos de ces discours qu'Hamon appelle « sérieux », lesquels incluent la science mais ne s'y limitent pas. *Peluquería y letras* semble du moins confirmer cette tendance, dans la mesure où Juan Pablo tourne en ridicule la logique bureaucratique, si peu flexible qu'elle en devient illogique, incarnée par les deux secrétaires de la clinique de gastroentérologie.
- 28 Le jour de la coloscopie, l'épouse du narrateur-protagoniste, simplement appelée « *la brasileira* », avait dû s'absenter de son travail pour pouvoir l'accompagner à cet examen⁴⁵. Ayant oublié de demander, le jour même, le certificat qui justifierait l'absence de son épouse au travail, le narrateur-protagoniste retourne ultérieurement à la clinique, s'y rendant seul cette fois, pour solliciter le certificat en question :
- Elle doit venir en personne pour en faire la demande - fut la réponse [de la réceptionniste], après avoir écouté mes explications.
 - Elle est au travail - répondis-je -, elle ne peut pas venir. Je lui ai expliqué que mon intention était de rendre la pareille à la Brésilienne, parce qu'après tout, elle m'avait rendu service ce jour-là en m'accompagnant à la clinique, et que je ne voulais pas en plus lui compliquer la vie, parce que si elle devait revenir, on lui demanderait encore un justificatif pour cette nouvelle absence.
 - Un justificatif pour le justificatif - ai-je conclu, fier, selon moi, de mettre en lumière l'absurdité de la situation.
 - Mais comment pouvons-nous savoir qu'elle était réellement ici ce jour-là ? - me répondit-elle. Le ton de sa voix sonnait comme une accusation. Et chaque fois qu'elle utilisait un adjectif, elle le prononçait ironiquement, comme pour me prévenir que tout lui semblait très étrange, très suspect⁴⁶.
- 29 Villalobos disqualifie doublement le discours trop sérieux de cette secrétaire : en en faisant ressortir la rigidité excessive d'une part et, d'autre part, en suggérant que même lorsqu'elle s'essaie à l'ironie, son propos n'en reste pas moins saugrenu. Dans la raideur de ce raisonnement de bureaucrate, l'on pourrait voir une métonymie de la raideur structurelle du discours sérieux, à laquelle l'ironie, enfin, substitue le détour, la voie oblique, le zigzag. À l'approche totalisante et chronologique de l'autobiographie, l'autofiction oppose en règle générale le fragment, la brièveté et la digression. À moindre portée, moins de précision, moins de détails et d'explications. Non seulement le récit de Juan Pablo est succinct et essentiellement anecdotique - du petit-déjeuner familial à la pizza du soir, les faits narrés sont tous modestes, anodins, « légers » - mais encore il l'improvise ouvertement ou, du moins, feint de l'improviser au fil de la plume.

3. Conclusions

- 30 Je conclurai par quelques brèves remarques. Premièrement, il est en réalité plutôt rare de tomber sur une autofiction où, comme dans *Peluquería y letras*, l'ironie est à ce point manifeste. Cette autofiction de Villalobos pousse l'ironie à l'extrême, mais cela n'empêche que toute autofiction soit par nature au moins un peu ironique, au sens défini par Philippe Hamon, étant donné que, aussi minime y soit le recours à la fiction, son adéquation au réel n'est jamais tout à fait nette ; que par ce même recours à la fiction son auteur reconnaît sa subjectivité et donc mine sa propre autorité ; qu'elle est polysémique et, en comparaison avec l'autobiographie, plutôt déstructurée.
- 31 Deuxièmement, dans *Peluquería y letras* l'ironie va souvent de pair avec l'humour. À maintes reprises, Villalobos nous fait rire de ses mésaventures et de sa propre incompetence à maîtriser le réel. Nonobstant cette proximité, humour et ironie ne devraient pas être confondus. Certains traits d'humour sont ironiques, mais tous ne le sont pas, et l'ironie peut être amusante, mais ne l'est pas nécessairement. Celle-ci peut divertir, autant qu'elle peut choquer, irriter, blesser, voire passer complètement inaperçue. Ne pas être reconnu comme tel est en effet un risque (parfois savamment calculé) inhérent à ce discours à double entente. Peut-être suis-je d'ailleurs moi-même passé à côté de plus d'une ironie de Villalobos, devenant ainsi autant de fois sa victime, un peu comme son personnage avec la coiffeuse bretonne ou l'admirateur équatorien. Autre observation, liée à celle-ci : même lorsqu'il est humoristique, le discours ironique n'est jamais un discours complètement déréalisé, ne nous disant rien sur le monde qui nous entoure. Il est lui aussi réaliste et « sérieux » ; il est juste autrement réaliste, autrement sérieux, que le discours sérieux⁴⁷. Nul doute que, sous ses apparences superficielles, *Peluquería y letras* traduise quelque chose de la situation de l'écrivain contemporain, n'ayant d'autre choix que de se débattre avec une notion de vérité qui, à l'ère des *fake news*, se trouve toujours plus malmenée (phénomène d'ailleurs abordé dans le roman à travers l'admirateur équatorien, dont le mensonge éhonté à propos de Juan Pablo devient rapidement viral sur le net).
- 32 Troisièmement, j'ai différencié l'autofiction et l'autobiographie en définissant la première comme la version ironique de la seconde. Mais qu'en est-il du roman, autre pôle avec lequel est souvent comparée l'autofiction ? Qu'est-ce qui, du point de vue de l'ironie, distingue l'autofiction du roman traditionnel ? Certainement pas la polysémie et la déstructuration, qui, dans une plus ou moins large mesure, sont communes à bien des sous-genres romanesques. C'est plutôt la distanciation et la désautorisation qui se trouvent accrues. L'autofiction récente et contemporaine poursuit le procès du roman entamé au XX^e siècle en récusant avec plus de conviction encore certains procédés hérités du XIX^e siècle. L'autofictionnaliste renonce à la traditionnelle position de surplomb du romancier pour se représenter à l'intérieur de son œuvre comme un médiateur partial entre celle-ci et la réalité. Il chasse l'illusion référentielle en maintenant une distance critique entre lui-même, sa création et ses lecteurs, et non content de dévoiler les coulisses de la mécanique romanesque, l'autofictionnaliste exhibe de surcroît ses propres défauts, son ignorance et ses contradictions, bref, son illégitimité à dire le réel. L'autofiction rend le roman aux faiblesses de l'être humain, une humilité qui fait en quelque sorte sa grandeur.
- 33 Finalement, l'ironie d'aujourd'hui n'est pas celle d'hier. Comme bien d'autres, ce concept s'adapte aux changements de notre société, de sorte que s'il existe certains

invariants, l'ironie de Samosate n'est pas l'ironie d'Ibargüengoitia, qui n'est pas l'ironie de Villalobos. Il y a de l'un à l'autre une radicalisation ostensible de l'ironie, qui correspond globalement à la gradation décrite par Schoentjes : l'ironie antique fut radicalisée par l'ironie romantique, qui fut radicalisée par l'ironie moderne, qui fut radicalisée par l'ironie postmoderne. À la différence des précédentes, l'ironie postmoderne se caractérise d'après Alan Wilde, de qui Schoentjes reprend la définition, par sa nature « suspensive », soit, par une vision encore plus radicale de la contingence de la réalité dans laquelle nous vivons, poussant à l'abandon – la suspension – de toute ambition de maîtrise⁴⁸. L'ironiste postmoderne accepte la réalité dans tout son désordre et la représente telle quelle, d'où, peut-on supposer, l'absence dans *Peluquería y letras* d'une trame aisément synthétisable, d'une quelconque morale ou même d'un certain dénouement, contrairement à *Histoire véritable* ou à *La ley de Herodes*. Un doute surgit alors : qu'advient-il de l'ironie après notre époque postmoderne ? Pourra-t-elle aller plus loin encore ? Peut-être la prochaine autofiction de Juan Pablo Villalobos, dont l'auteur a déjà dévoilé les grandes lignes lors de notre dialogue anversois, avancera-t-elle quelques éléments de réponse à cette question.

BIBLIOGRAPHIE

Adriaensen, Brigitte, 2012, « El exotismo de la violencia ironizado: *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos », *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*, Brigitte Adriaensen & Valeria Grinberg Pla (éds.), Berlin, LIT Verlag, pp. 155-167.

Alarcón, Javier Ignacio, 2020, *¿Quién escribe? La autoficción especular en la literatura venezolana*, Berlin, Peter Lang.

Alberca, Manuel, 2017, *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*, Malaga, Pálido Fuego.

Booth, Wayne, 1974, *A Rhetoric of Irony*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press.

Casas, Ana, 2015, « Desmontando al autor: ironía, parodia y sátira en la narrativa y el cine autoficcionales », *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24, pp. 174-190, <https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241152>.

Castany Prado, Bernat, 2015, « La autoderrisión en la obra de Fernando Iwasaki », *Pasavento*, 3 (2), pp. 147-168, <<https://doi.org/10.37536/preh.2015.3.2.945>>.

Castañeda Iturbide, Jaime, 1988, *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato.

Colonna, Vincent, 2004, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram.

Darrieussecq, Marie, 1996, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, 107, pp. 369-380.

Domenella, Ana Rosa, 2011, *Jorge Ibargüengoitia. Ironía, humor, grotesco. «Los relámpagos desmitificadores y otros ensayos críticos»*, Mexico, El Colegio de México/UAM-Iztapalapa.

- García Díaz, Teresa – Villalobos, Juan Pablo, 2006, « Para leer a César Aira », *César Aira en miniatura. Un acercamiento crítico*, Teresa García Díaz (éd.), Xalapa/Veracruz, Universidad Veracruzana, pp. 141-168.
- Gasparini, Philippe, 2004, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil.
- Genette, Gérard, 2004, *Fiction et diction*, Paris, Seuil [1991].
- Hamon, Philippe, 1996, *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette.
- Hutcheon, Linda, 1994, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, Londres/New York, Routledge.
- Lejeune, Philippe, 1996, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil [1975].
- Licata, Nicolas, 2022, « Ciencia y autoficción: sobre los médicos torpes de Mario Bellatin y los científicos locos de César Aira », *Ciencia y ficción*, Marco Kunz & Silvia Rosa Torres (éds.), Binges, Orbis Tertius, pp. 313-333.
- Rorty, Richard, 1989, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- Schoentjes, Pierre, 2001, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil.
- Vanden Berghe, Kristine, 2020, « El Subcomandante Marcos, Paco Ignacio Taibo II y Juan Pablo Villalobos: humor, estado y nación en México », *Atlante*, 13, pp. 274-293, <https://doi.org/10.4000/atlante.1037>.
- Villalobos, Juan Pablo, 2016, *No voy a pedirle a nadie que me crea*, Barcelone, Anagrama.
- Villalobos, Juan Pablo, 2022, *Peluquería y letras*, Barcelone, Anagrama.
- Wilde, Alan, 1981, *Horizons of Assent. Modernism: Postmodernism, and the Ironic Imagination*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press.

ANNEXES

Autobiographie	Autofiction
SÉRIEUSE	IRONIQUE
adhésion à la réalité	distanciation
auteur autorisé et autoritaire	auteur désautorisé
univoque	polysémique
structurée	déstructurée

NOTES

1. Ledit dialogue public se tint plus précisément dans le contexte d'une leçon du *Curso de literatura mexicana* organisé chaque année par le Centre d'Études Mexicaines d'Anvers, dispensé en 2023 par le professeur Fernando San Basilio, que je remercie chaleureusement pour son invitation.
2. Enregistrement personnel, minutes 12 à 14.
3. Je souscris à l'idée d'Adriaensen (2012) selon laquelle, dans ce roman, Villalobos userait à dessein d'une approche ironique classique, la naïveté – en l'occurrence la naïveté enfantine de

Tochtli –, pour mieux souligner certains aspects problématiques de la société qu'il observe, comme jadis Voltaire dans *Candide* (1759). Moins exclusif mais également instructif est l'article de Kristine Vanden Berghe (2020) comparant les usages de l'humour et de l'ironie chez Villalobos (2016), le sous-commandant Marcos et Paco Ignacio Taibo II.

4. Enregistrement personnel, minute 16.

5. Enregistrement personnel, minutes 54-55.

6. Hamon 1996, p. 93.

7. « *Nada en este libro es cierto, salvo lo que sí* ». Sauf mention contraire, les traductions sont de l'auteur du présent article.

8. Cité par Colonna 2004, p. 26.

9. Schoentjes 2001, p. 174.

10. « *No tenía pensado escribir sobre este examen – había sido una inspección de rutina –, pero por lo visto la literatura se encontraba en todas partes, hasta en mi recto* » (Villalobos 2022, p. 15).

11. Ce type de renversement, par lequel l'invisible corporel devient visible et vice-versa, est un thème ironique courant, explique Hamon 1996, p. 97. Quant à l'ironie dans l'œuvre de Jorge Ibarguengoitia, je renvoie entre autres aux essais de Castañeda (1988) et Domenella (2011).

12. Dès les premières pages de *Poétique de l'ironie*, Schoentjes analyse une scène du roman *Les Paysans* (1845) de Balzac, qui lui permet de distinguer ce qu'il considère comme les quatre domaines essentiels de l'ironie littéraire, explorés plus en profondeur dans le reste de son ouvrage : le physique et le comportement des personnages, les situations dans lesquelles ils se voient impliqués, leur discours et, finalement, l'art lui-même (Schoentjes 2001, pp. 15-17).

13. « *Durante un rato todo transcurrió más o menos bien, aunque –pequeño detalle– la peluquera parecía tener problemas para sostener las tijeras* » (Villalobos 2022, p. 38).

14. « *Qué bueno que me pudiste localizar –le dije, entre irónico y cobarde, ocultando mi decepción* » (*Ibid.*, p. 64). Aucun signe de ponctuation n'est ironique en soi, spécifie Philippe Hamon, mais cela n'empêche que nombre d'entre eux, comme le tiret, soient néanmoins susceptibles d'être utilisés ironiquement. Voir à ce sujet l'aparté de *L'ironie littéraire* intitulé « Une gesticulation typographique », pp. 84-87.

15. Schoentjes 2001, p. 182.

16. « *En honor a la verdad, debo confesar que mi educación católica, por mucho que luchara contra ella, me mantenía en guardia permanente contra la inutilidad –siempre me he sentido culpable de desperdiciar el tiempo–, por lo que pensé en aprovechar el paseo para echarles un ojo a las peluquerías de la zona y, quién sabe, pedir cita si alguna me convenía* » (Villalobos 2022, pp. 35-36).

17. Juan Pablo discrédite ladite coiffeuse en la qualifiant de « *mala* », « *mediocre* » (Villalobos 2022, p. 37), jugement qui ne semblerait a priori pas totalement erroné puisqu'immédiatement après celle-ci se sectionne un morceau de doigt en lui coupant les cheveux. D'autre part, avant qu'il ne se rende compte de la ruse de son admirateur équatorien, Juan Pablo ne lui donne pas le moindre crédit intellectuel. À l'inverse, il met plutôt l'accent sur son physique, non sans une pointe d'ironie : « À ce moment précis, exhibant ses nombreux muscles dans un t-shirt très serré, l'Équatorien entra dans le restaurant » [« *Justo en ese momento, exhibiendo sus numerosos músculos en una camiseta apretadísima, entró al restaurante el ecuatoriano* » (*Ibid.*, p. 63)] ; « Il sentait fort, la sueur concentrée, l'homme d'expérience, le personnage d'action » [« *Olía fuerte, a sudor reconcentrado, a hombre de experiencia, a personaje de acción* » (*Ibid.*, p. 64)].

18. *Ibid.*, pp. 85-89.

19. « *Un tipo fortachón* » ; « *chaparrita y rechoncha* » (*Ibid.*, p. 30).

20. « *La primera era delgada, pálida, tenía los ojos azules, brackets transparentes en los dientes y un rostro redondo, infantil, lleno de lunares. La segunda era robusta, morena, tenía ojos oscuros, rostro masculino medio árabe y una cicatriz que le atravesaba el labio superior. El contraste funcionaba bien. Si hubieran sido personajes de ficción* » (*Ibid.*, p. 20).

21. « Estaba tomando el primer café del día [...] cuando me di cuenta de que aquí debía empezar el libro: en el inicio de un día cualquiera » (Ibid., p. 12); « Llegado a este punto, me di cuenta de que de momento no tenía nada más que contar [...], así que decidí hacer una pausa y salir a estirar las piernas » (Ibid., p. 35); « [Lamentaba] la deriva que había tomado la escena, recordando que luego había lectores, mi madre, sin ir más lejos, que me reprochaban mi tendencia a lo escatológico » (Ibid., p. 42); « Otra voz en mi interior [...] me decía que era muy tarde para la aparición de nuevos personajes, que lo mejor sería, en aras de la coherencia formal, que reaparecieran las mismas recepcionistas » (Ibid., p. 82); ou encore « Desmentir al ecuatoriano significaría prolongar la historia, desviar de nuevo su dirección [...], y yo lo que quería era acabar ya » (Ibid., pp. 97-98).

22. Cette différence se reflète dans la longueur de ces deux autofictions. Tandis que la version originale de *Fils* s'étendait sur plusieurs milliers de pages, *Peluquería y letras* n'atteint même pas la centaine.

23. « Pintoresca, incluso ridícula, muy divertida » (Ibid., pp. 52-54 ; Ibid., p. 76).

24. Ibid., p. 94.

25. Booth 1974, p. 33 ; Hamon 1996, p. 109 ; Schoentjes 2001, p. 205.

26. Casas 2015, p. 182 ; Alarcón 2020, pp. 95-97.

27. Genette 2004 [1991], p. 161. Cette formule n'est pas sans rappeler l'épigraphe de *Peluquería y letras*.

28. « -Pues mira -le expliqué- [...]: voy a escribir de nosotros porque en el fondo no voy a estar hablando de nosotros, sino de algo más, de algo que está más allá de nosotros. En la literatura siempre es así, escribes de una cosa aunque en realidad estás hablando de otra. -¿De qué? -me preguntó. -No sé -le contesté-, de una idea, de una forma, de la forma de una idea, de la idea de una forma, algo así. Miré la cuchara vacía que el adolescente sostenía y que se había quedado suspendida a medio camino entre su boca y el plato de cereales, como demostrando su recelo, su incompreensión o su perplejidad. » (Villalobos 2022, p. 13). Dans cet extrait affleure une autre sorte d'ironie verbale que Philippe Hamon appelle *mimèse*, laquelle consiste à singer un certain type de discours – en l'occurrence ici le discours des lettrés – en exagérant la phraséologie (Hamon 1996, p. 23).

29. Booth 1974, p. 9.

30. Hamon 1996, p. 59.

31. Ibid., p. 60.

32. Ibid.

33. Ibid., p. 61.

34. Ibid., p. 63.

35. Lejeune 1996 [1975].

36. À ce sujet, voir également *Contingency, Irony and Solidarity*, l'essai de Richard Rorty (1989) qui, bien qu'il ne porte pas exclusivement sur l'ironie littéraire, propose une conception éclairante de celle-ci comme philosophie de vie.

37. Remarquons que *No voy a pedirle a nadie que me crea*, le titre de l'autofiction précédente de Villalobos (2016), tournait déjà manifestement en dérision ce pacte par le biais duquel, selon Lejeune, l'autobiographe sollicite la croyance de son lecteur. Villalobos n'est pas naïf en termes d'autofiction ; il connaît la théorie y afférent, comme le démontre son article « Para leer a César Aira », écrit à quatre mains avec Teresa García Díaz, qui contient une section consacrée exclusivement aux autofictions de cet écrivain argentin (García Díaz & Villalobos 2006, pp. 162-166). Entre Aira et Villalobos, il existe d'évidents points communs dont le commentaire excéderait les limites du présent article. Je mentionnerai uniquement leur défense commune de « la littérature de l'imagination » (Villalobos 2022, p. 33 ; p. 75) et l'apparente improvisation régissant leur écriture.

38. Ibid., p. 15, 99.

39. Ibid., pp. 26-34, 41-48, p. 70.

40. Castany Prado 2015 ; Gasparini 2004, p. 245 ; Schoentjes 2001, p. 186.

41. Enregistrement personnel, minute 35.
42. Hamon 1996, p. 62.
43. *Ibid.*, p. 61.
44. Licata 2022.
45. Nous ignorons le nom du fils adolescent, de la coiffeuse bretonne, de l'admirateur équatorien, et ne connaissons pas non plus celui de l'épouse de Juan Pablo. L'exagération caricaturale de certains détails et l'effacement de divers traits distinctifs sont deux procédés complémentaires par lesquels les écrivains ironiques éloignent leurs personnages de la réalité extralittéraire (Hamon 1996, p. 77).
46. « *-Tiene que venir ella a solicitarlo personalmente -fue la respuesta [de la recepcionista], luego de escuchar mis explicaciones. -Está en el trabajo -le contesté-, no puede venir. Le comenté que mi intención era devolverle la gentileza a la brasileira, porque al fin y al cabo ella me había hecho un favor aquel día acompañándome a la clínica, y que no quería encima complicarle la vida, porque si ella tuviera que venir de nuevo le iban a pedir otro justificante para la nueva ausencia. -Un justificante para el justificante -concluí, orgulloso, según yo, de exponer lo absurdo de la situación. -Pero ¿cómo podemos saber que ella realmente estuvo aquí ese día? -me respondió. El tonito con el que hablaba sonaba a acusación. Y cada vez que usaba un adverbio lo pronunciaba irónicamente, como para advertirme de que todo le parecía muy raro, muy sospechoso* » (Villalobos 2022, pp. 16-17).
47. Hamon 1996, p. 62.
48. Wilde 1981, p. 10.

RÉSUMÉS

Le présent article analyse tout d'abord les différentes manifestations (para)textuelles de l'ironie dans *Peluquería y letras*, sixième roman de l'écrivain mexicain Juan Pablo Villalobos (Guadalajara 1973). Celui-ci s'apparente à un petit manuel du parfait ironiste, tant l'auteur y déploie, à l'échelle de la page comme à celle de l'œuvre entière, un registre riche et varié d'ironies verbales, situationnelles, relatives au physique et artistiques. Sans abandonner l'analyse textuelle, l'article propose ensuite une réflexion de nature plus théorique sur la relation entre l'ironie et l'autofiction, genre dont relève *Peluquería y letras*. L'hypothèse défendue est que l'autofiction pousse à l'extrême l'ironie littéraire dans la mesure où, d'une part, l'auteur devenu personnage (*auto*) y remet en question sa propre autorité et, d'autre part, la prise de distance vis-à-vis de la réalité extralittéraire y est toujours plus ou moins patente (*fiction*).

El presente artículo analiza primero las diferentes manifestaciones (para)textuales de la ironía en *Peluquería y letras*, sexta novela del escritor mexicano Juan Pablo Villalobos (Guadalajara 1973). Esta casi se asemeja a un pequeño manual del perfecto ironista, tanto el autor despliega en la misma, a escala de la página como a escala de la obra entera, un registro rico y variado de ironías verbales, situacionales, físicas y artísticas. Sin abandonar el análisis textual, se propone luego una reflexión de índole más teórica sobre la relación entre la ironía y la autoficción, género al que pertenece *Peluquería y letras*. La hipótesis defendida es que la autoficción lleva al extremo la ironía literaria en la medida en que, por una parte, el autor vuelto personaje (*auto*) pone en tela de juicio su propia autoridad y, por otra parte, la toma de distancia respecto de la realidad extraliteraria siempre es más o menos patente (*ficción*).

The present article analyses the (para)textual manifestations of irony in *Peluquería y letras*, the sixth novel published by Juan Pablo Villalobos (Guadalajara 1973). This novel almost resembles a little manual of the perfect ironist, as the author draws on a rich and varied register of verbal, institutional, physical and artistic ironies at both the scale of the page and at the scale of the entire work. While still drawing on textual analysis, this article then proposes a theoretical reflection on the relationship between irony and autofiction, of which *Peluquería y letras* is a striking example. The thesis that is defended here is that autofiction exacerbates literary irony in the sense that, on the one hand, the author-turned-into-a-character (*auto*) puts into question his/her own authority, and on the other hand, the distance taken from extraliterary reality is always more or less patent (*fiction*).

INDEX

Palabras claves : Villalobos (Juan Pablo), *Peluquería y letras*, México, siglo XXI, autoficción, ironía

Keywords : Villalobos (Juan Pablo), *Peluquería y letras*, Mexico, 21st century, autofiction, irony

Mots-clés : Villalobos (Juan Pablo), *Peluquería y letras*, Mexique, XXIe siècle, autofiction, ironie

AUTEUR

NICOLAS LICATA

Universidad Nacional Autónoma de México/Université de Liège.

Nicolas Licata est boursier postdoctoral au sein du Centre d'Études Littéraires de l'UNAM (Institut de Recherches Philologiques), sous la direction de Yanna Hadatty Mora, et collaborateur scientifique à l'ULiège. Ses recherches portent sur l'autofiction hispano-américaine, au sujet de laquelle il a notamment codirigé *La invasión de los alter egos. Estudios sobre la autoficción y lo fantástico* (Iberoamericana/Vervuert, 2021).

n.licata@uliege.be

La dinámica de los efectos autoficcionales en *No voy a pedirle a nadie que me crea* de Juan Pablo Villalobos

La dynamique des effets autofictionnels dans No voy a pedirle a nadie que me crea de Juan Pablo Villalobos

The dynamics of autofictional effects in No voy a pedirle a nadie que me crea by Juan Pablo Villalobos

Claudia Reyes García

Introducción

- 1 En los últimos veinte años hemos visto una presencia relevante de la autoficción en las producciones literarias más destacadas de autores mexicanos, y en general latinoamericanos jóvenes¹, que han logrado consolidarse en la escena literaria actual gracias a la calidad y solidez de su obra. Es el caso del escritor mexicano Juan Pablo Villalobos (Guadalajara, 1973), cuya novela autoficcional *No voy a pedirle a nadie que me crea*, publicada en 2016, fue ganadora del premio Herralde. Esta novela, que tuvo una acogida sumamente positiva por parte de la crítica y del público, lo reafirmó como un escritor imprescindible de las letras mexicanas y afianzó su estilo y el universo literario propios que Villalobos ya había puesto de manifiesto en sus obras anteriores².
- 2 Este auge de la autoficción y su importancia en la obra de los principales exponentes de la literatura latinoamericana actual se ha visto acompañado de una reflexión teórica constante en torno a este fenómeno. En el contexto académico hispánico sobresalen, por ejemplo, los trabajos de Manuel Alberca (*El pacto ambiguo*, 2007), Ana Casas (*La autoficción. Reflexiones teóricas*, 2012; *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, 2014; *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, 2017) y Angélica Tornero (*Yo-grafías: autoficción en la literatura y el cine hispánicos*, 2017), los cuales contribuyen a la

discusión en torno a la definición de la autoficción y se enfocan en analizar qué características debe tener una narración para que pueda ser considerada autoficcional. Debemos mencionar también los trabajos de Vera Toro (*La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, 2010; «Soy simultáneo» *el concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica*, 2017) y de Sergio Blanco (*Autoficción. Una ingeniería del yo*, 2018), en los que se realiza un recorrido histórico a través de las escrituras del «yo» desde la antigüedad hasta el siglo XXI y se relaciona a la autoficción con otros géneros como la bioficción, la docuficción o la metanovela. Así pues, la autoficción no ha dejado de estar en el foco de la atención de los especialistas, sobre todo en lo que se refiere a intentar definirla, describirla, determinar sus rasgos: ¿se trata de un género nuevo o de una variante de la autobiografía? ¿Es una corriente literaria ligada a las escrituras del «yo»? ¿O es solo una estrategia narrativa en boga? En lugar de intentar responder a las preguntas anteriores, en el presente trabajo proponemos cambiar el enfoque de la reflexión, dejar atrás el intentar explicar «qué es» y centrarnos en analizar «cómo funciona» y «para qué» es utilizada.

- 3 Así pues, debemos mencionar que en el contexto de América Latina la autoficción ha sido empleada de forma recurrente para tratar temas relacionados ya sea con el pasado no resuelto y la memoria histórica, o con las principales problemáticas sociales y políticas del presente³. Este último es el caso de *No voy a pedirle a nadie que me crea*, obra que será analizada en estas páginas. En ella, los efectos de lectura propios de la autoficción, que llamaremos «efectos autofccionales», movilizan al lector y establecen una dinámica de lectura cooperativa, basada en un principio lúdico que permite emplear diversos elementos humorísticos para abordar asuntos particularmente graves como son la violencia, el crimen organizado o la migración.
- 4 Ahora bien, cuando hablamos de un principio lúdico debemos aclarar que éste es inherente a la literatura, pues como explica Michel Picard en su obra *La lecture comme jeu*, «todas las características del juego, de las más elementales a las más complejas, se encuentran reunidas en la lectura literaria⁴». No obstante, este principio se ve reforzado e intensificado en el caso de las autoficciones. Esto se debe a que la autoficción establece diferentes efectos que inciden de manera directa en el lector, solicitándolo e implicándolo en una lectura que lo lleva a «cooperar» con el texto. Esta forma de lectura se desarrolla en la tensión entre la *paidia* y el *ludos*⁵.
- 5 Los efectos autofccionales a los que nos referimos son el «efecto autor» y el «efecto espejo». Ambos activan al lector, le exigen que realice lo que Umberto Eco en su obra *Lector in fabula* llama «movimientos cooperativos⁶», es decir, lo llevan a involucrarse en la lectura, a mantenerse atento, lo incitan a identificar las claves de la narración, las pistas, los guiños, los ecos. El primero de estos efectos hace referencia a las diversas estrategias de identificación del personaje-narrador con el individuo que firma la obra, las cuales llevan a pensar que el protagonista del relato es el propio autor, cuando en realidad se trata de una máscara. Por su parte, el «efecto espejo» se refiere a todos los juegos de especularidad y reflexividad que evidencian el proceso de escritura, revelan el carácter de «artificio» del relato, y desnudan el funcionamiento del entramado narrativo.
- 6 Así pues, planteamos que en la novela *No voy a pedirle a nadie que me crea*, la dinámica de lectura cooperativa de los efectos autofccionales permite abordar problemáticas profundamente complejas, pero siempre a través de elementos que subrayan la naturaleza lúdica de la autoficción, como son lo improbable y lo absurdo. A fin de

explicar cómo opera esta dinámica, analizaremos en un primer momento las características del «yo» narrador autoficcional, las diversas «máscaras» que presenta y su conexión con la noción de «postura» de autor. En el segundo apartado veremos cómo, a través de una serie de juegos metaficcionales presentes tanto en la estructura interna como externa de la novela, se configura una suerte de manual de lectura que le indica al lector cómo funciona la narración y cómo puede ser leída.

1. Un «yo» que se desdobra: las «máscaras» de Juan Pablo

- 7 El elemento más sobresaliente y la principal característica de la autoficción es el «yo» personaje-narrador, cuyos rasgos y presentación envían de manera a veces sugerida, y otras más explícita, a la figura del autor. El nombre y/o los apellidos, el lugar y la fecha de nacimiento, la profesión, la formación académica, el círculo de amistades e incluso detalles de la historia personal del protagonista suelen coincidir con los del autor en mayor o menor medida, de tal manera que la ambigüedad respecto a la identidad del personaje se mantiene a lo largo del relato, sin que resulte posible separar la información verdadera de la ficticia. A pesar de que lo anterior es una característica común a la gran mayoría de las autoficciones, pocos son los casos en donde la coincidencia nominal (nombre y apellidos) y la presentación del personaje principal apuntan abiertamente a la figura del autor, mientras que su descripción física difiere de la imagen «real» del individuo.
- 8 Es lo que ocurre en *No voy a pedirle a nadie que me crea*, pues el protagonista, al igual que el autor, se llama Juan Pablo Villalobos. Es originario de la región de Jalisco, México, cursó estudios de lengua y literatura en una universidad de Veracruz y, además, se encuentra a punto de iniciar un doctorado en estudios literarios en la ciudad de Barcelona, lugar en donde radica el escritor. A pesar de todos estos puntos en común, desde el inicio de la narración se hace especial énfasis en las características físicas del personaje, se subraya en repetidas ocasiones que el Juan Pablo Villalobos de la novela es blanco y tiene los ojos azules, pues es un «güero de los altos»: «Tú no te das cuenta porque eres blanco, y tienes ojos azules, hasta que abres la boca nadie sabe que eres mexicano⁷».
- 9 Este detalle sobre el aspecto físico del personaje, que puede pasar inadvertido o resultar banal, es, sin embargo, un elemento que nos habla de la importancia del cuerpo y de la corporeidad en la novela. Así pues, aunque sabemos que el Juan Pablo Villalobos personaje no luce físicamente como el Juan Pablo Villalobos autor, esto no rompe la tensión en torno a la cuestión de la identidad, pero establece una distancia que señala un juego de desdoblamiento y de máscaras, el cual resulta central en la configuración del «yo» personaje-narrador. De esta forma, podemos decir que el Juan Pablo blanco y de ojos azules es una *persona*, en el sentido que se le daba a este término en la dramaturgia latina, es decir, una «máscara» que, en palabras de Jérôme Meizoz es «al mismo tiempo una voz y su contexto de inteligibilidad⁸», o dicho de otra forma, una máscara cuyo proceder adquiere sentido en el contexto teatral y no en relación con quien la porta.
- 10 En *No voy a pedirle a nadie que me crea* el personaje Juan Pablo Villalobos se desenvuelve en distintos ámbitos y se involucra con diferentes grupos, cada uno de los cuales se

presenta como un microcosmos con una serie de códigos, conductas y vocabulario propios. El hecho de que estos grupos estén vinculados de una forma compleja y oscura, a través de una red de personajes variopintos inmiscuidos en negocios ilegales, hace que la situación requiera de una gran discreción. Esto lleva a Juan Pablo a desdoblarse en diferentes Juan Pablos, es decir, a utilizar diferentes «máscaras» con el fin de moverse de un microcosmos a otro sin que esa movilidad resulte sospechosa o evidente. De esta forma, tenemos un «yo» cambiante, mutable, movedizo: está el Juan Pablo migrante mexicano en Barcelona, que incluso se refiere a sí mismo como «el mexicano» sin mencionar su nombre; el Juan Pablo escritor que, sin decírselo a nadie, decide escribir todo cuanto le ha ocurrido recientemente «como si escribiera una novela⁹».

- 11 También tenemos al Juan Pablo especialista en literatura que emplea de manera recurrente la terminología y los conceptos propios de los estudios literarios, quien al tener que acercarse a Laia debe amoldarse al mundo de los estudios de género. Este Juan Pablo académico, dedicado al mundo de las letras, ajeno al mundo de los mafiosos, al ser involucrado por su primo en el crimen organizado se ve obligado, por necesidad de supervivencia, a «jugar» el mismo juego de los criminales y pone en marcha un plan para salvarse y «deshacerse» del licenciado. Es decir, termina adoptando un vocabulario y en ocasiones hasta un comportamiento propio de quienes se desenvuelven en ese mundo.
- 12 El elemento de enlace entre estas diferentes «máscaras» se encuentra en el cuerpo y, de forma precisa, en la dermatitis del protagonista, que revela su estado de profunda alteración y nerviosismo. Este padecimiento se vuelve una especie de hilo conductor, aparece por primera vez después de verse inevitablemente inmiscuido en asuntos de la mafia, y vuelve con más fuerza en los momentos de mayor tensión. La dermatitis y la comezón que le genera (sinónimo de ansiedad e inquietud), es comentada por todos los personajes, pues inevitablemente la notan, y evidencia algo que Juan Pablo oculta, que no puede expresar o confesar, hace visible su estado anímico: «Cuando vuelvo a mirarla veo que ella escruta fijamente mi rostro. Tío, eso es una dermatitis nerviosa, dice. Le agradezco el diagnóstico, pero le digo que se equivoca, que es una alergia¹⁰».
- 13 Este hilo conductor señala la principal tensión de la narración, es decir, la conjunción improbable de dos mundos: el mundo académico y el mundo criminal. Lo improbable, de la misma manera que lo absurdo, son dos elementos que estructuran la narración, ambos se encuentran a su vez relacionados con una de las características más sobresalientes del estilo narrativo de Villalobos: el humor. En efecto, como menciona Kristine Vanden Berghe¹¹, lo cómico y burlesco son parte del sello distintivo del autor y en este caso provienen tanto de la autoderrisión del personaje principal, que en diversas ocasiones es presentado como ridículo, torpe, ingenuo, como de la situación en la cual se ve envuelto, por demás descabellada, pues, ¿qué tan probable es que un doctorando en literatura acabe siendo reclutado por la mafia y sea obligado a tener trato con criminales? El humor, tanto como la ironía, la parodia y la tendencia de los personajes principales a reírse de sí mismos, están presentes en la mayoría de las producciones literarias del escritor mexicano. Así pues, estas características nos hablan de un «tono» narrativo distintivo y, junto con el evidente interés en temas como la migración, la violencia, el crimen o el narcotráfico, conforman el *ethos* del autor. Este *ethos*, que emana del discurso de un autor en su obra, es a su vez una parte esencial de lo que Jérôme Meizoz llama «postura de autor¹²», y que define como «la manera en la cual un autor se posiciona en el campo literario y en la elaboración de su obra¹³».

- 14 Según explica Meizoz, la «postura de autor» no se encuentra únicamente en los textos, sino que es construida igualmente fuera de ellos, por lo cual el peritexto y el epitexto de las obras juegan un rol muy importante en su construcción. Incluso el comportamiento y la actitud del autor durante sus presentaciones públicas, ya sea en medios de comunicación o en diálogos e interacciones con el público y los especialistas, contribuyen a la construcción de la «postura» del autor pues esta se constituye a partir de la conducta y del discurso. En este orden de ideas, debemos mencionar que la autoficción también forma parte importante de la «postura» de Juan Pablo Villalobos, pues más allá de que *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016) y *Peluquería y letras* (2022), son autoficciones, la escritura del autor, de manera explícita, se nutre de su vida y de sus experiencias personales. Además, la reflexión sobre la escritura y el oficio de escritor, las cuales se sitúan en el centro de la autoficción, se encuentran muy presentes en la producción narrativa de Villalobos.
- 15 Para finalizar este apartado, es necesario subrayar que si bien el desdoblamiento se encuentra sobre todo ligado al «yo» personaje-narrador, al antes y el después de verse inmiscuido en los asuntos del crimen, y a las distintas máscaras con las que se presenta, también lo encontramos en la novela por medio de dos variantes: la idea de la dualidad y la imagen recurrente del espejo. Ambas aparecen como isotopías y las vemos, en primer lugar, a través de algunos personajes. Hay, por ejemplo, dos Laias, una policía y la otra estudiante de doctorado, pareja de Juan Pablo, ambas son pelirrojas y tienen rasgos físicos similares; Lorenzo, el primo de Juan Pablo, aparece vivo en la narración del protagonista al inicio de la novela y después, ya muerto, encontramos su relato en cartas, como una especie de voz «desde el más allá».
- 16 Estas isotopías están también presentes en la estructura de la novela, pues tenemos una pluralidad de escrituras del «yo»: el diario, las cartas, los correos electrónicos. Con esto nos referimos a que siempre hay un «yo» narrador, aunque ese «yo» cambia en cada registro: Juan Pablo en la narración principal, Valentina en el diario, Lorenzo en las cartas y la madre de Juan Pablo en los correos electrónicos. En segundo lugar, tenemos en la novela una escritura especular, que se mira a sí misma y de la cual el lector parece ser testigo, pues sabemos que el protagonista escribe una novela llamada *No voy a pedirle a nadie que me crea*, y al parecer es la misma que el lector tiene enfrente.
- 17 Incluso el título de la novela es una frase repetida por distintos personajes en diferentes momentos y situaciones, con lo cual se crea un efecto de eco que remarca la ausencia de fiabilidad en lo narrado y en los narradores, pero también la imposibilidad de acceder a la «verdad». Esto ocurre debido a que la autoficción plantea un cambio de paradigma en donde tanto la idea de «verdad» como de «realidad» se vuelven inoperantes. Por esta razón resulta imposible y sobre todo «innecesario» distinguir la realidad de la ficción y lo verdadero de lo falso, ya que estas categorías no son compatibles con la autoficción, que se construye en la frontera entre ambas, en lo que Josefina Ludmer llama una «*realidadficción*¹⁴». Así pues, al situarse en una posición fronteriza, la autoficción plantea una nueva forma de leer y, con ello, un tipo de lector específico o, en palabras de Umberto Eco, un «lector modelo¹⁵» atento, a la expectativa, inquisitivo.
- 18 En el siguiente apartado, hablaremos primero sobre las características de este tipo de lector y cómo está constituido desde el punto de vista teórico. Después, indagaremos en aquellas estrategias a través de las cuales el texto interpela al lector. Nos referimos de manera específica a una serie de «aportes» metaficticiales y de comentarios metarreflexivos que marcan «pautas» de lectura. Su objetivo es explicar cómo funciona

el relato e indicarle al lector cómo acercarse a él. Se construye así una suerte de «manual de lectura» implícito que el lector debe primero detectar y luego seguir para comprender el funcionamiento de la narración.

- 19 Para finalizar, hablaremos de la manera en la cual la dinámica de lectura cooperativa de la narración lleva al lector a convertirse en un lector «detective» que ata cabos, sigue huellas, pistas, convirtiéndose en parte esencial en la construcción del sentido de la obra.

2. El «lector detective»

- 20 Así como el «yo» personaje-narrador de la autoficción se caracteriza por ser huidizo, el lector «modelo» de este tipo de narraciones también se encuentra lejos de ser una unidad estable y de realizar una lectura homogénea. Michel Picard en la ya citada obra *La lecture comme jeu*, explica que el lector, como concepto, se compone de tres elementos, «*lectant, lisant et lu*¹⁶», cada uno de los cuales se acerca al texto desde una posición distinta. De estos, aquel que es solicitado de manera más recurrente en las obras literarias contemporáneas es el *lectant*. Este es definido como la «instancia que se interesa en la complejidad de la obra¹⁷», dicho de otra forma, es la parte «intelectual» del lector. Ahora bien, Vincent Jouve, siguiendo la propuesta de Michel Picard, propone en su obra *L'effet personnage dans le roman* una concepción bipartita del *lectant* que se divide en un «*lectant que juega y un lectant que interpreta*¹⁸».
- 21 Una característica general de las obras autoficcionales es que, debido a su naturaleza lúdica, la parte del *lectant* que es más solicitada es el *lectant que juega*, que se ve involucrado en la lectura a través de una dinámica lúdica. No obstante, en la novela *No voy a pedirle a nadie que me crea*, debido a las temáticas que aborda y a su estructura, ambas instancias son solicitadas. El lector «modelo» de la novela no solo se da cuenta de que el texto le exige «moverse», estar siempre atento, a la expectativa, inquisitivo y, por lo tanto, le demanda detectar las recurrencias, las isotopías, los juegos de ecos y espejos a fin de identificar la estrategia narrativa de la novela (*lectant que juega*). Se percata de que el texto lo obliga a «cooperar», es decir, lo lleva a seguir pistas, a descifrar el sentido global de la obra (*lectant que interpreta*).
- 22 Ahora bien, este lector del que hablamos es interpelado por el texto a través de dos estrategias: los «apartes» metaficcionales y una serie de comentarios, reflexiones metaliterarias y referencias a la literatura. Los primeros se hacen presentes en la narración del «yo» personaje narrador y se distinguen por aparecer la mayoría de las veces entre paréntesis. Esta característica hace evidente que su contenido no forma parte de lo narrado a pesar de encontrarse en el cuerpo de la narración, sino que tienen una función explicativa. En ellos el protagonista se dirige directamente al lector y comenta la narración que está realizando. Un ejemplo de estos «apartes» lo tenemos en la cita siguiente, en donde el Juan Pablo personaje comenta su reacción de asombro ante la orden del licenciado de seducir a Laia: «(si me pidiera que la matara, o que la secuestrara, que la torturara, que la extorsionara, o que la chantajeara, por decir algo, eso tendría mayor coherencia diegética, considerando los antecedentes)¹⁹».
- 23 Por su parte, los comentarios, las reflexiones y las referencias acerca de la literatura no solo las encontramos en el discurso del personaje principal cuando habla sobre su deseo de escribir, sus temas de investigación durante la maestría, sus intereses literarios, sus

lecturas y autores preferidos, también los podemos encontrar en el discurso de otros personajes. Podemos mencionar el caso de Alejandra, una niña que cita versos de la poeta argentina Alejandra Pizarnik o que escribe frases particularmente llamativas como «la verdad tiene estructura de ficción²⁰».

- 24 Este tipo de referencias funcionan como claves de lectura que, diseminadas a lo largo de la novela, ponen de manifiesto el funcionamiento del relato y hablan sobre cómo está construido, cómo opera, o incluso, le indican al lector las posibles maneras en la que puede aproximarse a la narración, por lo cual tienen un rol orientador. Un ejemplo de esto lo tenemos en el diario de Valentina, cuando habla de su asistencia a una conferencia:

Resultó que a las siete había una conferencia sobre autoficción de Manuel Alberca [...] Me encantó la experiencia de que una bibliografía se volviera una persona de carne y hueso. Se lo dije al final al doctor Alberca, me acerqué a darle las gracias, por la conferencia y por sus textos [...]»²¹.

- 25 En la cita anterior sobresalen dos aspectos importantes. El primero es la mención de la palabra «autoficción», que lejos de ser anodina, llama la atención del lector sobre el hecho de que la narración que tiene enfrente es, en efecto, una autoficción. El segundo es que se habla del profesor Manuel Alberca, cuya obra teórica sobre la autoficción constituye una referencia obligada para el estudio de estas producciones literarias en general y, en particular, para aquellas surgidas en el contexto hispánico. Con lo cual ambas son referencias que llamaremos «indexicales²²»: emanan de la autoficción misma e indican ante qué tipo de narración se encuentra el lector (la autoficción diciendo que es autoficción), por lo tanto, lo orientan y encaminan su lectura hacia un sentido concreto.

- 26 Por su parte, las reflexiones metaliterarias provienen principalmente del protagonista y tienen la forma de cavilaciones, a veces sobre un tema concreto y otras más generales y de tipo personal, como podemos observar en la siguiente cita: «Normalmente me gustan los relatos que comienzan *in media res*, siempre me ha parecido que simulan un mayor respeto por la inteligencia del lector²³». Las reflexiones de este tipo son características de los narradores autoficcionales, pues por lo general suelen ser personajes dedicados a la literatura, es decir, escritores que se encuentran en proceso de escribir una novela. En *No voy a pedirle a nadie que me crea*, estas reflexiones se distinguen por el hecho de poder ser aplicadas al texto mismo. Con esto nos referimos a que apuntan directamente al funcionamiento de la narración, como podemos ver a continuación:

Si alguna lección me ha enseñado la literatura es que para conseguir algo que parece imposible (o fantástico, absurdo, maravilloso, mágico) basta 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, solo hay que respetar una lógica narrativa²⁴.

- 27 Así pues, este pasaje, aunque breve, nos muestra cómo las reflexiones metaliterarias contribuyen a esclarecer la manera en la cual opera la narración, nos hablan de su lógica interna. Tanto los «aportes» ya mencionados como los comentarios, reflexiones y referencias sobre la literatura que se realizan desde la misma conforman lo que llamaremos un «manual de lectura» implícito, que indica cómo aproximarse al texto, cómo leerlo. Así, la novela establece su propia guía de lectura, lo cual nos lleva a decir que se trata de una novela que se explica a sí misma.

- 28 Otra característica relevante de *No voy a pedirle a nadie que me crea* es la diversidad de formas de escritura y de narradores que encontramos. Son cuatro en total: Juan Pablo Villalobos, personaje principal, realiza una narración en primera persona; Valentina escribe un diario; Lorenzo, el primo, en diversas cartas *post mortem* se dirige a Juan Pablo y a Valentina; y, por último, la madre de Juan Pablo, quien le escribe correos electrónicos. Todos narran en primera persona y sus narraciones establecen vínculos entre sí. Ahora bien, es evidente que en el relato de Juan Pablo y en el diario de Valentina se concentra la acción narrativa, sin embargo, las cartas de Lorenzo y los correos electrónicos de la madre otorgan información de gran importancia no mencionada por otros personajes. Por ejemplo, gracias a las cartas de Lorenzo el lector sabe cómo fue que surgió la idea de involucrar al padre de Laia, un remarcable político catalán, en un megaproyecto de la mafia mexicana. Por su parte, la novela cierra con un correo electrónico de la madre por medio del cual se sabe que Juan Pablo, Valentina y la niña Alejandra desaparecieron.
- 29 Al darle al lector acceso de forma privilegiada a esa información que complementa y esclarece la trama principal, el texto establece una relación de complicidad con él. No obstante, esa posición estratégica no le deja margen de pasividad, al contrario, a través de los «movimientos cooperativos» que dinamizan la lectura, lo obliga a atar los cabos sueltos, a seguir las pesquisas dejadas por distintos personajes, a detectar las pistas repartidas por todos los capítulos, lo coloca pues en el rol de un detective, lo que nos lleva a proponer la idea de un lector «detective» que es forzosamente activo, participativo, que «coopera» en la construcción del sentido de la obra.
- 30 El planteamiento de la idea del lector detective cobra sentido no solo a través de los movimientos de cooperación que la novela le demanda al lector, también lo hace debido a los temas abordados en la narración: el crimen, la violencia. De igual manera, se encuentra en resonancia con la desaparición del personaje principal y de algunos otros, pues la historia del protagonista se queda a la mitad. El final de la novela no plantea un desenlace, por el contrario, abre una serie de interrogantes: ¿Qué ocurrió con el protagonista y los demás desaparecidos? ¿Dónde están? ¿Han muerto? ¿En qué contexto desaparecieron? ¿Quién es el responsable? ¿Hay sospechosos?

Conclusión

- 31 En el presente trabajo nos hemos propuesto hablar del funcionamiento de la autoficción a través del ejemplo de la novela *No voy a pedir a nadie que me crea*. Así pues, tenemos que decir primero que la autoficción opera a través de lo que hemos llamado «efectos autoficcionales», los cuales establecen una dinámica de lectura cooperativa. Con esto nos referimos a que, si bien en la autoficción el eje narrativo es el «yo», la focalización de estos efectos se centra en el lector. Este deja de ser planteado simplemente como un «receptor» y se vuelve parte esencial en la construcción del sentido de la obra pues se le empuja a «cooperar», a implicarse, a leer de una forma distinta. La autoficción se presenta entonces como una forma de lectura, más que una forma de escritura.
- 32 Ahora bien, debemos mencionar que la naturaleza lúdica de la autoficción facilita el humor que sobresale en la novela a pesar de que los temas en ella tratados sean tan serios como de actualidad. Esto ocurre porque la autoficción permite abordar temáticas graves dándole un giro a su tratamiento. En el caso de *No voy a pedirle a nadie que me*

crea, hay un giro humorístico. El «yo» personaje-narrador se vale de lo absurdo, de lo improbable y también de la ironía para abordar algunas de las problemáticas que han marcado no solo a México, sino también a otros países de América latina en las últimas décadas. Un ejemplo de lo anterior lo tenemos a través del personaje de Alejandra, la pequeña hija de Facundo, el compañero de piso argentino de Juan Pablo. Esta niña, que cita versos de la poeta Alejandra Pizarnik (cosa que además de improbable e insólita, resulta también absurda), desaparece misteriosamente al final de la novela, junto con Juan Pablo y Valentina. Dicha situación, según señala Kristine Vanden Berghe «se puede leer como una referencia a otro corpus narrativo contemporáneo, el que trata de los desaparecidos del Cono Sur y especialmente de Argentina»²⁵. Con esto vemos que la autoficción resulta ser una herramienta idónea para articular narrativas con un fuerte eco social y político.

- 33 *No voy a pedirle a nadie que me crea* es, desde el título mismo, que resuena y se repite a través de una galería de personajes tan entrañables como hilarantes, una autoficción en donde se enfatiza que lo más importante es lo que se dice y cómo se dice, más que el hecho de saber si es verdad o mentira.

BIBLIOGRAFÍA

- Caillois, Roger, 1958, *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*, París, Gallimard.
- Eco, Umberto, 1985, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, París, Grasset.
- Jouve, Vincent, 1998, *L'effet personnage dans le roman*, París, Presses Universitaires de France.
- Ludmer, Josefina, 2010, *Aquí América latina: una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Meizoz, Jérôme, 2007, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Ginebra, Slatkine érudition.
- Meizoz, Jérôme, 2011, *La fabrique des singularités*, Ginebra, Slatkine érudition.
- Picard, Michel, 1986, *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*, París, Les Éditions de Minuit.
- Vanden Berghe, Kristine, 2020a, «El Subcomandante Marcos, Paco Ignacio Taibo II y Juan Pablo Villalobos: humor, estado y nación en México», *Atlante*, 13, pp. 274-293. <<https://doi.org/10.4000/atlante.1037>>.
- Vanden Berghe, Kristine, 2020b, «Auto, meta, narco, post, trans. El recetario (¿de los abuelos, para los nietos?) de Juan Pablo Villalobos en *No voy a pedirle a nadie que me crea*», Robin Lefere, Fernando Díaz Ruiz, Lidia Morales Benito (eds.), *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 223-238.
- Villalobos, Juan Pablo, 2016, *No voy a pedirle a nadie que me crea*, Barcelona, Anagrama.
- Villalobos, Juan Pablo, 2022, *Peluquería y letras*, Barcelona, Anagrama.

NOTAS

1. Tenemos por ejemplo, la novela *La muerte me da* (2007), de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, *El cuerpo en que nací* (2011), de la mexicana Guadalupe Nettel, *Los ingrátidos* (2011), de Valeria Luiselli, *Conjunto vacío* (2015), de Verónica Gerber, *La dimensión desconocida* (2016), de la chilena Nona Fernández, *Formas de volver a casa* (2011) y *Mis documentos* (2017), del también chileno Alejandro Zambra, *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), del argentino Patricio Pron, *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011), de Ernesto Semán, *La forma de las ruinas* (2015), del colombiano Juan Gabriel Vásquez, *Todos se van* (2014), de la escritora cubana Wendy Guerra, *Humo* (2017), de la ecuatoriana Gabriela Alemán, entre otros.
2. *Fiesta en la madriguera* (2010), *Si viviéramos en un lugar normal* (2012), *Te vendo un perro* (2015).
3. Novelas autoficcionales de escritores chilenos como *La dimensión desconocida* (2016), de Nona Fernández, y *Formas de volver a casa* (2011), de Alejandro Zambra, abordan la memoria histórica de la dictadura. Algo similar ocurre en las novelas *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), *Los topos* (2008), de Félix Bruzzone, o *Aparecida* (2015), de Marta Dillon, en donde estos escritores argentinos configuran relatos autoficcionales desde su posición de hijos de detenidos/ desaparecidos, o de víctimas de la represión durante la dictadura militar, indagando así en el pasado no resuelto de este país. Por su parte, en las novelas *El invencible verano de Liliana* (2021), de Cristina Rivera Garza, y *Canción de tumba* (2011), del escritor mexicano Julián Herbert, la autoficción funciona como punto de partida para explorar dos problemáticas sociales que han marcado al país azteca en las últimas décadas: la violencia ligada al narcotráfico y los feminicidios.
4. Picard 1986, p. 9. Salvo indicación contraria, la traducción es nuestra. Aquí la cita original: « [...] toutes les caractéristiques du jeu, des plus élémentaires aux plus complexes, sont réunies dans la lecture littéraire ».
5. Términos propuestos por Caillois (1958): *le masque et le vertige*. El primer concepto, la *paidia*, hace referencia a una forma de juego en donde predominan el placer y la despreocupación, mientras que el segundo, el *ludos*, exige un determinado rigor, un orden y una participación colaborativa.
6. Eco 1985, p. 65. En la versión original, el autor se refiere a « des mouvements coopératifs ».
7. Villalobos 2016, p. 168.
8. Meizoz 2007, p. 19. En la versión original, el autor dice « [...] est à la fois une voix et son contexte d'intelligibilité ».
9. Villalobos 2016, p. 45.
10. *Ibid.*, p. 131.
11. Vanden Berghe 2020a, p. 284.
12. Meizoz 2011, p. 3. En la versión original, el autor se refiere al concepto de « posture d'auteur ».
13. *Ibid.*, p. 87. « [...] la manière dont un auteur se positionne dans le champ littéraire et dans l'élaboration de son œuvre ».
14. Ludmer 2010, p. 12.
15. Eco 1985, p. 80. El autor se refiere al concepto de « lecteur modèle ».
16. Picard 1986, p. 98. Estos términos no tienen traducción oficial al español. Se refieren respectivamente a la parte pulsional del lector que se abandona al placer de la lectura (*lu*) y la parte que se involucra de manera afectiva en el universo narrado (*lisant*), así como la instancia que se involucra de manera intelectual (*lectant*).
17. *Ibid.*, pp. 112-113.
18. Jouve 1998, p. 84. Salvo indicación contraria, la traducción es nuestra. Aquí la cita original: « [...] lectant qui joue et lectant qui interprète ».
19. Villalobos 2016, p. 69.

20. *Ibid.*, p. 202.
 21. *Ibid.*, p. 49.
 22. Del término en inglés «*indexicality*», propuesto por Charles Sanders Peirce.
 23. Villalobos 2016, p. 97.
 24. *Ibid.*, p. 83.
 25. Vanden Berghe 2020b, pp. 236-237.
-

RESÚMENES

En el contexto latinoamericano, la autoficción ha sido empleada para tratar, entre otros temas, aquellos relacionados con las principales problemáticas sociales y políticas del presente. Es el caso de la novela *No voy a pedirle a nadie que me crea* del escritor mexicano Juan Pablo Villalobos. En esta obra, los «efectos autoficcionales» producen una dinámica de lectura cooperativa que permite emplear el humor para abordar temas vinculados a la violencia, el crimen organizado o la migración. Estos «efectos autoficcionales» son analizados en el presente artículo, destacando su conexión con la noción de «postura» de autor, los juegos metaficcionales que producen, la manera en la que involucran al lector o lo llevan a mantenerse atento, y a identificar las diferentes claves de lectura que hacen de esta novela una obra con su propio manual de lectura.

Dans le contexte latino-américain, l'autofiction a été utilisée pour traiter de questions liées aux principaux problèmes sociaux et politiques contemporains. C'est le cas du roman *No voy a pedirle a nadie que me crea*, de l'écrivain mexicain Juan Pablo Villalobos. Dans cette œuvre, les « effets autofictionnels » produisent une dynamique de lecture coopérative qui permet d'utiliser l'humour pour aborder des questions liées à la violence, au crime organisé et à la migration. Dans cet article, nous analysons ces effets autofictionnels en soulignant leur lien avec la notion de « posture » d'auteur, les jeux métafictionnels qu'ils produisent, la manière dont ils impliquent le lecteur et l'amènent à rester attentif et à identifier les différentes clés de lecture qui font de ce roman une œuvre avec son propre manuel de lecture.

In the Latin American context, autofiction has been used to deal with issues related to the main social and political problems of the present. This is the case of the novel *No voy a pedirle a nadie que me crea*, by Mexican writer Juan Pablo Villalobos. In this article, the «autofictional effects» produce a cooperative reading dynamic that allows the use of humor to address issues related to violence, organized crime or migration. In this article, we analyse these autofictional effects, highlighting their connection with the notion of authorial «posture», the metafictional games they produce, the way in which they involve the reader and lead him to remain attentive and to identify the different reading keys that make this novel a work with its own reading manual.

ÍNDICE

Keywords: Latin American literature, Mexico, autofiction, autofictional effects, authorial stance, metafiction, cooperative reading, 21st century

Palabras claves: literatura latinoamericana, México, autoficción, efectos autoficcionales, postura de autor, metaficción, lectura cooperativa, siglo XXI

Mots-clés: littérature latino-américaine, Mexique, autofiction, effets autofictionnels, posture d'auteur, métafiction, lecture coopérative, XXIe siècle

AUTOR

CLAUDIA REYES GARCÍA

Université Paris-Est Créteil – Laboratoire IMAGER.

Actualmente ATER en el departamento de español de la Universidad Paris-Est Créteil. Doctora en literatura y civilización latinoamericana (2021) por la Universidad de Poitiers. Su investigación concierne la literatura y la civilización latinoamericana contemporánea (siglos XX-XXI), los vínculos entre historia y literatura, así como las narraciones sobre la memoria histórica y distintos fenómenos migratorios.

claudia.reyes@u-pec.fr

Varia

Os ministros do Santo Ofício de Goa: estatuto social e Inquisição na primeira metade do século XVIII (1707-1750)

Les ministres du Saint Office de Goa : statut social et Inquisition dans la première moitié du XVIII^e siècle (1707-1750)

The ministers of the Holy Office of Goa: social status and Inquisition in the first half of the 18th century

Carlos Augusto Correia Rocha

NOTA DEL AUTOR

As citações de documentos procuraram manter a grafia original, com as abreviaturas desenvolvidas e os acréscimos marcados com grifos.

Introdução

- 1 Em funcionamento desde 1560, o tribunal goês da Inquisição portuguesa foi o único criado fora do território reinol. Inicialmente, seu objetivo principal era, à semelhança do que ocorreu na península ibérica, processar suspeitos de judaizar. Posteriormente, contudo, o tribunal passou a se ocupar principalmente com casos de práticas de «gentilidades» associadas às tradições locais. Esta tendência se manteve até o tribunal ser definitivamente dissolvido no ano de 1814¹.
- 2 Neste artigo olhamos com mais atenção para os ministros (inquisidores, promotores e deputados) que atuaram no tribunal entre os anos de 1707 e 1750, período em que D. Nuno da Cunha esteve no cargo de inquisidor geral da Inquisição Portuguesa e o

tribunal goês registrou uma atividade intensa, com números que chegam próximo a dois mil e quinhentos condenados². Este inquisidor-geral foi uma figura política importante do começo do século XVIII, tendo servido, por exemplo, no Conselho de Estado de D. João V, de quem era próximo. Além disso, seu longo mandato no comando do Santo Ofício representou um período de reformas dentro da Inquisição, como observado por Giuseppe Marcocci e José Pedro Paiva, já que na época uma série de questionamentos ao tribunal, tanto em Portugal quanto no exterior, já começavam a apontar³. Apesar de tudo isso, há relativa escassez de produção historiográfica sobre a ação inquisitorial no tribunal indiano para essa época, contando-se apenas o trabalho de Maria de Jesus dos Mártires Lopes, que por geral visava ser apenas introdutório⁴. Sendo assim, pretendemos contribuir com o estudo deste período pouco explorado.

- 3 A falta de análises do pessoal interno da Inquisição já foi destacada por outros autores, tanto para o Santo Ofício português quanto para o espanhol, e a situação é ainda mais delicada quando pensamos no longínquo tribunal de Goa, para o qual estudos do tipo inexistem por completo⁵. Nosso objetivo, desse modo, é compreender um pouco mais sobre o perfil desses agentes do Santo Ofício goês, algo que interessava às próprias instâncias superiores do tribunal de modo a melhor gerenciar a ação inquisitorial em Goa⁶. Procuramos entender – mesmo que de maneira ainda limitada, afinal de contas, não se trata aqui de realizar uma prosopografia completa – quem eram esses ministros (qual seu estatuto social em meio à sociedade goesa e ante à sociedade metropolitana de onde vieram) e o que os motivava a partir para a Índia.
- 4 Quanto às fontes, o principal conjunto documental trabalhado são os processos de habilitação dos ministros, localizados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Portugal. Estes processos deviam ser feitos para todos os pleiteantes de cargos na Inquisição e consistem em deposições de testemunhas que eram inquiridas a respeito do comportamento, da capacidade, e da genealogia dos habilitandos. Desse modo, estes processos contêm informações valiosas sobre as origens familiares e dados biográficos dos habilitandos. Além dessa documentação, utilizamos a correspondência entre o Conselho Geral e o tribunal de Goa, disponível na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro⁷. Foi a partir da consulta de todas as cartas remetidas pelo Conselho para a mesa do tribunal goês entre 1707 e 1750 que conseguimos restituir uma listagem dos ministros que atuaram no tribunal na primeira metade do século XVIII, já que no corpo das cartas do Conselho Geral sempre vinham descritas quais provisões estavam sendo remetidas naquele ano⁸.
- 5 O artigo está dividido em três partes: na primeira expomos algumas questões relacionadas ao perfil dos ministros da Inquisição de Goa dessa primeira metade do século XVIII (naturalidade, ordens religiosas e origem social) a partir dos dados coletados das habilitações⁹. Em seguida trabalhamos as motivações que os levavam a partir para a Índia e também empreendemos breves análises de suas carreiras, procurando mostrar como os ministros podiam utilizar o Santo Ofício como ferramenta de promoção social. Já na terceira e última parte discorremos acerca de alguns problemas que podiam frustrar, em alguma medida, as expectativas dos ministros em relação a seu estatuto social, como a diferenciação que a própria Inquisição fazia entre seus ministros de Goa e os atuantes no reino.

1. Os ministros: naturalidade e estatuto social

- 6 Começemos, então, traçando um perfil geral desses ministros. Em primeiro lugar, fica bastante evidente na documentação consultada que havia duas carreiras ministeriais distintas dentro do tribunal: os deputados, quase sempre recrutados entre membros das ordens regulares já existentes na Índia, e os inquisidores, que em geral saíam de Portugal com provisão para o cargo de promotor e assumiam o cargo principal da instituição quando ele vagava. Os indivíduos que figuravam nesses dois quadros tinham perfis diferentes.
- 7 Os promotores/inquisidores eram majoritariamente provenientes do clero secular: dos dez indivíduos identificados para o recorte temporal estudado, apenas dois são explicitamente identificados como membros de uma ordem regular (ambos dominicanos). Isso se opõe radicalmente ao que foi encontrado em relação aos deputados, já que todos os 27 processos identificados para o cargo são de indivíduos pertencentes a alguma ordem religiosa (10 dominicanos, 8 jesuítas, 5 franciscanos e 4 membros da ordem de Santo Agostinho). É importante ressaltar, também, que vários dos sujeitos escolhidos para servir como deputados já tinham alguma posição de destaque dentro de suas respectivas ordens religiosas: muitos eram lentes em teologia, priores de seus respectivos conventos e um é identificado como confessor do vice-rei de Goa.
- 8 Se pensarmos em sua região de naturalidade, quase todos os ministros eram reinóis, com exceção de três deputados (dois naturais de Goa e um da Bahia: os três, porém, filhos de reinóis). Os gráficos abaixo mostram a região de origem dos indivíduos identificados¹⁰:

Gráfico 1: Naturalidade dos Inquisidores

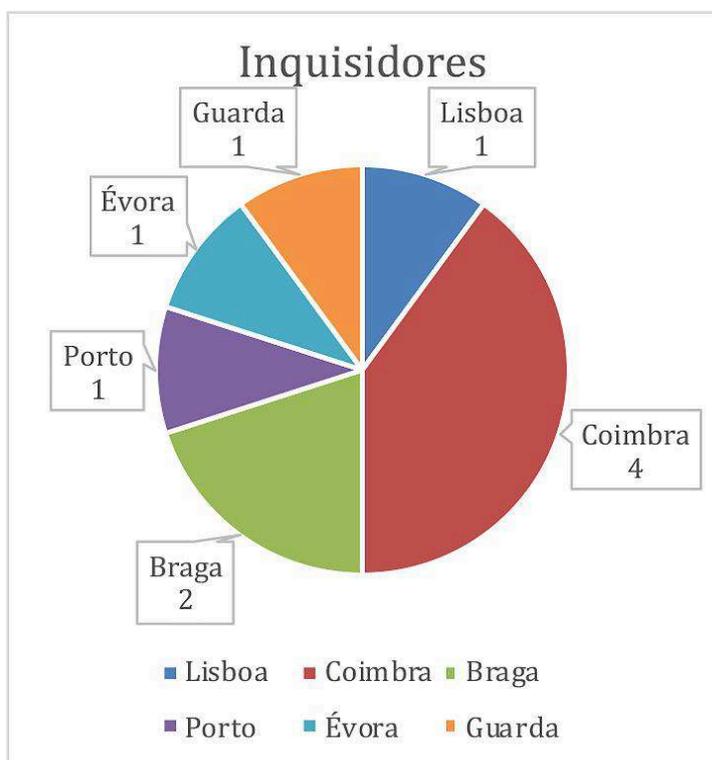


Gráfico 2: Naturalidade dos Deputados



- 9 O mais evidente a partir desses dados é o fato de que há uma concentração de inquisidores provenientes da diocese de Coimbra (40%) e de deputados provenientes da diocese de Lisboa (46%, quase metade). Como os inquisidores costumavam ter formação universitária, preferencialmente cânones, faz sentido que quase metade seja proveniente da maior cidade universitária do reino. Essa concentração de coimbrenses, aliás, está de acordo com os dados encontrados por Joana Estorninho de Almeida em seu ensaio prosopográfico sobre os estudantes da Universidade de Coimbra no século XVII, em que a autora também nota uma concentração de nativos de Coimbra que se igualava, ou mesmo ultrapassava, ao número de naturais da muito mais populosa Lisboa¹¹. Isso ocorria, segundo a própria autora, porque a proximidade acabava sendo um dos fatores que pesavam na decisão de ingressar nos cursos da Universidade. No que toca os menos favorecidos, há que se considerar que a proximidade significava menos gastos, já que não teriam de empreender longas viagens ou, se próximos o suficiente, sequer ter que se mudar de casa. Como os deputados, em geral, não partiam para a Índia especificamente para servir a Inquisição, e nem precisavam ter estudos universitários, a forte presença de lisboetas no cargo é, possivelmente, indicativa de uma predileção por esta região no recrutamento de ordens regulares, mas carecem estudos específicos sobre o assunto.
- 10 Para além da naturalidade, a Inquisição, nos processos de habilitação, também estava interessada em identificar uma outra informação que, para nós, é essencial: «de que viviam» os pais do habilitando? Os dados coletados ajudam a melhor compreender as origens sociais dos ministros. Nós dividimos os pais em cinco grupos: o de lavradores e de pequenos proprietários de terras; o de artesãos, que incluem sapateiros, confeitários,

alfaiates etc.; o de comerciantes; o de membros do exército; e o de administradores, onde se encontram notários, vedores, desembargadores, escrivães etc.

Tabela 1: Relação das ocupações dos pais dos inquisidores e deputados de Goa (1707-1750)

	Inquisidores	Deputados
Lavradores e pequenos proprietários	7	6
Artesãos	3	6
Comerciantes	0	3
Exército	0	2
Administradores	0	6

- 11 Além dos pais, boa parte dos processos de habilitação também possui informações sobre os avós dos habilitandos. De dez inquisidores identificados, foi possível localizar o ofício de 18 pares de avós, enquanto para os deputados foram identificados os de 42 casais de avós. Dessa amostra surgiram três novas categorias: criados, trabalhadores do mar e um padre.

Tabela 2: Relação das ocupações dos avós dos inquisidores e deputados de Goa (1707-1750)

	Inquisidores	Deputados
Lavradores e pequenos proprietários	12	23
Criados	1	1
Artesãos	4	6
Comerciantes	0	2
Exército	1	2
Administradores	0	5
Trabalhadores do mar	0	2
Padre	0	1

- 12 Há certo grau de proporcionalidade entre os dados levantados para os avós dos habilitandos e os números encontrados para os pais, o que indica estabilidade na posição social desses grupos, cuja maioria, em ambas as gerações, era de lavradores e pequenos proprietários. Contudo, observa-se um aumento nas categorias de artesãos (de cerca de 14,5% dos avós para cerca de 26% dos pais) e de administradores (de cerca de 12% dos avós para cerca de 18% dos pais), ao passo que a categoria de lavradores tem uma diminuição (de 58,5% dos avós para 39,5% dos pais). Para citar alguns exemplos,

assim foi o caso da família do frei Caetano de São José (OP), apontado inquisidor em 1733, cujos avós paternos foram lavradores. Sobre seu pai sabemos que «sendo ainda rapaz o dito João Vieira foi para o Porto aprender o ofício de torcedor [de seda]»¹². Também na família do deputado frei Manuel da Graça observamos uma transição de avós lavradores para um pai com ofício de sapateiro¹³. Já no caso do inquisidor Antônio José de Oliveira, cujo avô era serralheiro, o pai era Capitão de Auxiliares em Estremoz¹⁴.

- 13 Falar em mobilidade social durante o Antigo Regime é uma questão delicada. Em primeiro lugar porque a própria ideia não aparece em registros do período e, como destacou António Manuel Hespanha, também não era, necessariamente, algo muito bem-visto por aquela sociedade¹⁵. Nada disso, contudo, significa que não existia possibilidade de mudança, apenas que essas mudanças ocorriam de maneira muito paulatina e seguindo lógicas próprias da época, que tendia a considerar transformações abruptas como perturbação de uma ordem natural. Desse modo, a passagem do tempo tinha um papel importantíssimo para conferir legitimidade a movimentos de ascensão social, já que as mudanças em ritmo lento eram melhor assimiladas¹⁶. Essa legitimação conferida pelo tempo justifica a análise transgeracional das famílias dos ministros.
- 14 Ainda em relação à tipologia social da época, Andreia Durães demonstrou que, apesar da divisão oficial tripartite de estados (clero, nobreza, plebe), a noção de grupos «do meio» ou «intermédios» aparece em tratados jurídicos desde o século XVI, ganhando cada vez mais presença nos séculos seguintes¹⁷. O conceito, contudo, se apresenta de forma difusa, geralmente apontando para um estado entre a nobreza e o povo de ofícios mecânicos, mas também podendo apontar para gente não-nobre que se diferencia da maioria dos outros plebeus por questão de recursos e modo de vida¹⁸. A maioria absoluta dos pais e avós dos ministros estudados era de mecânicos, ainda que alguns estejam definidos como «dos principais» ou «dos melhores» de determinada vila, o que indica serem sujeitos com algum grau de recursos e notoriedade, ao menos localmente¹⁹. O longo trajeto de mobilidade social, por vezes iniciado entre os pais e avós, continua na geração dos habilitandos. Nas próximas páginas abordaremos o papel que os cargos inquisitoriais podiam ter nos projetos de ascensão social desses ministros e de suas famílias.

2. A Inquisição como ferramenta de promoção social

2.1. O caso dos promotores e dos inquisidores

- 15 Uma questão que surge muito claramente é, afinal, por que essas pessoas almejavam um cargo no Santo Ofício de Goa, tão distante do reino?
- 16 O caso de Manuel dos Santos, que chegou ao posto de inquisidor, nos dá uma série de informações valiosas sobre esse assunto, já que este pleiteante indica, em uma carta de próprio punho anexada ao seu processo de habilitação, que em Portugal não havia uma gama muito ampla de oportunidades para alguém com seu nível de capacidade:
- Sabera Vossa Eminência em como anno passado me Resolvi a passar a este Estado [da Índia], movido do conhecimento de que no Reyno não poderia alcançar comodo algum para viver com a decência de homem bem criado e formado, por me achar com mui poucos cabedais para os pertender [...]»²⁰.
- 17 Filho de lavradores, Manuel havia se formado na Universidade de Coimbra em fevereiro de 1687, tendo partido para Goa logo em seguida. Seu caso é um tanto atípico pois,

diferentemente do que era costumeiro, não saiu de Portugal com provisão para o cargo de promotor em mãos. O próprio religioso evidenciou a anormalidade dessa situação ao escrever para o inquisidor-geral dando uma justificativa para não ter ido pessoalmente pedir-lhe o cargo: «Com muita razão culpará Vossa Eminência esta minha confiança; mas já que a inadvertência me impedió a fallar a Vossa Eminência nessa corte [...] não quero eu deixar de o fazer nesta ocasião por letra». Essa trajetória nos apresenta um vislumbre interessante nas carreiras que esses homens almejavam em Goa. Manuel dos Santos explica que seu plano inicial, ao decidir partir, era de servir ao «Desembargo do Estado da Índia» (ou seja, o Tribunal da Relação local), o que não foi possível pois não conseguiu fazer a leitura no Paço antes de partir a frota daquele ano em direção a Goa. Apesar de ter suas expectativas iniciais frustradas, o pretendente a promotor explica que não tinha dinheiro para voltar para sua terra de origem, que ficava distante de Lisboa, e ficou animado com uma proposta feita pelo arcebispo de Goa, garantindo-lhe um posto como ministro eclesiástico se resolvesse manter o plano de ir para Goa, o que de fato aconteceu, já que Santos se apresenta como arcediogo da Sé de Goa quando pede a provisão de promotor²¹.

- 18 De acordo com seu processo de habilitação, Manuel dos Santos foi provisionado para o cargo de deputado em 1691. Também sabemos que chegou ao cargo de inquisidor, tendo servido a Inquisição de Goa até sua morte por volta do ano de 1713. Dentre as razões que o religioso dá para pedir um cargo na Inquisição ainda que já tivesse garantido uma posição no clero episcopal está a questão dos ordenados:

[...] pesso a Vossa Eminência me admitta no lugar de Promotor, e deputado, com todas usuais perminencias [sic], e mercês que se costuma conceder aos mais que della se despõe para este estado, que supposto hoje pella carestia desta cidade senão pode sustentar hum ministro com os ordenados de Sua Majestade; por serem muy limitados a Respeito do tempo presente, com a decência de vida [...]²²

- 19 Apesar disso, ao ser inicialmente provisionado como deputado, em 1691, Manuel dos Santos não recebeu provisão de ordenado. Foi só alguns anos depois, em 1697, que passou a receber um ordenado de 30 mil réis. Esses anos que passou atuando no Santo Ofício sem rendimentos são um indicativo de que o interesse em servir a instituição não se limitava apenas a questões monetárias²³. Contudo, o fato de a petição inicial de Manuel dos Santos pedir um cargo de promotor, e não de deputado, também revela que esse clérigo possuía desde o princípio intenção de crescer nos quadros da instituição, já que os promotores eram os sucessores habituais do cargo de inquisidor.
- 20 Fica evidente, com o que foi descrito sobre esse clérigo até aqui, que seus interesses em emigrar para a Índia tinham a ver com seu próprio horizonte de possibilidades dentro da sociedade daquele momento. Ele acreditava que em Portugal não conseguiria viver da maneira como achava digna para um homem de sua capacidade, bacharel por Coimbra, e o território ultramarino pareceu a ele como um lugar onde havia maior pletora de possibilidades. Chegando lá, contudo, percebeu que precisava granjear novas posições, pois não considerava o que tinha como suficiente (ou, talvez, simplesmente porque via a possibilidade de ter mais). A Inquisição de Goa se apresenta para Manuel dos Santos, portanto, como uma dentre as possibilidades de carreira que poderiam ajudá-lo a ter algum grau de estabilidade financeira e prestígio social, já que ele próprio admitia não ter «muitos cabedais».
- 21 Antes de prosseguirmos na discussão acerca da legitimação social proporcionada pelo tribunal de Goa é importante destacar o trabalho clássico de José Veiga Torres, que já

havia observado como, mesmo no reino, a Inquisição Portuguesa atuava como instância de legitimação social, sobretudo através das familiaturas. Torres também identificou que é precisamente em fins do século XVII e na primeira metade do século XVIII que essa atividade legitimadora ganha maior tração, à medida que a atividade persecutória dos tribunais reinóis começava a diminuir em volume²⁴. O escopo da presente investigação não abarcou os processos de habilitação dos familiares da Inquisição de Goa, sem dúvida um campo frutífero a ser explorado, mas a legitimação social estendida aos familiares também abarcava os próprios ministros do tribunal – afinal, estes haviam sido incorporados aos quadros de uma instituição publicamente conhecida por seu rigor em matéria de averiguação de limpeza de sangue, capacidade de letras e comportamento. Aliás, no tocante ao pessoal da Inquisição, Torres observa que a rede de comissários e qualificadores do Santo Ofício infla de acordo com a maior procura por cartas de familiar, e não necessariamente de acordo com o ritmo persecutório da instituição²⁵.

- 22 A distinção social proporcionada pela Inquisição de Goa, contudo, não deve ser descontextualizada da posição do próprio tribunal. Bruno Feitler demonstrou que, assim como quase toda instituição do Antigo Regime, a Inquisição Portuguesa possuía um ordenamento hierárquico entre suas instâncias, com o inquisidor-geral e seu conselho no topo da hierarquia, seguidos, em ordem de importância, pelos tribunais de Lisboa, Coimbra, Évora e, por último, Goa, o único tribunal em território ultramarino. Essa organização hierárquica, inevitavelmente, implicava em diferentes graus de prestígio nos quadros internos de cada órgão, de modo que um inquisidor de Lisboa tinha mais *status* que um inquisidor de Coimbra²⁶. Só há registro de um único caso de um ex-inquisidor de Goa nomeado ao Conselho Geral, Bartolomeu da Fonseca, enquanto 45 inquisidores lisboetas entre os anos de 1569 e 1815 ascenderam ao órgão. Além disso, Fonseca não fez o caminho Goa-Conselho Geral de maneira direta: teve que exercer o cargo de inquisidor de Lisboa por dez anos antes de se unir à mesa do inquisidor-geral²⁷. Na prática, portanto, a legitimação social conferida por um cargo em um tribunal reinol não era a mesma que aquela conquistada pelos quadros do Santo Ofício da Índia.
- 23 Desse modo, essa divisão bastante clara entre o exercício de funções no tribunal de Goa e nos tribunais do reino também impactava as possibilidades de progressão de carreira dos ministros. Isso se percebe claramente no caso do inquisidor de Goa Sebastião Marques Proença, que pediu dispensa para regressar ao reino ao longo de vários anos até ela ser finalmente concedida em 1727. Tal licença, porém, foi acompanhada de uma advertência de que não havia cargo em que acomodá-lo em Portugal, e os membros do Conselho prefeririam que ele se mantivesse na Índia como inquisidor²⁸. Na prática, Proença, que a essa altura já servia de inquisidor em Goa há mais de 10 anos, foi pressionado a ficar onde estava, pois não teria outras oportunidades no reino. O inquisidor acatou o conselho de seus superiores e não retornou a Portugal, morrendo em Goa por volta de 1732, aos 55 anos, depois de servir como inquisidor por 17²⁹.
- 24 Desse modo, podemos compreender melhor porque os cargos do Santo Ofício goês eram atrativos, em algum grau, para indivíduos que, como vimos acima, provinham de um estrato social mais baixo que aquele esperado dos oficiais do reino e que, provavelmente, tinham redes de relações mais precárias em Portugal. Outro ponto que ajuda a ilustrar as potenciais razões que levavam esses homens a migrar são as mercês que, em geral, eram concedidas aos que partiam de Portugal para servir como promotores em Goa.

- 25 A título de exemplo, quando, no ano de 1713, Antônio de Amaral Coutinho partiu para Goa munido de uma provisão de promotor, o então inquisidor-geral D. Nuno da Cunha escreveu ao rei pedindo uma série de mercês, incluindo um hábito da Ordem de Cristo com uma tença para a pessoa que se casasse com a sobrinha do promotor, algo que, segundo o próprio cardeal, já havia sido concedido ao irmão de Sebastião Marques Proença quando este partira para Goa³⁰. Aqui podemos entrever uma outra face da moeda: a presença desses homens atuando como inquisidores no Oriente era, além de algo para sua própria subsistência, uma maneira de acumular capital social e econômico para suas famílias que ficavam no reino. Acabamos de ver um dos meios possíveis para tal, com os hábitos da Ordem de Cristo, mas também podemos imaginar que, em geral, ter um parente inquisidor, mesmo que no «menos importante» dos tribunais, fosse motivo de destaque entre os familiares que permaneceram em Portugal. Inclusive, não é preciso ir longe para imaginar isso. A partir dos dados sobre os habilitandos, pais e avós levantados durante a pesquisa, é evidente que houve uma progressão lenta e intergeracional. O projeto de ascensão empreendido pelos ministros, desse modo, não é somente individual, mas algo a longo prazo e incluindo suas famílias. Veremos mais adiante que vários desses ministros eram aparentados com pessoas que buscavam outros tipos de marcadores de distinção, como familiaturas no próprio Santo Ofício ou hábitos em ordens militares. Essa dimensão familiar, de grupos ao longo de gerações, está intimamente relacionada com a questão já mencionada da legitimidade conferida à ascensão social pelo tempo³¹.
- 26 Já dissemos algumas vezes que, diferentemente dos promotores/inquisidores, os deputados, em geral, tinham suas habilitações feitas muito tempo depois de terem partido para o Estado da Índia, quando já haviam granjeado posições de destaque nas ordens religiosas locais. Nesses casos, o mais frequente era separar as diligências entre «de geração» e de «capacidade», sendo as primeiras tiradas em Portugal, idealmente no local de nascimento do habilitando, e as segundas tiradas em Goa, em geral em meio a seus correligionários. É recorrente que as testemunhas dos processos de «geração», quando indagadas sobre esses sujeitos, que em muitos casos não viam há muitos anos, soubessem a qual convento de Goa pertenciam e, em algumas instâncias, até se eram lentes ou priores dos ditos conventos³². Não é difícil imaginar que o fato de uma pessoa fazer parte da Inquisição fosse motivo de orgulho para sua família, ainda mais por servir o Santo Ofício significar que a pessoa havia sido aprovada naquele que era considerado o mais rígido processo de verificação de limpeza de sangue da sociedade portuguesa, podendo assim ser considerado um símbolo de legitimação social em si mesmo³³.
- 27 Ainda sobre a dimensão familiar, na mesma carta ao rei que citamos acima, o inquisidor-geral exorta que o monarca conceda as mercês a Antônio de Amaral Coutinho «também para haver alguns que se animem a ir servir naquella Tribunal que tanto necessita delles»³⁴. Havia uma considerável falta de pessoal *in loco* qualificado para exercer os cargos do Santo Ofício (além da limpeza de sangue, o inquisidor-geral procurava sempre indagar a respeito do procedimento e das «letras» dos ministros e oficiais em potencial para a Inquisição de Goa³⁵), a demora na comunicação entre Portugal e o Estado da Índia fazia necessário prover suplentes para possíveis situações de falta de ministros, situações que geralmente tinham consequências inoportunas, como o retardamento ou mesmo a suspensão total dos despachos do tribunal. Mais de uma vez se menciona um excesso de óbitos de pessoas presas enquanto ainda

esperavam por julgamento em Goa³⁶. Desse modo, garantir que a carreira inquisitorial do Oriente fosse atrativa era de extrema importância para o Conselho Geral. A partida para a Índia, então, trazia benefícios tanto para os sujeitos, que passavam a gozar de uma posição mais respeitada e levavam distinção para suas famílias, quanto para a própria Inquisição, que assim conseguia garantir a continuidade de suas atividades no tribunal mais afastado da metrópole.

- 28 O caso de Manuel dos Santos, explorado acima, é interessante exatamente por seus elementos originais, que nos proveram com documentação adicional ao habitual. Se nos ativermos a um caso mais tradicional, porém, podemos depreender alguns outros elementos. José Peixoto Moreira é um caso exemplar de promotor/inquisidor de Goa. Natural da região de Braga e batizado em 1677, o bacharel em sagrados cânones foi habilitado em 1716, partindo para Goa no ano seguinte. Atuou como promotor até por volta de 1725, quando foi provido do cargo de inquisidor da terceira cadeira. Apesar do regimento de 1640 estabelecer que todos os tribunais Inquisitoriais deveriam ter três inquisidores³⁷, nosso levantamento mostrou que o tribunal de Goa funcionou boa parte das primeiras duas décadas do século XVIII com apenas dois. Moreira, a bem da verdade, já havia servido como promotor por muito tempo, oito anos, quando foi promovido a inquisidor: seus três predecessores haviam servido por menos tempo como promotores antes de ascender na carreira (entre 2 e 6 anos)³⁸. Talvez o tempo de serviço como promotor tenha incentivado a decisão de estabelecer a terceira cadeira inquisitorial em Goa, que a partir de 1725 permanecerá ocupada. Moreira nunca atingiu a cadeira máxima da instituição, apesar de ter servido como inquisidor ao longo de incríveis 25 anos (de 1725 até sua morte em 1750³⁹). Isso ocorreu porque durante todo o período em que esteve na segunda cadeira do tribunal, Antônio de Amaral Coutinho ocupava a primeira (Coutinho foi inquisidor entre 1719 e 1755)⁴⁰. A única variação que encontramos no principal cargo da instituição a partir de 1732 se deu na terceira cadeira, que foi ocupada por três outros sujeitos: Caetano de São José (c. 1733 - c. 1741, morreu retornando ao reino⁴¹), Antônio José de Oliveira (c. 1741 - c. 1749, suspenso⁴²) e Guilherme do Rosário (1749 adiante, para além do recorte estabelecido para essa pesquisa⁴³).

2.2. O caso dos deputados

- 29 Os deputados, conforme dito anteriormente, compunham um grupo diferente dos inquisidores. A maioria deles era recrutada dentre os membros mais importantes das principais ordens religiosas estabelecidas em Goa, ou seja, eram sujeitos que já estavam na Índia há algum tempo. Com bastante frequência o inquisidor-geral pedia que a mesa de Goa remetesse para Lisboa uma lista com os religiosos mais capazes da região, com objetivo de visualizar os sujeitos que poderiam vir a tornar-se deputados⁴⁴.
- 30 Pelo que toca a naturalidade dos deputados estudados, três deles eram naturais de territórios ultramarinos, sendo dois naturais do próprio Estado da Índia e um da Bahia. Os três eram filhos de famílias portuguesas envolvidas com a administração colonial e são elementos interessantes porque demonstram a inserção dessas famílias portuguesas nas redes de poder do império, que em Goa incluía o tribunal da Inquisição. O deputado Jorge da Conceição, da ordem de Santo Agostinho, por exemplo, nasceu em Goa, filho do vedor da fazenda real João Rodrigues da Costa. Este era um cargo bastante importante, a ponto de ter sido definido pelo viajante francês François Pyrard, em um relato do

começo do século XVII, como uma das posições de maior prestígio na Índia, ficando atrás apenas do cargo de vice-rei⁴⁵. De fato, o vedor da fazenda era um dos principais cargos financeiros do Estado da Índia, e possuía assento no Conselho da Fazenda, órgão responsável pela administração das finanças⁴⁶. Uma análise mais aprofundada da linhagem familiar de Jorge da Conceição, contudo, revelou que seu pai, a despeito de ter sido vedor da fazenda, tinha origem social humilde, já que João Rodrigues da Costa teve problemas em suas diligências para um hábito da Ordem de Cristo no ano de 1691, em decorrência de seu pai, Francisco Gonçalves, ter exercido ofício de jornaleiro e de cozinheiro, de acordo com testemunhas⁴⁷. Apesar do fato de a Ordem de Cristo, oficialmente, não admitir oficiais mecânicos, é sabido que, sobretudo no século XVIII, as dispensas eram extremamente comuns e Costa conseguiu dispensa para suas faltas⁴⁸. Trinta e três anos mais tarde, em 1724, seria a vez do irmão de Jorge da Conceição, Antônio Marinho de Moura, que então já era familiar da Inquisição, pleitear um hábito da Ordem de Cristo. Suas diligências também foram aprovadas com dispensa pelos defeitos do avô paterno⁴⁹.

- 31 Quanto ao próprio Jorge, sabemos que, em um parecer da mesa dos inquisidores de Goa anexado ao processo de habilitação e recebido pelo Conselho Geral em 1723⁵⁰, fica descrito que já havia lido dois cursos de filosofia e dois de teologia na Congregação de Santo Agostinho, além de ter sido deferidor da mesma. Jorge da Conceição também era reitor e regente dos estudos do Colégio do Pópulo e estava, ainda segundo a mesa inquisitorial goesa, prestes a ser nomeado licitador de todos os conventos do Estado da Índia. Outro ponto aventado, e esse é muito importante, é que, conforme mencionado anteriormente, o irmão de Conceição, Antônio Marinho de Moura, já era familiar do Santo Ofício. Quando algum parente próximo de algum habilitando já era familiar do Santo Ofício, o processo de verificação genealógica ficava muito mais simples, uma vez que bastava que testemunhas comprovassem o grau de parentesco, já que a legitimidade dos ascendentes estaria comprovada no outro processo.
- 32 Também sabemos que Jorge da Conceição já desempenhava uma função no Santo Ofício antes de subir ao cargo de deputado: era qualificador. Não é o único caso de oficial externo que, após alguns anos, chega a uma cadeira na mesa. Dentro do universo de 38 deputados identificados para o período estudado, sabemos que quatro haviam sido procuradores dos presos e três haviam sido qualificadores. É bastante possível, contudo, que tenham sido mais, já que as informações são esparsas. Esses quadros menores também precisavam ser preenchidos por pessoas com conhecimento de leis e cânones, então é plausível que fossem preenchidos por religiosos das ordens regulares locais, ou seja, os mesmos grupos de onde saíam os deputados para a mesa. A preferência por aqueles que já haviam servido como procuradores dos presos foi, inclusive, explicitamente ordenada em carta pelo Conselho Geral, que também definiu que em caso de faltarem votos na mesa, deveriam os procuradores dos presos votar⁵¹. O debate sobre incluir os procuradores dos presos na carreira inquisitorial também existiu em Portugal, conforme relatado por Bruno Feitler, principalmente por considerarem que o ofício os tornava experientes nos procedimentos da Inquisição. O debate não foi adiante e são pouquíssimos os casos de procuradores dos presos que chegaram às mesas do reino⁵². A falta de pessoal qualificado em Goa, contudo, tornou necessário que houvesse essa maior fluidez entre os cargos. Dessa forma, não era impossível que os quadros menores fossem assumidos por pessoas que planejavam pleitear o assento na mesa dali a algum tempo.

- 33 Gostaríamos também de chamar atenção para o fato de os deputados terem origens sociais mais diversas se comparados aos inquisidores. Jorge da Conceição, por exemplo, vinha de uma situação muito superior à de qualquer um dos inquisidores analisados anteriormente, ainda que baste pular uma geração em sua ascendência para encontrar um avô com «defeito de mãos».
- 34 Por fim, o caso deste deputado e de sua família é particularmente interessante por nos permitir visualizar, ainda que de relance, o emaranhado complexo de processos concomitantes de legitimação social que corriam no contexto do Estado da Índia à época. Se o pai do deputado é quem deu o maior passo em direção à ascensão social, a frei Jorge da Conceição e seus irmãos ficou a tarefa de manter o estatuto social recém adquirido da família, e para isso, como vimos, eles lançaram mão de diversas ferramentas e, sobretudo, das instituições disponíveis⁵³.
- 35 Nem todos os deputados, porém, tinham origens sociais tão distintas. O padre Dionísio Coelho (SJ), por exemplo, era filho de pequenos proprietários de terra, natural de São João do Ver, na região do Porto. Batizado em 1689, só chegou ao cargo de deputado em 1733, quando já tinha cerca de 44 anos. Jesuíta, era lente do Colégio de São Paulo, em Goa. Pode-se dizer que sua trajetória é muito mais exemplar, no sentido de seguir os padrões que se repetem em diversos outros deputados⁵⁴.
- 36 É também relevante pensar no lugar que o cargo de deputado ocupava no horizonte de funções disponíveis, e qual nível de atração exercia em relação a essas pessoas. Isso porque, segundo o regimento de 1640, apenas quatro deputados deveriam receber ordenado, os restantes dependendo de outras funções ou rendas para sua própria sobrevivência⁵⁵. A Inquisição, nesse sentido, era trabalho extra para uma parcela dos deputados e, como no caso já visto de Manuel dos Santos, eles exerciam às vezes a função por anos antes de chegarem a integrar lugares remunerados. A atração pelo cargo, então, ia além do dinheiro, passando pela distinção social que o mesmo traria, a ponto de alguns sujeitos cobrarem efetivamente pelo desenrolar de suas habilitações, como é o caso de frei José do Nascimento e Santo Honorato, que sete anos após seu requerimento inicial, remetido em 1736, escreve à Inquisição lembrando-os que seus irmãos eram todos padres ou cavaleiros da Ordem de Cristo, ou seja, haviam passado por processos de habilitação de outras instituições e sido considerados, por elas, como cristãos-velhos⁵⁶.
- 37 Essas referências a parentes com algum tipo de distinção não são exclusividade desse caso. Sabemos que o pai do deputado frei João da Cruz (OSA) havia sido familiar e que seu irmão era qualificador em Lisboa; O pai do frei Francisco Xavier (OP) havia sido membro da Ordem de Cristo; já o de Simão de São Tomás (OP) era cavaleiro da Ordem de Avis; André de Campos (SJ) também era filho de familiar; João Antunes (SJ), irmão; João de Nazaré (OSA), além de filho de um desembargador lisboeta que era familiar, também tinha um irmão inteiro que atuava como deputado na Inquisição de Lisboa. Para além de agilizar os processos de habilitação, uma vez que os parentes já tinham certificado sua pureza de sangue, pode-se argumentar que havia, em algum grau, redes de núcleos familiares que buscavam essas distinções sociais, seja para manter o status de gerações passadas, como no caso dos filhos de cavaleiros, seja para conseguir ir além, como João Antunes e seu irmão José Rodrigues de Abreu.

3. Um longo caminho: entraves da ascensão

- 38 Não podemos, contudo, confundir a existência dessas estratégias de promoção social com uma ideia de que, ao ser provisionado ministro, instantaneamente se ascendia à elite do Reino. A realidade é que numa sociedade extremamente hierarquizada como a do Antigo Regime português, havia uma evidente separação, já aludida anteriormente, entre aqueles que serviam no tribunal indiano e aqueles que serviam nos tribunais metropolitanos⁵⁷. Nos próximos parágrafos exploraremos alguns dos principais desafios que, embora não descaracterizassem ou invalidassem as investidas dos indivíduos que estamos estudando, constituíam algumas travas e amortecedores nesse processo de mobilidade social especificamente para os ministros da Índia.
- 39 Começamos, então, com algumas considerações sobre os processos de habilitação. Não é segredo nenhum que a Inquisição levava muito a sério a «pureza de sangue» de seus membros, desde os familiares até os cargos principais da instituição⁵⁸. Para o Santo Ofício, era fundamental que a ortodoxia católica fosse mantida por cristãos-velhos.
- 40 Uma análise mais aprofundada das habilitações dos ministros do tribunal de Goa, porém, revelou que a Inquisição podia, por vezes, negligenciar o rigor de suas habilitações em nome de uma expedição mais rápida dos processos, de modo a evitar a paralização do tribunal indiano. Nossa ideia, aqui, não é dizer que isso era a regra – porque não era – e muitas das habilitações analisadas são extremamente detalhadas e rigorosas. O que vemos, na verdade, é muito mais indicativo do fato de que a própria instituição, ao conceder certas dispensas, colocava seus ministros do oriente em uma posição subalternizada em relação aos reinóis.
- 41 Um dos principais pontos que nos permitem visualizar isso é a questão da velocidade com que os processos precisavam ser feitos, geralmente em poucas semanas, apressadamente para se terminar antes da saída da frota que partia em direção à Índia, o que costumava ocorrer entre março e abril de cada ano. Um exemplo extremo é o caso do deputado João Antunes (SJ), cujas diligências se iniciaram no dia 27 de março de 1730 e foram aprovadas no dia seguinte⁵⁹. O tempo recorde aqui se deu pelo fato de o irmão do habilitando já ser familiar, logo bastaria que as testemunhas confirmassem que os dois eram irmãos legítimos para que João fosse considerado de sangue suficientemente puro para o cargo. De fato, confiar em suas próprias habilitações era comum no tribunal, afinal, as diligências de habilitação do Santo Ofício eram tidas na mais alta conta por toda a sociedade, e eram consideradas as mais rigorosas de todas as instituições que faziam habilitações⁶⁰. O processo, contudo, acaba deixando de lado outros pontos importantes da normalidade processual que a habilitação do irmão não justifica, como a pesquisa nos secretos dos outros tribunais do reino.
- 42 É em um outro caso, porém, que encontramos uma peculiaridade que chama mais atenção. O também deputado padre José Batista (SJ) teve as entrevistas de suas habilitações feitas em Lisboa, de onde provavelmente não era natural, já que nenhuma das testemunhas do processo do jesuíta confirmou seu lugar de nascimento ou sequer sabia o nome de seus pais. O Inquisidor-Geral, contudo, deu dispensa a essas faltas sob justificativa de que não seria possível, naquele momento, fazer as diligências com mais exatidão, e que o dito habilitando já teria passado pelo processo de habilitação quando entrou para sua ordem religiosa. Embora seja verdade que a Companhia de Jesus também fizesse diligências de limpeza de sangue, confiar em diligências externas não era nada característico da Inquisição, que, por conta de sua fama de rigorosa com essas

questões, costumava sempre conduzir investigações minuciosas mesmo sobre pessoas que já possuíam habilitações de sangue vindas de outras instituições, como da Ordem de Cristo⁶¹. De fato, como observa Aldair Rodrigues, era raríssimo mesmo que o Santo Ofício permitisse a realização de habilitações em «pátria comum» – inquirir, geralmente em Lisboa, testemunhas que tivessem relações com o habilitando mesmo que não fossem do seu local de origem – e é revelador, então, que para o caso de ministros de Goa dispensas até mais radicais que estas fossem concedidas⁶².

- 43 Cabe salientar, contudo, que as dispensas ocorriam até mesmo em Portugal, embora, no caso da Inquisição, de forma diferente e menos frequente que em outras instituições que faziam provas de sangue. O Santo Ofício, todavia, costumava ser bastante cioso em *aparentar rigor*, como caracteriza Fernanda Olival, e os casos mencionados, que não são os únicos em que o rigor foi deixado de lado, são bastante radicais, sobretudo o de José Batista, que claramente deixa de lado qualquer pretensão do tipo⁶³.
- 44 Nas diligências de habilitação do então pretendente ao cargo de promotor José Peixoto Moreira, de quem já falamos anteriormente, também há uma pequena anotação, na capa, que chama atenção: «Não foi para a Índia e para este efeito se aprovarão estas diligências»⁶⁴. A mensagem foi escrita pois muito embora tivesse sido habilitado a tempo de partir na monção de 1716, Peixoto só o fez na monção do ano seguinte, por razões que desconhecemos. Essa observação, na capa de suas diligências, contudo, deixa implícito que ele havia sido habilitado *para a Índia*, e, ao não ter ido, não teria mais lugar.
- 45 Essa relação dos ministros do tribunal goês com o órgão central do Santo Ofício, por onde passam as questões de governo do tribunal e da necessidade do provimento constante de ministros, também possui outros elementos que evidenciam a forma como o Conselho Geral via os modos de proceder dos ministros de Goa. Aqui cabe, contudo, lembrar que o governo de D. Nuno da Cunha representou um período de transformações dentro da Inquisição⁶⁵. Nessas tentativas de uniformizar, o complexo tribunal de Goa, distante e de difícil comunicação, com ministros e oficiais muito mais livres para agir sem grande preocupação com a rigidez administrativa encontrada no reino, representava um desafio para o Conselho Geral⁶⁶. Um exemplo disso é que, por volta de 1720, o promotor de Goa (frei Francisco César) apela em relação ao assento que os inquisidores de Goa (cargos então ocupados por Sebastião Marques Proença e Antônio Amaral Coutinho) tomaram sobre os processos de Pedro Corumby e João de Souza Bandarim. Além de, ao analisar os processos, o Conselho e o inquisidor-geral terem definido que, de fato, os inquisidores de Goa haviam julgado mal os referidos processos e o promotor havia apelado bem, observaram que encontraram, nos traslados «algumas faltas essenciais, e diminuições da prática que se observa nas inquisições deste reino»⁶⁷. Por conta disso, o inquisidor-geral ordenou que um deputado do Conselho, Manuel da Cunha Pinheiro, remetesse correções ao processo, que deveriam ser seguidas dali em diante⁶⁸. Este é um documento riquíssimo, pois nos revela, ao mesmo tempo, o modo de proceder da Inquisição de Goa e as formas com que ele diferia formalmente, ao menos naquele momento, do dos tribunais do reino. Também revela alguns conflitos internos, já que o promotor recorre à instância superior do tribunal especificamente por discordar da decisão tomada pelos seus colegas inquisidores. O que nos interessa aqui, contudo, é que essa série de correções evidenciam o fato de que os membros do Conselho Geral consideravam que faltava rigor nas práticas dos ministros de Goa, o que contribui para nosso argumento de que esses ministros eram tidos como

menos competentes pelo restante da instituição (percepção, aliás, existente mesmo fora do tribunal, já que o réu Charles Dellon, em finais do século XVII, também descreve os inquisidores de Goa como ignorantes⁶⁹). Como vimos, esse desnível de prestígio impunha entraves em ambições de ascensão fora do ambiente colonial.

Considerações finais

- 46 Tentamos mostrar, ao longo deste texto, o perfil dos ministros da Inquisição de Goa da primeira metade do século XVIII, bem como compreender suas motivações para deixar o reino de Portugal e partir para o continente asiático. Em um primeiro momento, analisamos alguns dados coletados sobre os ministros, que nos mostraram, dentre outras coisas, suas origens sociais consideravelmente humildes, principalmente quando contrastadas com as dos ministros dos tribunais do reino.
- 47 Em seguida, procuramos mostrar como esses mesmos indivíduos viam a Índia como espaço de possibilidades para ascensão social. De fato, é isso que granjeavam ao partir: ocupar espaços que, no reino, lhes seriam negados, como vimos afirmar textualmente Manuel dos Santos. A Inquisição, desse modo, é parte de uma teia de instituições do Antigo Regime que os possibilitavam angariar capital social. Pudemos observar que a falta crônica de pessoal capacitado no território abria brechas importantes no tecido social, permitindo ascensão de grupos menos favorecidos, sem histórico de nobreza. É evidente, contudo, que isso não significava que os cargos pudessem ser preenchidos por qualquer um: por exemplo, o fato de os promotores/inquisidores costumarem ser licenciados na Universidade e de os deputados terem posições importantes nos conventos regionais sem dúvidas criava distâncias intransponíveis para os realmente pobres⁷⁰. É, portanto, entre os grupos «do meio» que o tribunal de Goa vai recrutar seus principais ministros.
- 48 Os casos de deputados também são reveladores do lugar específico que o cargo ocupava nas posições de destaque na sociedade goesa. Como este grupo geralmente era composto pelos membros mais importantes das ordens religiosas locais, nele podemos entrever reflexos das redes de poder das instituições religiosas da Índia. Aqui se estabelecia, também, uma relação de mão dupla, já que, de um lado, ter os principais religiosos da região em seus quadros só legitimava e aumentava o respeito que a Inquisição comandava, ao mesmo tempo que, de outro lado, integrar os quadros de uma instituição respeitada como a Inquisição trazia, por si só, legitimidade para estes religiosos e suas respectivas ordens.
- 49 É importante ressaltar, contudo, que não se trata de dizer que a Inquisição era um trampolim social em que todos podiam saltar, mas sim de analisar como a instituição podia ser – e frequentemente era – instrumentalizada por aqueles que nela exerciam ou pretendiam exercer funções – algo que, aliás, também ocorria no Reino, principalmente entre os familiares do Santo Ofício⁷¹. Na realidade, a ascensão propiciada pelos cargos na Inquisição de Goa tinha limites muito claros, e os ministros de Goa não tinham espaço em Portugal mesmo após servir na Índia.
- 50 Ademais, compreender os quadros internos do Santo Ofício, de modo geral, é fundamental para uma compreensão mais aprofundada de sua atividade. Talvez esse tipo de estudo seja algo até mais incontornável para o caso goês, que, diferente de seus equivalentes reinóis, carece de extensas, quase infindáveis, massas documentais.

- 51 Por fim, os perfis traçados e as questões discutidas ao longo deste trabalho estão longe de ser definitivos. Há muito que se adensar sobre o entendimento desses sujeitos, principalmente partindo para fora das fontes inquisitoriais. O caso do deputado Jorge da Conceição e de sua família mostra a pluralidade de vias possíveis para o objetivo de ascensão social, como cargos na administração colonial e hábitos da Ordem de Cristo. Ali também pudemos vislumbrar redes familiares que, sem dúvida, compunham as elites portuguesas no território goês. Resta também verificar como o que foi observado para essa primeira metade do século XVIII se compara com o perfil dos ministros em outros momentos do funcionamento do Tribunal, identificando continuidades e transformações no pessoal inquisitorial de Goa.
-

BIBLIOGRAFÍA

Fontes manuscritas

Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro:

Inquisição de Goa

Ms 25,1,005.

Ms 25,1,007.

Ms 25,1,008.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo – Lisboa:

Mesa da Consciência e Ordens:

Habilitações para a Ordem de Cristo, Letra A, mç. 51, n.º 9.

Habilitações para a Ordem de Cristo, Letra I e J, mç. 93, n.º 19.

Tribunal do Santo Ofício:

Conselho Geral

liv. 102 (Livro terceiro do registo das cartas e despachos para a Índia).

liv. 462 (Inventário do cartório e arquivo do secreto da inquisição de Goa).

Conselho Geral, Habilitações, [...]

André, mç. 8, doc. 143.

António, mç. 43, doc. 1024.

António, mç. 51, doc. 1110.

António, mç. 55, doc. 1166.

António, mç. 80, doc. 1548.

Caetano, mç. 5, doc. 68.

Dionísio, mç. 2, doc. 28.

Domingos, mç. 38, doc. 676.

Francisco, mç. 91, doc. 1558.

Guilherme, mç. 1, doc. 3.

João, mç. 166, doc. 1439.

João, mç. 166, doc. 1446.

João, mç. 61, doc. 1147.

Jorge, mç. 3, doc. 72.

José, mç. 23, doc. 380.

José, mç. 29, doc. 479.

José, mç. 121, doc. 2628.

Manuel, mç. 234, doc. 1377.

Manuel, mç. 234, doc. 1379.

Manuel, mç. 262, doc. 1788.

Marçal, mç. 1, doc. 10.

Simão mç. 9, doc. 157.

Tomé mç. 4, doc. 64.

Fontes impressas

Monteiro, Pedro, 1724, «Catalogo dos Inquisidores, que tem havido na Inquisição de Goa até o presente, composto pelo Padre Fr. Pedro Monteiro da Ordem dos Pregadores», *Collecçam dos Documentos e Memorias da Academia Real da Historia Portugueza*, da Manuel Teles Silva (ed.), Lisboa, Oficina de Pascoal da Silva, núm.XXXII.

Pyrard, Francisco, 1862, *Viagem de Francisco Pyrard, de Laval, contendo a noticia de sua navegação às índias orientaes, ilhas de maldiva, maluco, e ao Brazil, e os diferentes casos que lhe aconteceram na mesma viagem nos dez annos que andou nestes paizes: (1601-1611)*, Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara (trad.), Nova Goa, Imprensa Nacional.

Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1996, «Regimento do Santo Officio da Inquisição dos Reinos de Portugal, ordenado por mandado do ilustríssimo e reverendíssimo senhor Bispo dom Francisco de Castro Inquisidor-Geral do Conselho de Estado de Sua Majestade – 1640», *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, ano 157, número 392, p. 693-884.

Aparato crítico

Almeida, Joana Estorninho de, 2004, *A forja dos homens. Estudos jurídicos e lugares de poder no séc. XVII*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.

Amiel, Charles – Lima, Anne, 2014, «A Inquisição de Goa: Síntese Histórica», *A Inquisição de Goa descrita por Charles Dellon (1687)*, Charles Amiel & Anne Lima (eds.), São Paulo, Phoebus.

Dellon, Charles, 2014 [1687], *A Inquisição de Goa descrita por Charles Dellon (1687)*, Charles Amiel & Anne Lima (eds.), São Paulo, Phoebus.

Durães, Andreia, 2016, «Grupos intermédios: identidade social, níveis de fortuna e padrões de consumo (Lisboa nos finais do Antigo Regime)», *Revista de História*, 175, pp. 133-172.

Durães, Andreia, 2013, «Grupos intermédios em Portugal (1600-1850): uma aproximação ao vocabulário social». *Topoi*, 14 (27), <<https://doi.org/10.1590/2237-101X014027005>>.

Feitler, Bruno, 2022, *A Fé dos Juizes: Inquisidores e processos por heresia em Portugal (1536-1774)*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

Feitler, Bruno, 2016, «A Inquisição de Goa e os Nativos: Achegas às Originalidades da Ação Inquisitorial no Oriente», *Justiças, Governo e Bem Comum na Administração dos Impérios Ibéricos de Antigo Regime (Séculos XV-XVIII)*, Júnia Ferreira Furtado – Cláudia C. Azeredo Atallah & Patrícia Ferreira dos Santos Silveira (eds.), Curitiba, Editora Prismas, pp. 95-116.

Feitler, Bruno, 2008, «A delegação de poderes inquisitoriais: o exemplo de Goa através da documentação da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro», *Revista Tempo*, 12 (24), pp. 127-148.

Feitler, Bruno, 2018, «O Secreto do tribunal indiano da Inquisição portuguesa», *Revista de Fontes*, 5 (9), <<https://doi.org/10.34024/fontes.2018.v5.9139>>.

Hespanha, António Manuel, 2006, «A mobilidade social na sociedade de Antigo Regime», *Tempo*, 11 (21), pp. 121-143.

Lobo, Amaro Pinto, 1933, *Memória histórico-eclesiástica da Arquidiocese de Goa*, Nova Goa, Tip. “A voz de São Francisco Xavier”.

Lopes, Maria de Jesus dos Mártires, 1998, «A Inquisição de Goa na primeira metade de Setecentos: uma vista pelo seu interior». *Mare Liberum: Revista de História dos Mares*, 15, pp. 107-136.

Marcocci, Giuseppe – Paiva, José Pedro, 2016, *História da Inquisição Portuguesa: 1536-1821*, 2ª ed., Lisboa, Esfera dos livros.

Miranda, Susana Münch – Stumpf, Roberta, 2018, «O governo da Fazenda no império português», *Monarquias Ibéricas em Perspectiva Comparada (séculos XVI-XVIII): Dinâmicas imperiais e circulação de modelos político-administrativos*, Ângela Barreto Xavier – Federico Palomo & Roberta Stumpf (eds.), Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp. 325-349.

Olival, Fernanda, 2004, «Rigor e interesses: os estatutos de limpeza de sangue em Portugal», *Cadernos de Estudos Sefarditas*, 4, pp. 151-182.

Paiva, José Pedro, 2000, «Dioceses e organização eclesiástica», *História Religiosa de Portugal*, Azevedo, Carlos Moreira (ed.), Lisboa, Círculo de Leitores, vol. II, pp. 186-199.

Rodrigues, Aldair Carlos, 2014, «Os processos de habilitação: Fontes para a história social do século XVIII luso-brasileiro», *Revista de Fontes*, 1 (1), <<https://doi.org/10.34024/fontes.2014.v1.9182>>.

Rocha, Carlos Augusto Correia, 2024, «Ministros da Inquisição de Goa», *Domus Dados: repositório de dados de pesquisa UNIFESP*, 1, <<https://hdl.handle.net/20.500.12682/rdp/V71BKW>>.

Tavim, José Alberto Rodrigues da Silva, 1998, «A Inquisição no Oriente (século XVI e primeira metade do século XVII): algumas perspectivas», *Mare Liberum: Revista de História dos Mares*, 15, pp. 17-31.

Torres, José Veiga, 1994, «Da repressão religiosa para a promoção social. A Inquisição como instância legitimadora da promoção social da burguesa mercantil», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 40, pp. 109-135.

NOTAS

1. Cf. Amiel – Lima 2014, pp. 268, 273; Feitler 2016, p. 95; Marcocci & Paiva 2016, p. 110.
2. Marcocci – Paiva 2016, p. 319; Lopes 1998, p. 132.
3. Marcocci – Paiva 2016, pp. 288-290.
4. Lopes 1998, pp. 107-136.
5. Feitler 2022, pp. 42-43.
6. Marcocci – Paiva 2016, pp. 311-312.
7. A dispersão da documentação se deu por conta de uma atribulada história custodial que levou parte do secreto do tribunal de Goa, quando este foi extinto em 1813, a ser remetido para o Brasil onde se encontrava a família real. Para mais sobre o assunto, cf. Feitler 2018, pp. 47-48.
8. Não há uma listagem completa dos ministros do tribunal de Goa. A única sistematização ainda existente foi feita pelo frei Pedro Monteiro e publicada pela Academia Real da História Portuguesa em 1724, mas só dá conta de cargos providos até o ano de 1718. Antônio Baião conseguiu avançar mais pelo século XVIII, identificando alguns dos principais Inquisidores do restante do século, mas sua listagem não dá conta de todos os ministros que atuaram no período. Cf. Monteiro 1724, p. 1-20; Baião 1945, p. 235-262.
9. Essa seção tratará coletivamente os dados encontrados para o recorte. Tabelas com todos os dados coletados organizados estão disponíveis por meio do Repositório de Dados de Pesquisa da Universidade Federal de São Paulo. Nelas, é possível encontrar informações individuais sobre cada ministro, como nome e ofício dos pais, regiões de naturalidade, data de batismo etc. Cf. Rocha 2024.
10. Com o objetivo de ter dados mais uniformes, estamos levando em consideração uma regionalização do território português a partir da malha episcopal do século XVIII. Ou seja, consideramos como a região de Lisboa todos os lugares sob jurisdição da arquidiocese de Lisboa, e não apenas a cidade. Cf. mapa da malha diocesana portuguesa em Paiva 2000, p. 186.
11. Almeida 2004, pp. 67-71.
12. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, Habilitações, Caetano, mç. 5, doc. 68. Daqui em diante a referência «ANTT, TSO, CG, Hab.» será abreviada para apenas «Hab.».
13. Hab., Manuel, mç. 262, doc. 1788.
14. Hab., António, mç. 80, doc. 1548.
15. Hespanha 2006, p. 122.
16. Hespanha 2006, p. 134.
17. Durães 2013, pp. 323-324.
18. Durães 2016, pp. 136-137.
19. Para citar apenas alguns exemplos, é o caso dos avós de António, mç. 82, doc. 1578, pais de Marçal, mç. 1, doc. 10 e avós de Domingos, mç. 38, doc. 676.
20. Hab., Manuel, mç. 234, doc. 1379, fl. 33.

21. Provavelmente o arcebispo em questão era frei Alberto de São Gonçalo da Silva, que havia sido nomeado arcebispo de Goa no ano de 1686 e devia estar em Lisboa aguardando a partida da monção daquele ano. Lobo 1933, p. 119.
22. Hab., Manuel, mç. 234, doc. 1379, fl. 33v.
23. Bruno Feitler observa que, no Reino, por exemplo, era comum que juizes de grandes tribunais e lentes universitários pleiteassem o cargo de deputado nas mesas de Lisboa e Coimbra, ainda que não tivessem qualquer pretensão de subir na carreira Inquisitorial ou mesmo de receber ordenados. Feitler 2022, p. 54.
24. Torres 1994, pp. 118-129.
25. Torres 1994, p. 124.
26. Feitler 2022, p. 41.
27. Feitler 2022, p. 48.
28. BNRJ (Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro), 25,1,007 n. 9, 10.
29. BNRJ, 25,1,007 n. 45, 46, 47.
30. ANTT, TSO, CG, liv. 102, fl. 79v-80.
31. Hespanha 2006, p. 122.
32. Aqui cabe uma ressalva em relação à natureza protocolar dos depoimentos. É difícil aferir o que de fato foi dito pelas testemunhas e o que foi completado e uniformizado pelo notário. O que sabemos é que não são todas as testemunhas, nem todos os processos, que aparecem citando essas informações.
33. Olival 2004, p. 166.
34. ANTT, TSO, CG, liv. 102, fl. 80. Não cabe neste trabalho, mas seria interessante estudar possíveis evoluções nas mercês oferecidas aos promotores que partiam para Goa.
35. BNRJ, 25,1,007 n. 56, 58, 59.
36. O assunto é referido em 1708: BNRJ, 25,1,005 n. 177, 178, 179; em 1718 o Conselho Geral chega a autorizar que o Tribunal de Goa continue a cobrar fiança, algo estranho às inquisições, por serem os cárceres «muito doentios»: BNRJ 25,1,005 n. 244, 245; em 1728 o assunto volta a aparecer: BNRJ, 25,1,007 n. 13, 14, 15.
37. Regimento de 1640, Título I, § 1º: Revista... 1996, p. 693.
38. Antônio Amaral Coutinho foi promotor por cerca de seis anos (1713-1719): BNRJ, 25,1,005 n. 204, 206, 207; BNRJ, 25,1,005 n. 251, 252. Sebastião Marques Proença por dois anos (1713-1715): BNRJ, 25,1,005 n. 204, 206, 207; BNRJ, 25,1,005 n. 225, 226. Antônio Álvares de Távora por quatro anos (1709-1713): BNRJ, 25,1,005 n. 187, 188; BNRJ, 25,1,005 n. 204, 206, 207.
39. Provisão: BNRJ, 25,1,005 n. 268, 270; Morte: ANTT, TSO, CG, Liv. 102, fl. 199.
40. Provisão: BNRJ, 25,1,005 n. 251, 252; Morte: ANTT, TSO, CG, Liv. 103, fl. 18.
41. Provisão: BNRJ, 25,1,007 n.39, 41, 44; Morte: BNRJ, 25,1,007 n. 73, 74, 74.
42. Provisão: BNRJ, 25,1,007 n. 73, 74, 74; Suspensão: BNRJ, 25,1,007 n. 106.
43. Provisão: BNRJ, 25,1,007 n. 104, 105.
44. Por exemplo, em 1718: BNRJ, 25,1,005 n. 244, 245; em 1727: BNRJ, 24,1,007 n. 9, 10.
45. Pyrard 1862, p. 34.
46. Miranda 2018, pp. 330-331.
47. ANTT, MCO, Habilitações para a Ordem de Cristo, Letra I e J, mç. 93, n. 19.
48. Olival 2004, p. 178.
49. ANTT, MCO, Habilitações para a Ordem de Cristo, Letra A, mç. 51, n. 9.
50. ANTT, TSO, CG, Jorge, mç. 3, doc. 72.
51. BNRJ, 25,1,005 n. 240; 25,1,005 n. 241.
52. Feitler 2022, pp. 76-79.
53. Além de frei Jorge da Conceição e Antônio Marinho da Costa, Mariana Pereira da Costa, irmã inteira dos dois, aparece mencionada no processo de habilitação de Antônio por ser casada com o

já familiar João de Melo de Ataíde, Capitão de Cavalos das Terras de Bardes. Hab., António, mç. 59, doc. 1216. fl. 7.

54. Alguns exemplos: frei Antônio Ribeiro (Antônio, mç. 43, doc. 1024) e frei Tomé da Conceição (Tomé mç. 4, doc. 64) eram filhos de lavradores. Frei Manuel da Natividade (Manuel, mç. 234, doc. 1377) e frei João da Cruz (João, mç. 166, doc. 1439), de confeitores e frei Guilherme do Rosário (Guilherme, mç. 1, doc. 3) de um sapateiro.

55. Regimento de 1640, Título I, §1º: Revista... 1996, p. 693.

56. Hab., José, mç. 121, doc. 2628.

57. Bruno Feitler explora a dinâmica da hierarquia interna do Santo Ofício em maior detalhe, destacando que o próprio desenho institucional da Inquisição era impeditivo de uma ascensão total. Além disso, demonstra que embora o tribunal desse um peso considerável à experiência nos negócios do Santo Ofício, por vezes critérios como nobreza podiam se sobrepor à prática. Cf. Feitler 2022, p. 98.

58. Olival 2004, p. 179.

59. Hab., João, mç. 61, doc. 1147.

60. Olival 2004, p. 166.

61. Olival 2004, p. 175.

62. Rodrigues 2014, p. 31.

63. Olival 2004, pp. 177-179.

64. Hab., José, mç. 23, doc. 380.

65. Marcocci – Paiva 2016, pp. 288-289.

66. Feitler 2008, p. 134.

67. BNRJ 25,1,005 n. 257, 258, 259.

68. BNRJ 25,1,005 n. 260; BN 25,1,007 n. 12.

69. Dellon 2014 [1687], p. 88.

70. Regimento de 1640, Título III, §1º; e Título V, §1º; Regimento 1996, p. 700 e 720.

71. Torres 1994, p. 113.

RESÚMENES

O presente artigo tem como tema central os ministros (deputados, inquisidores e promotores) que atuaram no único tribunal da Inquisição Portuguesa localizado em território ultramarino, o Tribunal de Goa, na Índia. Estabelecemos como recorte temporal a primeira metade do século XVIII, durante o período em que D. Nuno da Cunha esteve à frente do Santo Ofício como inquisidor-geral (entre 1707 e 1750). Nosso principal interesse é analisar as origens sociais desses ministros, bem como explorar as motivações que os levaram até a Índia e por qual motivo decidiram entrar para os quadros da Inquisição. Vemos como a instituição pode ser instrumentalizada por esses indivíduos com o objetivo de obter legitimação social, e analisamos, a partir disso, algumas das limitações desse efeito legitimador, como o fato de os ministros da Índia serem percebidos como menos competentes do que os do reino.

Cet article étudie les ministres (*deputados*, procureurs et inquisiteurs) de l'Inquisition de Goa, le seul tribunal de l'Inquisition portugaise installé sur un territoire non-péninsulaire. Nous nous sommes concentrés sur la première moitié du XVIII^e siècle, période durant laquelle D. Nuno da Cunha dirigea l'institution en tant qu'inquisiteur général (1707-1750). Notre objectif principal est

d'analyser les origines sociales des ministres, ainsi que d'explorer les motivations qui les ont poussé à se rendre en Inde et à rejoindre l'Inquisition. On observe comment ces individus pouvaient utiliser l'institution comme un moyen d'acquérir une légitimité sociale, tout en analysant certaines limites de cette instrumentalisation de l'appareil, comme le fait que les ministres de Goa étaient perçus comme moins compétents que leurs homologues du royaume.

This article intends to study the ministers (*deputados*, *promotores* and *inquisidores*) from the Goa Inquisition, the only courthouse from the Portuguese Inquisition that was based in colonial territory. We focus on the first half of the 18th century, the period during which D. Nuno da Cunha ruled over the institution as general inquisitor (1707-1750). Our main interest is to analyse the social origins of the ministers, as well as to explore the motivations that led them to travel to India and to decide to join the Inquisition. We highlight how the institution could be used by these actors as a means to acquire a form of social legitimacy, while also foregrounding the limits to this enterprise, as is revealed by the fact that Goa ministers were perceived as less competent than their peers from Portugal.

ÍNDICE

Palabras claves: ministros do Santo Ofício, Inquisição, estatuto social, século XVIII, Goa, Estado da Índia

Keywords: Ministers of the Holy Office, Inquisition, social status, 18th century, Goa, Estado da Índia

Mots-clés: ministres du Saint-Office, Inquisition, statut social, XVIIIe siècle, Goa, Estado da Índia

AUTOR

CARLOS AUGUSTO CORREIA ROCHA

Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

Mestrando em História na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Este artigo é fruto de pesquisa desempenhada no âmbito de um Projeto de Iniciação Científica que recebeu financiamento por meio do processo 2020/08977-7, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Uma versão inicial do texto foi apresentada como Trabalho de Conclusão de Curso na Unifesp em 2022.

carlos.rocha12@unifesp.br

Recensions

Reseñas
Recensões
Reviews

Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*

Madrid, UNED, 2023

Claudia Reyes García

REFERENCIA

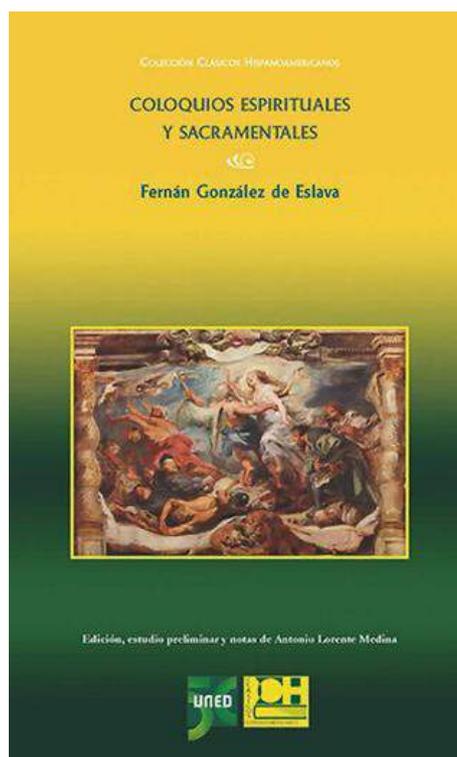
Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales* (estudio, edición, estudio preliminar y notas de Antonio Lorente Medina), Madrid, UNED, 2023. ISBN: 978-84-338-7152-7.

1 Compuesto por dieciséis obras de teatro alegórico escritas con el propósito de difundir las enseñanzas del catolicismo durante las fiestas litúrgicas más importantes, el libro *Coloquios espirituales y sacramentales* constituye, sin duda alguna, el corpus teatral religioso más completo del siglo XVI novohispano. Las piezas teatrales incluidas en los *Coloquios* no son solo obras que funcionaban como un instrumento de evangelización por medio del cual se pretendía inculcar los valores cristianos a la población indígena. Además de su intrínseco valor literario, estas obras reflejan fielmente las complejidades sociales y culturales de la época virreinal, presentando con agudeza las costumbres, tradiciones y preocupaciones del México colonial.

2 Fernán González de Eslava (Toledo, 1534-México, 1603), autor de estas obras, emigró a América en 1558 y pasó sus últimos cuarenta años en la Nueva España, donde fue reconocido no solo como un observador sagaz de la sociedad novohispana, sino también como uno de los dramaturgos más importantes de su tiempo. Sus obras, encargadas por autoridades civiles y religiosas de la Nueva España, reflejan cómo el teatro se convirtió en una poderosa herramienta didáctica y evangelizadora, que permitió a las autoridades eclesiásticas transmitir sus enseñanzas en un contexto de compleja interacción cultural y social. Con el título arriba mencionado, fueron publicadas de manera póstuma en 1610 por un amigo cercano, el fraile agustino Fernando Vello de Bustamante. Es a este último a quien debemos, además, la denominación de sus obras como «coloquios», término que, si bien no era muy frecuente en la época, era común en la literatura espiritual.

3 Los *Coloquios* ofrecen un retrato único de la Nueva España, pues en ellos no solo encontramos referencias a eventos y celebraciones religiosas, sino también alusiones a episodios tanto habituales y cotidianos como extraordinarios, tal es el caso de la llegada de dos virreyes, la consagración de un obispo, o episodios que tuvieron una repercusión enorme, como epidemias y el inicio de las guerras contra los pueblos indígenas chichimecas, que son conocidas en la historiografía como la «segunda conquista».

4 A pesar de ser una de las obras más conocidas dentro de la producción dramática de «circunstancia» —término que hace referencia a obras literarias concebidas en respuesta a eventos específicos—, los datos concretos sobre la representación y composición de estos *Coloquios* habían sido escasos. De igual modo, los detalles biográficos de González de Eslava eran en gran medida desconocidos o vagamente documentados, lo que dio pie a una serie de especulaciones sobre su vida, especialmente en lo que respecta a su supuesto origen converso y su posible vínculo con la Compañía de Jesús.



- 5 La edición reciente de los *Coloquios* contiene un estudio preliminar realizado por el reconocido especialista Antonio Lorente Medina, dicho estudio arroja luz sobre estos aspectos oscuros y proporciona un análisis exhaustivo que revalora la obra de González de Eslava y subraya su contribución al teatro y a la literatura de la Nueva España. Lorente Medina estructura su estudio preliminar en cuatro capítulos, cada uno de los cuales explora aspectos fundamentales de la vida y obra del dramaturgo. A lo largo de estos capítulos, no solo se revela nueva información biográfica sobre González de Eslava, también se ofrece un análisis detallado de los temas político-religiosos que impregnan sus escritos, en especial su relación con la espiritualidad de la Contrarreforma en el contexto novohispano.
- 6 El primer capítulo de este estudio preliminar es una biografía documental de González de Eslava. Lorente Medina, basándose en documentos históricos, resuelve muchas de las ambigüedades y especulaciones que rodeaban al autor, especialmente aquellas que sugerían que González de Eslava pertenecía al grupo de cristianos nuevos. Este capítulo también aborda otros aspectos de la vida del dramaturgo, como el proceso judicial que enfrentó, ordenado por el virrey, y su participación en la cofradía de San Pedro, la cual le confirió un estatus de prestigio en la sociedad de la Nueva España.
- 7 A través de esta exhaustiva investigación, el lector puede apreciar la posición que González de Eslava ocupó en la estructura social y cultural de su tiempo, y cómo su obra está impregnada de las complejidades y contradicciones de su contexto. Lorente Medina establece un vínculo entre el autor y su época, resaltando la vigencia y relevancia de una obra que, a pesar de los siglos transcurridos, sigue siendo un referente en el estudio de la literatura colonial. Esta sección logra así proporcionar un retrato detallado y verosímil de un autor cuyo papel en la historia literaria del México novohispano había sido injustamente relegado al olvido o la especulación.
- 8 El segundo capítulo, el más extenso, indaga en aspectos sobre los cuales la crítica no había prestado atención, como son la preservación y transmisión textual de los *Coloquios*, o que habían sido poco estudiados, como las circunstancias que rodearon la creación de las piezas teatrales de González de Eslava. Estas obras, escritas en un momento histórico de gran fervor religioso y con el fin de catequizar y difundir algunas enseñanzas del catolicismo, representan una herramienta de instrucción espiritual y moral, utilizada en el marco de las festividades católicas. Lorente Medina divide el capítulo en tres subpartes, lo que facilita su lectura. En ellas aborda desde el título con el cual se conocen estos textos hasta sus dificultades de transmisión, sobre las que se ignora casi todo.
- 9 Estos problemas de transmisión abarcan las motivaciones detrás de su publicación y las condiciones en que los manuscritos de González de Eslava fueron preservados y posteriormente publicados. La cronología que Lorente Medina propone para las representaciones teatrales de los *Coloquios* se destaca en este capítulo, y es respaldada por un análisis contextual riguroso que toma en cuenta tanto los elementos textuales como históricos de cada obra. La exhaustividad de este análisis marca un antes y un después en los estudios sobre la obra de González de Eslava y abre un espacio para nuevas investigaciones en torno a la literatura de la época virreinal.
- 10 En el tercer capítulo, el autor se adentra en los temas más recurrentes de los *Coloquios*, los cuales se vinculan de forma directa con la ideología contrarreformista que dominaba la época y hacen eco de las preocupaciones de la iglesia novohispana en tanto que prolongación de la iglesia española. Lorente Medina destaca cómo González de

Eslava utiliza sus personajes y situaciones para abordar temas de ortodoxia religiosa, y para confrontar desafíos como el luteranismo y la amenaza del criptojudasmo en la Nueva España. Estas temáticas se integran en una estructura alegórica que permite al autor hacer un llamado a la moralidad, al mismo tiempo que presenta una crítica velada de ciertos aspectos de la sociedad.

- 11 La profundidad del análisis permite comprender con claridad cómo estas obras reflejan y refuerzan el contexto ideológico de la época, y explora cómo los valores de la Contrarreforma fueron adaptados para la audiencia novohispana a través de una narrativa alegórica. La inserción de más de cuatro mil notas aclaratorias en la edición de Lorente Medina se justifica por la profundidad de este análisis, al tiempo que ayuda al lector moderno a comprender las alusiones y referencias culturales que González de Eslava incluye en sus obras. Así, el lector entiende cómo el teatro de González de Eslava no es solo un producto de la Contrarreforma, sino también un reflejo de la manera en que este movimiento religioso fue vivido y reinterpretado en el contexto hispanoamericano.
- 12 El cuarto y último capítulo, más breve, examina las características lingüísticas de los *Coloquios*, destacando el uso de aztequismos, particularidades ortográficas y una puntuación peculiar que, en conjunto, revelan el estado del idioma español en la segunda mitad del siglo XVI en la Nueva España. Lorente Medina analiza la forma en la cual el lenguaje empleado por González de Eslava refleja la evolución del español y la complejidad de una sociedad colonial en proceso de consolidación. De esta forma, se remarca la importancia de los elementos lingüísticos como un aspecto clave de la obra de González de Eslava. Así pues, en este capítulo se pone en relieve la riqueza lingüística de los *Coloquios*, lo que los convierte en documentos de gran valor para los estudios históricos y filológicos.
- 13 De esta forma, el estudio preliminar de Lorente Medina, amplio y ricamente documentado, resuelve muchos de los enigmas que rodeaban a González de Eslava, revitaliza su obra y proporciona una base sólida no solo para la interpretación literaria de los *Coloquios*, sino también para su apreciación dentro del contexto sociocultural de su época y también para futuras investigaciones. Su edición de los *Coloquios* no solo enriquece y amplía nuestra comprensión de la literatura novohispana, también abre nuevas vías de interpretación para el estudio de la cultura y la religiosidad en la Nueva España, además de subrayar la relevancia que el teatro de González de Eslava tuvo en la sociedad de su tiempo.
- 14 En conclusión, este trabajo representa, sin ninguna duda, una contribución invaluable a los estudios eslavianos y un recurso imprescindible para las nuevas generaciones de investigadores y lectores interesados en explorar la riqueza de la literatura novohispana.

AUTORES

CLAUDIA REYES GARCÍA

Université Paris-Est Créteil/Laboratoire IMAGER

Maximiliano Barrio Gozalo, *El cardenal Belluga en Roma (1721-1743). Conflicto de fidelidades*

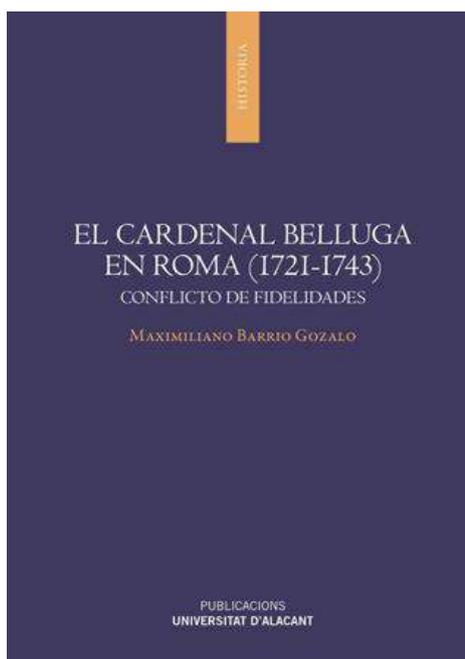
Alicante, Publicacions de la Universitat d'Alacant, 2022

Ana Isabel López-Salazar Codes

REFERENCIA

Maximiliano Barrio Gozalo, *El cardenal Belluga en Roma (1721-1743). Conflicto de fidelidades*. Alicante, Publicacions de la Universitat d'Alacant, 2022, 183 páginas. ISBN: 978-84-9717-804-4

- 1 Resulta imposible resumir todo lo que la historiografía sobre la Iglesia en la España moderna debe a la obra de Maximiliano Barrio Gozalo, profesor jubilado de la Universidad de Valladolid. Sus trabajos comenzaron en 1980, con la defensa de su tesis doctoral sobre el clero y la Iglesia de Segovia, un tema que dio lugar, entre otras publicaciones, a su *Estudio socioeconómico de la iglesia de Segovia en el siglo XVIII*, publicado en 1982. Desde entonces y durante más de veinte años, se dedicó a la investigación sobre los obispos españoles desde el reinado de Felipe II hasta la muerte de Fernando VII, lo que se plasmó, entre otras obras, en su libro *Los obispos de Castilla y León durante el Antiguo Régimen (1556-1834): estudio socioeconómico*, publicado en 2000. En la década siguiente, llevó a cabo un estudio insustituible sobre el régimen benefitial en la España moderna, que dio lugar a la extraordinaria monografía *El sistema benefitial de la Iglesia española en el Antiguo Régimen (1475-1834)*, publicada en 2010. Desde entonces, su interés le ha llevado al análisis de las relaciones hispanorromanas desde el reinado de Carlos II hasta finales del siglo XVIII, lo que ha dado lugar al estudio de la embajada española en Roma entre mediados del siglo XVII y finales del siguiente. La evolución temática de sus trabajos no puede esconder una continuidad de fondo en torno a una cuestión del máximo interés para la comprensión de la Historia Moderna de España en toda su complejidad: el problema motivado por la provisión de los beneficios eclesiásticos en España, un problema que acaba influyendo decisivamente en las relaciones entre la Monarquía y la Santa Sede hasta la firma del Concordato de 1753.
- 2 El interés por los obispos, el estudio de la cuestión benefitial y la atención prestada a las relaciones hispanorromanas confluyen en la obra que ahora se publica sobre la actividad del cardenal Belluga en Roma entre las décadas de 1720 y 1740. El protagonista es de sobra conocido. Luis Belluga y Moncada (1662-1743) inició su carrera eclesiástica como canónigo magistral de Zamora, de donde pasó a la lectoral de Córdoba, diócesis en la que colaboraría estrechamente con el cardenal Salazar. En 1705, en plena Guerra de Sucesión, obtuvo la mitra de Cartagena a propuesta de Felipe V. Durante la guerra, defendió los derechos del Borbón y colaboró activamente para su victoria militar desde sus cargos de capitán general del reino de Murcia y presidente de la Junta de Guerra murciana. Como obispo, la historiografía ha señalado su actividad reformista, especialmente en el ámbito de la formación intelectual y moral del clero y en el de la asistencia social. En 1719 fue creado cardenal por Clemente XI y, tras renunciar a su obispado en 1723, residió el resto de su vida en Roma, donde fue miembro de diversas congregaciones y prefecto de la de Propaganda Fide.
- 3 Son numerosos los trabajos que se han centrado en la figura del cardenal Belluga. A su relativamente reciente biografía, obra de Juan Bautista Vilar Ramírez, se unen los trabajos que han abordado su actividad como obispo de Cartagena (fundamentalmente



el libro publicado por Antonio Irigoyen López), su biblioteca (estudiada por Juan Bautista Vilar Ramírez, Víctor Sánchez Gil y María José Vilar García), algunos aspectos de su actividad en Roma (abordados por Vilar García) o sus ideas antirregalistas (analizadas por Teófanos Egido). Debido a esta abundancia de estudios, Barrio Gozalo ha decidido centrar su investigación en un aspecto menos estudiado, como es el de su actividad en Roma como cardenal, y hacerlo por medio de unas fuentes que el autor conoce como nadie: la correspondencia diplomática conservada en el Archivo General de Simancas y completada con documentación procedente de la sección Consejos y del fondo de la Embajada Española ante la Santa Sede, ambos en el Archivo Histórico Nacional, y de los fondos de la Segreteria di Stato y de la Nunziatura Apostolica en Madrid, del Archivo Apostolico Vaticano.

- 4 Con este objetivo y tales fuentes, el autor ha dividido su libro en tres partes. En la primera, a modo de introducción, resume la trayectoria vital de Luis Belluga y su labor como obispo de la diócesis de Cartagena. El cuerpo del libro está constituido por las partes segunda y tercera. En la segunda, el autor analiza la actividad del cardenal Belluga en Roma durante su primera estancia en la Ciudad Eterna, entre 1721 y 1723. La tercera se centra en su actuación político-religiosa en Roma desde que renunció a su obispado en 1724 hasta su muerte. Finalmente, el autor ha recogido en un breve apéndice documental algunos escritos del cardenal relativos a los cónclaves o a sus proyectos de reforma de los abusos del clero y de la Dataría.
- 5 A lo largo de las partes segunda y tercera, Barrio Gozalo va desgranando la participación del cardenal Belluga en los diferentes cónclaves que tuvieron lugar entre las décadas de 1720 y 1740, y de los que salieron elegidos papas Benedicto XIII Orsini, Clemente XII Corsini y Benedicto XIV Lambertini. El estudio de estos cónclaves muestra los difíciles equilibrios que tuvo que mantener Belluga entre, por un lado, su vinculación al grupo de los cardenales celantes y, por otro, su fidelidad a Felipe V. Su deseo de independencia en estos momentos le llevó a tensiones con los sucesivos embajadores españoles en Roma, los cardenales Cornelio Bentivoglio y Troiano Acquaviva.
- 6 Barrio Gozalo aborda asimismo la intervención del cardenal Belluga en otros asuntos de cariz eclesiástico y político que atañían a las relaciones entre España y la Santa Sede. Así, analiza su papel en las negociaciones que condujeron a la expedición en 1723 del breve *Apostolici ministerii*, que buscaba frenar los abusos del estado eclesiástico y que apenas alteró en el fondo la realidad que se quería reformar. También estudia el concordato de 1737, que tampoco supuso cambios que resolviesen los abusos de la Dataría al lucrarse por medio de la concesión de beneficios y gracias apostólicas. Por otra parte, el profesor Barrio analiza la participación del cardenal Belluga en otras cuestiones de cariz político fundamentales en las relaciones entre España y el Papado, como el proceso a que se sometió al cardenal Giulio Alberoni o la investidura del reino de Nápoles en el infante don Carlos de Borbón. Finalmente, el autor presta una especial atención a la preocupación del cardenal por la formación de los sacerdotes que acudían a Roma y por la reforma del colegio español de Bolonia, del que era protector. Tal vez hubiera resultado muy útil para el lector completar esta información con un apartado sobre la actuación del cardenal en Roma como miembro de las distintas congregaciones en las que participó, especialmente en la de *Propaganda Fide*.
- 7 La rica documentación citada por Barrio Gozalo para analizar la actividad político-religiosa del cardenal Belluga en Roma suscita en el lector dos reflexiones. En primer

lugar, la de la posible adaptabilidad en la práctica política concreta de quienes sostenían tesis consideradas antirregalistas. El cardenal Belluga ha sido catalogado tradicionalmente como un antirregalista. Sin embargo, algunas de sus propias afirmaciones, vertidas con ocasión de los cónclaves o de las negociaciones de los concordatos, nos llevan a considerar la posibilidad de una adaptación al contexto mayor que la que la etiqueta de «antirregalismo» podría hacer creer. La segunda reflexión tiene que ver con su celo reformista, tan alabado por los contemporáneos. Prueba indiscutible de ello son sus fundaciones en la diócesis de Cartagena, su deseo de reformar el colegio de Bolonia y su proyecto de creación de un colegio español en Roma. Sin embargo, una vez más, surge la capacidad de acomodación a las circunstancias de este eclesiástico que era, también, un político y así le vemos intentar conseguir el arzobispado de Toledo para el infante don Gabriel, un niño de apenas 8 años, frente a los reparos y escrúpulos de Clemente XII.

- 8 Obispo y cardenal, preocupado por la reforma del clero español y la elección de pontífices celosos del estado religioso de la Iglesia, el cardenal Belluga aparece también en este libro como un hombre político, al servicio de Felipe V y de la casa de Borbón. Personalidad compleja, que el estudio de Maxilimiano Barrio Gozalo sobre su actuación política en Roma permite comprender mejor y situar en el contexto más amplio de la política internacional del primer Borbón y de las relaciones hispanorromanas de la primera mitad del siglo XVIII.

AUTORES

ANA ISABEL LÓPEZ-SALAZAR CODES

Universidad Complutense de Madrid

Max Deardorff, *A Tale of Two Granadas: Custom, Community, and Citizenship in the Spanish Empire, 1568–1668*

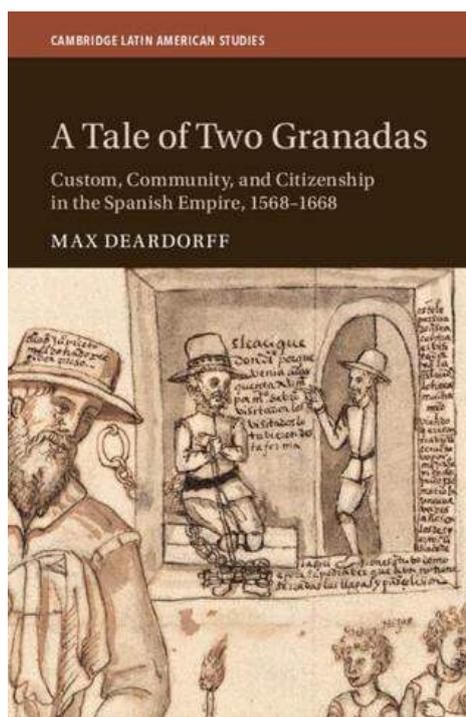
Cambridge, Cambridge University Press, 2023, 373 pages, ISBN: 978-1-009-33540-9.

Amanda Valdés Sánchez

REFERENCES

Max Deardorff, *A Tale of Two Granadas: Custom, Community, and Citizenship in the Spanish Empire, 1568–1668*, Cambridge, Cambridge University Press, 2023, 373 pages
ISBN: 978-1-009-33540-9.

1 *A Tale of Two Granada*, by the American historian Max Deardorff, is one of the most suggestive recent publications on the construction of the Spanish colonial legal and ecclesiastical administration and its relationship with the emergence of new racial categories and changing conceptions of imperial subjecthood. This book is the result of the author's reworking of his doctoral research (2016), as well as his previous works on the evolution of ecclesiastical regulations in the Iberian world (2021), the role of *policía*, interethnic marriages and the adoption of Castilian customs in the definition of legal categories in the Spanish Republics of the Andes, New Granada and Spain (2016, 2017, 2018b, 2018c, 2019), and the political meaning of the promotion of the cult of the Virgin of Chiquinquirá by Muisca elites (2018a, 2019).



- 2 Drawing on extensive archival work in Spain and Colombia, Deardorff's book presents a well-documented study of the transatlantic transformations of ideas about subjecthood in the Spanish Empire through a comparative analysis of the efforts of *Mestizos*, *Indios*, and *Moriscos* to claim their rights as “urban citizens” alongside the “old Christians” Spanish settlers in the Spanish republics of New Granada and the recently conquered city of Granada. Deardorff's study proposes the regulations of the Council of Trent and its regional application across the Spanish Empire (1530-1630) as a way through which imperial authorities and local communities argue for a more inclusive alternative of imperial enfranchisement and a new conception of Christian identity, that of “Christian citizenship,” that opposing to the “purity of blood” ideology, identified belonging through the practice of “orthodox Catholicism” and the adoption of shared values, customs, and social norms. Simultaneously, from a “cis-Atlantic” perspective, Deardorff's book focuses on the decades of 1570 and 1580, “*decisive in determining the limits of Christian subjection in the Spanish Empire*,” to show how the intense activism of Mestizo elites of New Granada, pressured the Crown to define its policy towards its subjects of mixed or non-Christian ancestry and collaborated in the consolidation of the notion of “Christian citizenship”, as a model of legitimation, opposed to the discourse of the exclusionist “*nativist factions*”, which saw *Indios* and *Mestizos* as “*racially inferior neophytes*.” Finally, the book illustrates how this notion of “Christian citizenship” unified the diverse populations that made up the Empire and served as a means by which some *Moriscos*, *Mestizos*, and *Indios Ladinos* were able to claim their rights, legitimize their belonging to the *Christian Republic* and access the most lucrative professions of the church and the colonial administration.
- 3 The initial chapters analyze the transformation of the medieval Iberian model of multi-confessional “coexistence” and the progressive confessionalization of the unified

Spanish kingdoms under the Trastámara (1369-1516) and the Habsburgs (1516-1700) dynasties through the emergence of the “new Christians” as a social category, after the 14th-century pogroms, the birth of the Inquisition and the rise of the “purity of blood” ideology. Analyzing the economic and political basis of these transformations, Deardorff examines the role of royal and ecclesiastical policies in the evolution of the *limpieza* statutes and their impact until 1550 in defining what it meant to be an “old/new Christian” and who was eligible to hold public office and high positions in the ecclesiastical hierarchy. The second chapter addresses how the Council of Trent (1564) and its application in the Spanish territory promoted a “revolution” in ecclesiastical legislation, whose regulation of “Catholic orthodoxy” and its focus on “good customs,” catechetical education, and orthopraxy contributed to the emergence of an alternative path for the integration of the “new Christians” into Catholic society. Focusing on the post-1492 Granadan city and the imperial management of its abundant population of “*cristianos nuevos de moro*,” the third chapter explores the evolution of royal policy toward Granadan *Moriscos* and the role of their adoption of Castilian culture, their *naturaleza* and family upbringing, and interethnic marriages and mixed ancestry in their perception as loyal subjects and good Christians. Through the analysis of the applications to the “*Junta de Población*” of those *Moriscos* who wished to return to Granada after the Alpujarras War and the 1570’s expulsion, this chapter reveals how the language of this documentation and the magistrates responsible for its evaluation evidenced the consolidation of the new notion of “Christian citizenship”, as it had been formulated in the 1567’s Pragmatic and the Synods of Guadix and Baza, evident in the allegations of premature conversion, services to the Crown, the practice of post-Tridentine religiosity and the adaptation to the Castilian norms of social presentation.

- 4 Moving to the other side of the Atlantic, Deardorff’s study continues with an analysis of the implementation of this notion of “Christian citizenship” in the emerging kingdom of New Granada, following the trace of the Archbishop of Santafé, Luis Zapata de Cárdenas (1573–1590), and his promotion of an evangelizing program based on the imposition of Christian education, *policía*, and “good customs,” as part of a global process of renewal of ecclesiastical legislation, reflecting, as in Granada, a constant revision of the standards that defined belonging to the “Christian Republic” across the empire. As a complement, the following chapter explores the norms that defined “urban citizenship” (“*vecindad*”) in the “Spanish Republics” of New Granada, Santafé and Tunja, which, as Deardorff shows, was based not only on legal requirements, such as *naturaleza* (local origin) and the possession of a “*casa poblada*,” but also on social expectations such as the status of *paterfamilias* and the adoption of the Castilian lifestyle, which hindered the integration of *mestizos* and *indios ladinos*.
- 5 The book’s second part focuses on the conflict arising from the struggle of *mestizos* and *indios ladinos* to claim their rights in the colonial settlements of Santafé and Tunja. Through the story of Turmequé’s *cacique*, Diego de Torres, son of a conquistador and a Muisca noblewoman, the legal dispute surrounding the 1577 *visita* orchestrated by Zapata de Cárdenas, Torres’s petitions to Philip II and the accusations of rebellion against him, Deardorff examines the role of religious conversion and orthodoxy, collaboration with colonial authorities and the language of post-Tridentine Christianity, evident in the legal documentation associated with the case, in the legitimation of *mestizo caciques* and the Crown’s policies regarding their role as leaders of native communities, and their ability to instrumentalize the colonial system and question violations of imperial legislation, such as the New Laws, in the American

territory. Similarly, following the story of the mestizo cleric Gonzalo García Zorro and Archbishop Cárdenas's opposition to his appointment as canon of the Santa Fe Cathedral, chapter seven explores the contradictions of the emerging "Christian citizenship," pointing out how Cárdenas' policy, who had promoted the new pan-ethnic model of imperial belonging by endorsing post-Tridentine policies and ordaining hundreds of mestizo priests in New Granada, against royal dictates, simultaneously evidenced a staunch opposition to mestizos' rise to the highest positions of ecclesiastical and secular authority and an abuse of his authority to plunder Indigenous communities through brutal idolatry campaigns. However, in the final chapters, Deardorff proposes that the efforts of native elites paid off, as despite opposition to *mestizos'* rise to civil and ecclesiastical administration positions, increased between 1570 and 1580 with the arrival of new waves of peninsular immigrants, many mestizos became councilors, *encomenderos*, procurators, scribes, corregidores and artisans, and many other "urban Indians" managed to settle as "vecinos" in Santafé and Tunja, by assuming Castilian social norms and Christian devotional practices, creating politicized family networks that connected them with the main actors in the local struggle for native rights. In the epilogue, Deardorff explores how the emergence of the local cults around the Lead Books of Granada and the image of the Virgin of Chiquinquirá evidenced the desire of Morisco elites, Muisca leaders, and Mestizo officials to interfere in the political landscape by promoting new devotions capable of appealing to different social groups, as a means to consolidate the Christianization of the native communities and their integration into the *Res Publica Christiana*, to encode elements of "native" spirituality into the local variants of Post-Tridentine Catholicism and to promote the resolution of interethnic conflicts that threatened the stability of colonial society in Granada and New Granada.

- 6 Deardorff's work continues the study of the parallels in the imperial management of "Moriscos", "Indios", and Mestizos (Cardillac, 2012; Phillips-Quintanilla, 2018; Cook, 2013) and the development by "native" elites throughout the Empire of similar strategies to counter imperial pressure and legitimize their social position (Adorno, 1989; Deardorff, 2016; Cárdenas Bunsen, 2018; Cook, 2020). Likewise, Deardorff's study contributes decisively to previous scholarship on the imperial native subjecthood (Matthew & Oudijk, 2007; Wood, 2012), the role of local devotions in the legitimation of "native" elites (Dean, 1999; Cuadriello, 2011; Drayson, 2016; Osowski, 2022), and the appropriation of colonial legal language and rhetoric by "native" elites to define what it meant to be "Indio," "Mestizo" (Jackson, 1999; Villella, 2016; Díaz, 2017), or "Morisco" (Soria Mesa, 1995; García-Arenal & Rodríguez Mediano, 2013), and claim their place in the Spanish Empire (Van Deusen, 2015; Puente Luna, 2018; García-Arenal & Rodríguez Mediano, 2013). Finally, the book reflects current research on the interconnectivity of the Spanish imperial territories (Cardillac, 2012; Cook, 2016, 2020) and the impact of the "purity of blood" ideology and its ramifications (Martínez, 2008; Soria Mesa, 2016; Cook, 2021). Nonetheless, Deardorff innovatively proposes the notion of "Christian citizenship" as a way of overcoming the "racial" dimension and rigidity that historiography has often associated with the constitution of modern "citizenship" in the Spanish Empire, showing how the promotion by the Crown, the Church and the "native" elites of forms of belonging based on shared values, favored the malleability and mutability of contemporary ideas about imperial subjecthood, ethnic-racial differences and the *Christian Republic*. The study is also illuminating regarding the global reach of the local battles of *Mestizos*, *Indios*, and *Moriscos*, showing their impact on

the Crown's policies regarding the role of communities of non-Christian descent in the colonial structure and its interaction with homogenizing policies based on the promotion of shared ecclesiastical and civil legislation.

- 7 Nonetheless, Deardorff's work shows a more in-depth study of these questions in New Granada, addressing the Granadan context superficially. This shows in his sporadic inclusion of imprecise or broad affirmations, occasional lack of nuance or established sources (pp. 52, 82, 84, 140), and the use of unconventional terminological distinctions (the popular unassimilable "*moriscos*" vs. the assimilated "*granadino*" elites, p. 299), especially regarding the complex matter of Morisco religiosity and the royal policy towards Morisco cultural assimilation. Similarly, Deardorff analysis of the debates surrounding the integration of Granada's Moriscos and its relationship with the redefinition of catholic identity after Trent, based on orthodox behavior, failed to integrate previous studies that evidenced the inquisitorial production of "heresy," interpreting and categorizing behavior in function of the accused's ancestry, the progressive "racialization" of Islamic ancestry and the Inquisitorial failure to determine sincere beliefs (Roots 1988; Starr-LeBeau, 2018; García-Arenal & Rodríguez Mediano, 2013), the evolving definition of orthodoxy along the 16th century (Boon, 2012; Robinson, 2013) and the tension between the pressure to assimilate and "the anxiety of sameness" (Lee, 2015). Moreover, Deardorff notion of "Christian citizenship," based on the diffusion of pos-Tridentine religiosity, seems to associate religious and cultural assimilation without addressing how "native" communities negotiated what it meant to be a "good Christian," even beyond the adoption of Castilian culture and language (Cuadriello, 2011; Drayson, 2016). Despite these omissions, Deardorff's work offers a brightly articulated comparison of two highly complex historical contexts and their extensive historiography. Deardorff's study leaves some open questions: What were the limits of "Christian citizenship"? Why was the enfranchisement of *Indios* and *Mestizos* on the global "Christian Republic" possible while Morisco's enfranchisement ultimately failed? Finally, the book evidences the interest of future studies on the role of "nativity" as a legitimizing element across the Empire, exploring specifically the enfranchisement of the native elites that ruled the "Indian Republics," whose power depended not only on their Christian identity and loyalty to the Crown but also on their native ancestry.

BIBLIOGRAPHY

Adorno, Rolena, 1989, *Guaman Poma: Writing and Resistance in Colonial Perú*, Austin, University of Texas Press.

Boon, Je A., 2012, *The Mystical Science of the Soul: Medieval Cognition in Bernardino de Laredo's Recollection Method*, Toronto, University of Toronto Press,

Cardaillac, Louis, 2012, *Dos destinos trágicos en paralelo: Los moriscos de España y los indios de América*, Zopapan, El Colegio de Jalisco.

Cárdenas Bunsen, José, 2018, *La aparición de los libros plúmbeos y los modos de escribir la historia. De Pedro de Castro al Inca Garcilaso de la Vega*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert.

Cook, Karoline P., 2013, "Muslims and the Chichimeca in New Spain: the Debates over Just War and Slavery", *Anuario de Estudios Americanos*, 70(1), pp. 15-38.

Cook, Karoline P., 2016, *Forbidden Passages: Muslims and Moriscos in Colonial Spanish America*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Cook, Karoline P., 2020, "Claiming Nobility in the Monarquía Hispánica: The Search for Status by Inca, Aztec, and Nasrid Descendants at the Habsburg Court," *Renaissance and Reformation*, 43 (4), pp. 171-198.

Cook, Karoline P., 2021, "Linaje, conversión y naturalezas inestables en el Atlántico Ibérico: Comparación entre la incorporación y la exclusión de los moriscos y de los pueblos indígenas", *Sangre y leche. Raza y religión en el mundo ibérico moderno*, Mercedes García-Arenal & Felipe Pereda (eds.), Madrid, Marcial Pons.

Cuadriello, Jaime, 2011, *The Glories of the Republic of Tlaxcala: Art and Life in Viceregal Mexico*, Austin, University of Texas Press.

Dean, Carolyn, 1999, *Inka Bodies and the Body of Christ: Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru*, Durham (NC), Duke University Press.

Deardorff, Max, 2016, *A Tale of Two Granadas: Tridentine Reform, Rebellion, and the Formulation of Christian Citizenship in Southern Spain and the Andes, 1563-1614*, PhD dissertation, University of Notre Dame.

Deardorff, Max, 2017, "The Ties that Bind: Intermarriage between Moriscos and Old Christians in Early Modern Spain, 1526-1614", *Journal of Family History*, 42 (3), pp. 250-270.

Deardorff, Max, 2018a, "The Politics of Devotion: Indigenous Spirituality and the Virgin of Chiquinquirá in the New Kingdom of Granada," *Ethnohistory*, 65(3), pp. 465-488.

Deardorff, Max, 2018b, "Republics, their Customs, and the Law of the King: Convivencia and Self-Determination in the Crown of Castile and its American territories, 1400-1700," *Rechtsgeschichte*, 26, pp. 162-199.

Deardorff, Max, 2018c, "¿Quién es morisco? Desde cristiano nuevo a cristiano viejo de moros: Categorías de diferenciación en el Reino de Granada (siglo XVI)", *Forum Historiae Iuris*, <https://doi.org/10.26032/fhi-2020-006>

Deardorff, Max, 2019, "Local Factors: Indigenous Devotion to the Virgin of Chiquinquirá in the New Kingdom of Granada (XVI-XVII)," *El siglo de la Inmaculada (1550-1650): Los mundos ibéricos en su edad de Oro*, José Javier Ruiz Ibáñez (coord.), Murcia, Universidad de Murcia, pp. 159-177.

Deardorff, Max, 2021, "Synods and Councils of the Hispanic World, 1300-1700", *Max Planck Institute for Legal History and Legal Theory Research Paper Series*, 14, 2022, pp. 1-92.

Díaz, Mónica, 2017, *To Be Indio in Colonial Spanish America*, Albuquerque, University of New Mexico Press.

Drayson, Elizabeth, 2016, *The Lead Books of Granada*, New York, Palgrave Macmillan.

García-Arenal, Mercedes & Rodríguez Mediano, Fernando, 2013, *The Orient in Spain: Converted Muslims, the Forged Lead Books of Granada, and the Rise of Orientalism*, Leiden, Brill.

- Jackson, Robert, 1999, *Race, Caste, and Status: Indians in Colonial South America*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Lee, Christina H., 2015, *The Anxiety of Sameness in Early Modern Spain*, Manchester, Manchester University Press.
- Martínez, María Elena, 2008, *Genealogical Fictions: Limpieza de Sangre, Religion, and Gender in Colonial Mexico*, Stanford, Stanford University Press.
- Matthew, Laura E. & Oudijk, Michel R., 2007, *Indian Conquistadors: Indigenous Allies in the Conquest of Mesoamerica*, Norman, University of Oklahoma Press.
- Oowski, Edward W., 2022, *Indigenous Miracles: Nahua Authority in Colonial Mexico*, Tucson, Arizona University Press.
- Phillips-Quintanilla, Payton, 2018, *Imperial Occlusions: Mestizaje and Marian Mechanisms in Early Modern Andalucía and the Andes*, PhD dissertation, University of California, Los Angeles.
- Puente Luna, José Carlos de la, 2018, *Andean Cosmopolitans: Seeking Justice and Reward at the Spanish Royal Court*, Austin, University of Texas Press.
- Robinson, Cynthia, 2013, *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile: The Virgin, Christ, Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press.
- Root, Deborah, 1988, "Speaking Christian: Orthodoxy and Difference in Sixteenth-Century Spain," *Representations*, 23, pp. 118-134.
- Soria Mesa, Enrique, 1995, "Una versión genealógica del ansia integradora de la élite morisca: el Origen de la Casa de Granada", *Sharq Al-Andalus*, 12, pp. 213-221.
- Soria Mesa, Enrique, 2016, *La realidad tras el espejo: ascenso social y limpieza de sangre en la España de Felipe II*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.
- Starr-LeBeau, Gretchen D., 2018, *In the Shadow of the Virgin: Inquisitors, Friars, and Conversos in Guadalupe, Spain*, Princeton (NJ), Princeton University Press.
- Van Deusen, N. E., 2015, *Global Indios: The Indigenous Struggle for Justice in Sixteenth-Century Spain*, Durham, Duke University Press.
- Villella, Peter B., 2016, *Indigenous Elites and Creole Identity in Colonial Mexico, 1500-1800*, Cambridge University Press.
- Wood, Stephanie, 2012, *Transcending Conquest: Nahua Views of Spanish Colonial Mexico*, Norman, University of Oklahoma Press.

AUTHORS

AMANDA VALDÉS SÁNCHEZ

Marie-Curie Postdoctoral Fellow, Brown University - Center for Human and Social Sciences (CCHS-CSIC)

Lucila Iglesias, Francisco Montes
González, Iván Rega Castro (eds.),
*Ficciones del Islam. Representaciones de
lo musulmán en la cultura visual de los
virreinos americanos*

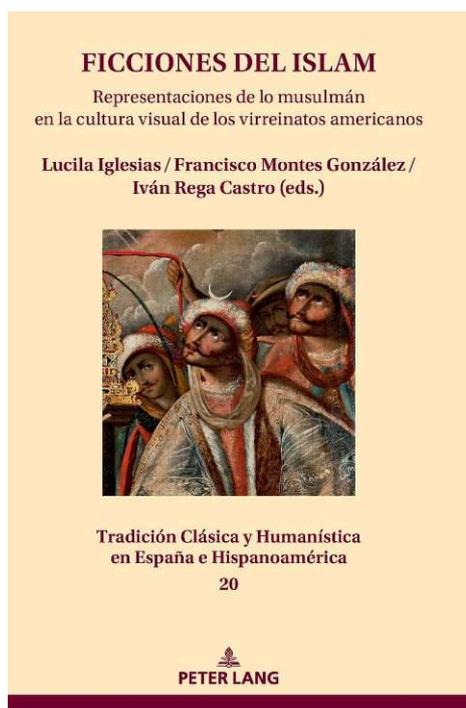
Berlín, Peter Lang, 2024.

Juan Ricardo Rey-Márquez

REFERENCIA

Lucila Iglesias, Francisco Montes González, Iván Rega Castro (eds.), *Ficciones del Islam. Representaciones de lo musulmán en la cultura visual de los virreinos americanos*, Berlín, Peter Lang, 2024. ISBN: 978-3-631-90694-1.

1 Los conflictos de la península ibérica con el islam y Europa con el Imperio otomano, entre el medioevo y la temprana modernidad, son el telón de fondo de *Ficciones del Islam. Representaciones de lo musulmán en la cultura visual de los virreinos americanos*. Este libro surge de un simposio internacional homónimo, celebrado del 3 al 4 de marzo de 2022, en el cual se presentaron investigaciones centradas en las representaciones islámicas de la cultura visual hispanoamericana. Los ocho trabajos del libro se dividen en dos grupos, siendo el primero las *Ficciones del islam en la fiesta y el arte efímero* y el restante las *Imágenes de lo musulmán en las artes visuales*. La presentación, a cargo de Iván Rega Castro, ofrece la clave de lectura del libro a partir del estado de la cuestión de las alteridades religiosas en América virreinal, sin soslayar los debates historiográficos sobre las representaciones étnicas del islam. Se trata de un espectro amplio que engloba la opulencia y el lujo orientales, las crueldades de los enemigos de la fe, la “barbarie” musulmana proyectada en los nativos americanos y la fusión entre “moros” y “turcos”.



2 Al dar una mirada somera a los trabajos que integran el volumen se verifica la densidad del tema analizado. La distancia geográfica y la falta de contacto directo entre América y el islam, suponen un aspecto nada despreciable a la hora de estudiar cómo la Monarquía Hispánica representó a su histórico rival en la fiesta y el arte como amenaza constante y símbolo de lujo. Esto se muestra en el trabajo de Karoline P. Cook, quien estudia cómo los juegos de cañas entre moros y cristianos en ambos lados del Atlántico tienden lazos imaginarios entre Cusco y Granada al emparentar valores cortesanos, nobleza y caballería. En contraste, Lucila Iglesias muestra que tanto en el Levante español como en el virreinato del Perú, la indumentaria empleada para figurar musulimes en los festejos del calendario litúrgico se usó como enunciado «anatemizador» de los antagonistas de la fe católica y su «falso profeta» Mahoma. La importancia del festejo eclesiástico en Hispanoamérica dejó un rico conjunto de representaciones recogido en las crónicas novohispanas de la celebración del Corpus Christi. Desde esta perspectiva, Juan Chiva Beltrán muestra cómo fueron pensados el enfrentamiento con el Imperio otomano y el anhelo de retomar Jerusalén, desde la óptica de fray Toribio de Benavente y Bernal Díaz del Castillo. Y es que las representaciones sociales del islam en Europa vinculan libros de viaje, estampas de justas militares, peregrinaciones a Tierra Santa e incluso la célebre historia del traje de Cesare Vecellio. A partir de tan extenso corpus, Inmaculada Rodríguez Moya interpreta la fiesta de moros y cristianos como un fenómeno artístico en sí mismo que conjuga elementos políticos y religiosos. Las máquinas festivas, los fuegos de artificio, la arquitectura efímera y los fingimientos de justas produjeron en Europa y América una

fascinación que conjugaba la curiosidad y el terror por la amenaza turca. Esto sin olvidar que la celebración, devenida estereotipo en el siglo XVIII, tuvo por objetivo primordial propagar el evangelio por el mundo.

- 3 La segunda parte del libro, centrada en las artes visuales, arranca con la iconografía jacobea en Nueva España. Constanza Ontiveros Valdés nos muestra la transformación de Santiago el Mayor, desde sus orígenes bajomedievales de apóstol peregrino hasta convertirse en *miles Christi*. Santiago Matamoros, en menor medida Mataindios, en tanto santo guerrero tuvo éxito en el contexto procesional, en imágenes que toman como principal atributo jacobeo al *moro/turco* vencido. De nuevo nos encontramos con una condensación en la que la religión común hace que musulimes de diversas geografías se representen de igual manera. Además del apóstol, los santos mercedarios tienen por atributo al enemigo musulmán en el rescate de cautivos. Francisco Montes González estudia el papel jugado por América en la recaudación de limosna para la «caja de redención de cautivos» aunque no sufriera la amenaza de los corsarios berberiscos norafricanos. Los relatos de cautivos en el Mediterráneo, incluso indianos, se extendieron por América dándole trascendencia a la misión redentora mercedaria. Los ciclos iconográficos estudiados por Montes González presentan la *fórmula visual de los vencidos*, concepto de Lucila Iglesias que designa a las formas visuales para demostrar la derrota dogmática del enemigo del catolicismo. El enfrentamiento entre la casa de Austria y el Imperio otomano hacia finales del siglo XVII actualizó la vieja rivalidad con el islam al identificar al moro con el turco. Víctor Mínguez propone que la introducción en el territorio andino de la Virgen de la Almudena, por encargo del obispo del Cusco Manuel de Mollinedo y Angulo, actualiza el culto a la virgen madrileña en el contexto de la amenaza otomana. Así las cosas, el asedio turco a Viena en 1683-84 tuvo repercusiones en los territorios americanos, donde la presencia simbólica del rey era reforzada simbólicamente por la acción de la iglesia con iconografías como la defensa de la eucaristía, donde la herejía ataviada con turbantes y alfanjes es enfrentada por el propio monarca. En continuidad con la discusión, y a manera de cierre del libro, Iván Rega Castro presenta un estudio sobre la presencia de turcos entre las huestes del Anticristo. En este caso se analiza la iconografía escatológica franciscana novohispana que protagoniza san Francisco de Asís derrotando al Anticristo. Esta representación se arraiga en debates escatológicos tardomedievales que identifican al profeta Mahoma con el anticristo y al islam con las huestes que lo acompañan. El temor por la expansión del Imperio otomano hacia Europa, desde el sitio de Viena (1529), se interpretó en términos bíblicos como la concreción de Gog y Magog, siendo el auge del Gran Turco, Solimán el Magnífico, un signo del fin de los tiempos. Este trasfondo da lugar a una serie iconográfica, encabezada por la pintura de Cristóbal de Villalpando *San Francisco derrotando al Anticristo*, que muestran la preocupación hispánica por la pérdida de su poder en las plazas norafricanas, así como el peligro en ciernes tras el segundo sitio de Viena (1683). De esta manera se presenta un elenco de obras y autores novohispanos que continúan en sus pinturas diversos comentarios al Apocalipsis donde el turco es sinónimo del imperio de Satanás en la Tierra.
- 4 De manera profunda e interrelacionada, los autores de esta obra discuten un fenómeno que hunde sus raíces en debates religiosos y políticos, incluidos los relativos a la intolerancia étnica, mostrando cómo las representaciones del islam varían entre las ideas del lujo oriental con el *status* de quien lo ostenta y la construcción de un *otro* hereje, espejo invertido del catolicismo, que medra por tierra y mar contra los defensores de la fe verdadera. En estos estudios se muestra la manera en la que se

constituye una identidad propia al construir la del enemigo, que acerca fronteras entre Europa y América en cuyos virreinos los fieles vasallos se hacen eco del terror ante el infiel musulmán. Este excelente trabajo muestra miradas complementarias en las que – sin duda– abrevarán futuras aproximaciones al tema.

AUTORES

JUAN RICARDO REY-MÁRQUEZ

CONICET - Centro de investigación en Arte, Materia y Cultura, UNTREF (Argentina)

Federico Finchelstein, *Breve historia de la mentira fascista*

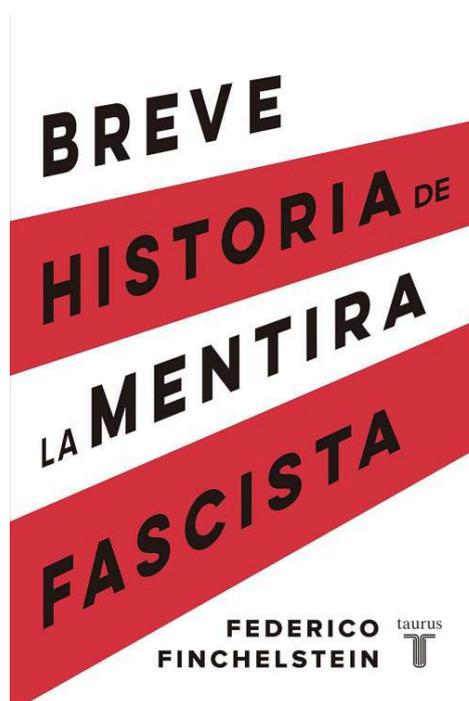
Buenos Aires, Taurus, 2021

José Huedo Barredo

REFERENCIA

Federico Finchelstein, *Breve historia de la mentira fascista*, Buenos Aires, Taurus, 2021.
ISBN: 978-8430624638.

- 1 Una de las características de las sociedades del siglo XXI es la democratización de la información. No solo me refiero al acceso a información en directo ofrecida por numerosos medios de comunicación, sino también a la posibilidad de opinar e informar como ciudadano con un alcance masivo. Esto abre un nuevo paradigma para el periodismo, el cual por una parte debe volverse más competitivo de cara a la numerosa competencia surgida tanto en medios de difusión oficiales como no oficiales y por otra parte debe lidiar con las grandes cuotas de desinformación y bulos, algunos de ellos publicados y difundidos por equivocación mientras que otros forman parte de verdaderas campañas orquestadas de desinformación que a menudo persiguen un objetivo político-social como la difusión de ideas políticas, el daño al prestigio de una entidad o persona, o la creación de cámaras de eco para amplificar mensajes e influir en la población. Aunque el alcance y los medios de difusión son nuevos, las estrategias utilizadas para la desinformación a menudo están en estrecho dialogo con las técnicas propagandísticas llevadas a cabo por el fascismo y el nazismo.
- 2 El objetivo principal de la obra es ahondar en las similitudes que existen entre las formas de manipulación del pasado, centrándose especialmente en la Alemania nazi y la Italia fascista, y las formas de manipulación actuales, prestando atención a los *mass media* y a las técnicas de comunicación desarrolladas por los populismos de derecha. De la misma manera, uno de los objetivos secundarios de la obra es señalar estos mensajes populistas y falsos como enemigos de la democracia y como uno de los principales vehículos hacia una violencia política extrema.
- 3 Así, *Breve historia de la mentira fascista*, de Federico Finchelstein, se presenta como una obra introductoria para el entendimiento del uso de la propaganda y la manipulación en los regímenes fascistas del siglo XX y su relación con el presente. Es necesario señalar, tal y como el autor apunta, que la obra fue escrita durante la pandemia del coronavirus, momento donde ciertos bulos y campañas de desinformación fueron seriamente amplificados. Finchelstein, reconocido historiador especializado en fascismo y memoria histórica, disecciona los mensajes falsos desarrollados por algunas de las principales voces populistas del momento, como Donald Trump, Jair Mesías Bolsonaro, Viktor Orban o Narendra Modi, entre otros.
- 4 El libro está organizado en diez capítulos de extensión semejante más una introducción y un epílogo, los cuales abordan distintos aspectos de la mentira fascista. Finchelstein comienza con una relación de ideas entre el populismo de derechas, protagonizado por Bolsonaro y Trump, y la propaganda nazi desarrollada por Goebbels. Aunque, si se quiere profundizar en cómo ideologías distintas como son el populismo y el fascismo



comparten objetivos, se debe consultar la anterior obra del autor *Del fascismo al populismo en la historia*, publicado en 2018. Uno de los principales mensajes que el libro quiere transmitir es que no se trata meramente de una mentira, sino que en toda una contraposición de ideas que terminan conformando bandos, un «nosotros» y un «ellos». Una lucha constante de dimensiones multifacéticas donde se crean nuevas identidades colectivas y se llega a manipular el relato histórico. Esta sería la profundidad de la «mentira fascista» en Federico Finchelstein.

- 5 Uno de los temas centrales de la obra es el análisis del papel de los medios de comunicación en la propagación de mentiras. Finchelstein argumenta que, mediante el control de la información y la manipulación del discurso público, los regímenes fascistas lograron crear realidades alternativas que lograban convencer a seguidores declarados y sembrar la duda en algunos de sus detractores. Utiliza ejemplos históricos concretos, como el bulo propagado por el franquismo acerca del bombardeo de Gernika, del que se acusó al bando republicano para desestabilizar el régimen de Franco, algo que a la postre se demostró como rotundamente falso. A medida que avanza el texto, el autor profundiza en cómo la mentira se transforma en una herramienta política para perpetuar el poder, sembrar dudas y demonizar a adversarios, tanto internos como externos.
- 6 Un aspecto notable es la relación entre la mentira y la construcción de la identidad nacional. Finchelstein explora cómo las mentiras fascistas se diseñaron para edificar una imagen idealizada de la nación, a menudo vinculada a un pasado glorioso. Esta narrativa histórica es copiada con especial éxito por los populismos de derecha analizados; ejemplo de esto es el eslogan político popularizado por Trump durante su exitosa campaña electoral en 2016: «Make America great again».
- 7 El autor también menciona alguna de las tácticas retóricas utilizadas por los líderes fascistas, algunos de cuyos métodos más efectivos consistían en la simplificación de los mensajes y la apelación a las emociones. Las frases hechas y los eslóganes se convirtieron en herramientas poderosas que facilitaron la difusión de ideas extremas. La idea era promover mensajes xenófobos, racistas, antisemitas e intolerantes sin que estos fueran moralmente cuestionables. Estas tácticas, depuradas y adaptadas a nuestro tiempo, son protagonistas en la comunicación política actual, cuyo lenguaje directo y emocional se ha vuelto predominante, especialmente a través de plataformas digitales.
- 8 Uno de los aportes más significativos de esta obra es su relevancia en el contexto actual. La proliferación de las redes sociales ha amplificado la capacidad de líderes populistas para diseminar mentiras de manera instantánea y global. La viralidad de la información en estas plataformas a menudo supera la capacidad de verificación, lo que lleva a una creciente desconfianza por parte del público hacia las fuentes tradicionales de información. Esta situación plantea serios desafíos a la democracia y la cohesión social.
- 9 El autor concluye con una reflexión sobre la responsabilidad de la sociedad civil y las instituciones democráticas en la lucha contra la mentira. Pone en el centro la necesidad de una ciudadanía informada, capaz de discernir entre hechos y ficciones, lo que resulta fundamental para la defensa de la verdad en el espacio público.
- 10 Sin embargo, el autor no señala las numerosas estrategias llevadas a cabo por las sociedades y democracias atacadas por la mentira fascista y por los populismos de derecha en su lucha contra la desinformación y bulos, así como tampoco propone, más allá del fortalecimiento de las instituciones y la responsabilidad individual, estrategias

concretas para contener la proliferación de la mentira. Destaca también la ausencia de un análisis generacional, sería interesante ver como estos mensajes están calando en la juventud, la cual intuitivamente debería estar mejor preparada para identificar estas mentiras y resistir sus mensajes. Las citas y menciones de sucesos inmediatamente contemporáneos a la publicación del libro, algo que aporta frescura y favorece la relación de ideas, contrasta con la bibliografía en su mayoría poco actual. De la misma manera, llama la atención la ausencia de otros teóricos de la desinformación y el planteamiento de sus ideas o la mención a sus investigaciones, como el politólogo alemán Yascha Mounk o el historiador inglés Timothy Snyder.

- 11 En conclusión, *Breve historia de la mentira fascista* se establece como una obra donde se señala, desde la óptica de un historiador especializado en el fascismo, la efectividad de las técnicas de manipulación de los regímenes totalitarios aplicados, previa adaptación, a las sociedades modernas de mano de los populismos de derechas. Es una obra introductoria fantástica para el planteamiento del problema, aunque superficial si se busca un desarrollo exhaustivo del caso. En comparación con otras obras de Finchelstein, como *La ofensiva nazi* y *Desde el fascismo*, *Breve historia de la mentira fascista* se centra más específicamente en el fenómeno de la mentira como herramienta política y lo hace, como de costumbre, con una prosa clara y sencilla, algo que debemos promover entre los historiadores actuales.

AUTORES

JOSÉ HUEDO BARREDO

Universidad Complutense de Madrid

Carlos Enrique Lozano Guerrero, *Les Fins diffuses des choses* (trad.)

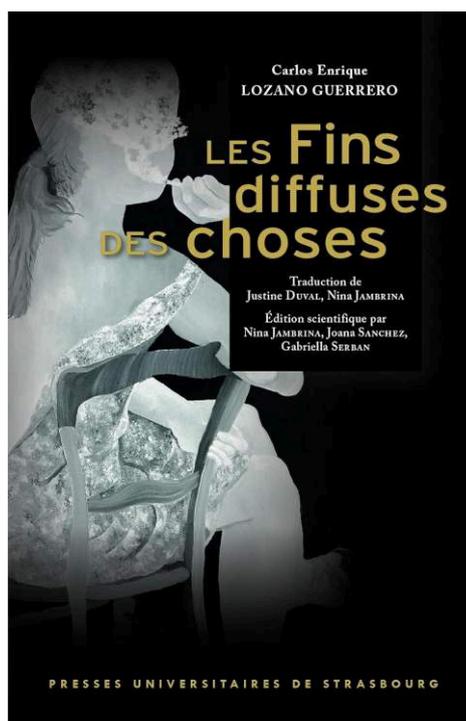
Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2024

Adeline Chainais

RÉFÉRENCE

Carlos Enrique Lozano Guerrero, *Les Fins diffuses des choses*, (trad. Justine Duval, Nina Jambrina ; ed. Nina Jambrina, Joana Sánchez, Gabriela Serban), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2024. ISBN : 979-10-344-0217-5.

1 Les Presses Universitaires de Strasbourg publient dans leur collection « Harmatia », en édition bilingue, la pièce du dramaturge colombien Carlos Enrique Lozano Guerrero *Les Fins diffuses des choses* (*Los difusos finales de las cosas*), traduite de l'espagnol par Justine Duval et Nina Jambrina. Comme indiqué au début de l'ouvrage (p. 7), cette publication s'inscrit dans la continuité de la création de la pièce par la compagnie Tilde et Cédille dans le cadre du colloque « Familles profanes : nouvelles constellations familiales dans le texte narratif et dramatique hispano-américain contemporain » qui s'est tenu à l'Université de Strasbourg du 7 au 10 mars 2017.



- 2 Le parcours de Carlos Enrique Lozano Guerrero est retracé dans une courte biographie de l'auteur et metteur en scène, né à Cali en 1972 (pp. 65 à 67). Après avoir suivi un cursus en publicité, il s'oriente vers une formation en études théâtrales, à l'université d'Antioquia (Medellín) tout d'abord, puis en Australie ensuite ; il réalise actuellement un doctorat à l'Université de Buenos Aires et enseigne dans différentes institutions. Auteur d'une trentaine de pièces, il a reçu différentes distinctions, en Colombie et en France notamment, et plusieurs de ses œuvres ont été traduites (en anglais, en français et en italien). Certaines d'entre elles ont été jouées à l'étranger, en Europe et en Amérique Latine.
- 3 Le texte de la pièce est précédé d'une introduction de 52 pages, réalisée par Joana Sanchez et Gabriella Serban, dans lequel les autrices analysent la pièce en la situant dans l'histoire du théâtre colombien contemporain, tout en soulignant la difficulté de la tâche en raison de « la discontinuité d'un récit longtemps injustement ignoré ou raccourci » (p. 9), chaque génération d'auteurs ayant fait table rase du passé théâtral national. L'œuvre de Carlos Enrique Lozano Guerrero s'inscrit, selon elles, « dans un contexte colombien marqué par la redéfinition des liens entre théâtre et politique » (p. 15), en d'autres termes, dans un courant qui prend ses distances avec le *Nuevo Teatro* qui s'était imposé des années 50 aux années 80. Sans renoncer à l'utopie, ces nouveaux auteurs, dont l'un des plus emblématiques est Fabio Rubiano, élaborent un « nomadisme esthétique » (p. 19), lequel est lié, dans le cas de Guerrero Lozano, à ses séjours prolongés dans différents pays (l'Australie, la France, l'Argentine).
- 4 Joanne Sanchez et Gabriella Serban proposent ensuite une lecture de la pièce à la lumière de textes de philosophes et sociologues de la modernité (Guy Debord, David Le Breton, Michel Benasayag et Angélique del Rey, André Gorz, Serge Paugam) et mettent au jour la manière dont le texte de Carlos Enrique Lozano Guerrero déconstruit les mécanismes à l'œuvre dans nos sociétés contemporaines, tout d'abord à travers une galerie de personnages à la dimension archétypale : *Elle* représente la *working girl* et

L'Autre, le *winner*, les deux illustrant les valeurs dominantes de la société néo-libérale. A l'opposé, *La Mère* est une femme devenue improductive après ne s'être consacrée qu'à la maternité et *Lui* apparaît comme un romantique en révolte contre les valeurs dominantes mais incapable de passer à l'action.

- 5 Elles analysent ensuite la façon dont l'« érosion du dialogue », à travers l'hybridation avec le récit, reflète, dans le texte de Lozano Guerrero, l'étiollement des relations dans nos sociétés contemporaines et questionne la capacité du langage à faire lien. Le système patriarcal, d'une part, et la société marchande, d'autre part, conduisent à un « rapport strictement instrumental à autrui » (p. 47) et à un isolement structurel des individus. Pourtant, selon elles, *Les Fins diffuses des choses* montre également la survivance des liens, notamment à travers le choix par Carlos Enrique Lozano Guerrero d'une dramaturgie épique, qui « permet de ralentir, voire cristalliser le temps de l'action et d'ainsi mettre en lumière une forme microscopique des affects qui affleurent entre les personnages, mais seraient invisibles à l'œil nu » (p. 52). Par ailleurs, la dimension chorale de l'écriture, si elle n'est certes pas de type polyphonique, conduit à un décentrement qui remet en question la logique individualiste dominante dans nos sociétés. C'est enfin la dimension lyrique du texte de Lozano Guerrero qui permet de contrecarrer une conception utilitariste du langage et des relations humaines et mène ainsi à une émancipation du Verbe qui permet de retrouver un « élan vital » face à « l'engrenage social » (p. 63).
- 6 Des photos des différentes mises en scène de la pièce, choisies de façon judicieuse, illustrent l'introduction et permettent de donner corps tant à l'analyse des personnages qu'à celle des liens qui les unissent. Leurs références apparaissent dans les « Crédits et illustrations » à la fin de l'ouvrage (pp. 215-216).
- 7 L'entretien avec l'auteur, mené par Nina Jambrina et dont sont proposées dans l'ouvrage la version originale (pp. 87 à 102) et sa traduction (p. 69 à 85), complète l'analyse proposée par Joanna Sanchez et Gabriella Serban. Carlos Enrique Lozano Guerrero y revient longuement sur ses influences : Molière, Brecht — qu'il a découvert à travers le travail de deux grands maîtres du théâtre colombien, Enrique Buenaventura, du Théâtre Expérimental de Cali, et Santiago García, du Théâtre de la Candelaria —, Martin Krimp, Bernard-Marie Koltès, ou encore des romanciers comme Juan Rulfo et Haruki Murakami, et des auteurs théoriques tels que Deleuze et Gattari ou Guy Debord. Il met en lien son goût pour l'hybridation des formes génériques avec son expérience internationale et évoque notamment l'influence des différents pays et villes dans lesquels il a résidé sur son écriture théâtrale. *Les Fins diffuses des choses* est présenté comme un point d'inflexion dans son œuvre, dans la mesure où, s'il y développe des mécanismes qu'il avait explorés dans des pièces antérieures (notamment la présence de plusieurs narrateurs en scène, un procédé qui s'inscrit dans une logique brechtienne), il acquiert avec cette pièce une conscience plus aigüe de son projet dramatique. Il y explore notamment les liens sociaux et les relations humaines, dans le sillage de la théorie du rhizome, et revendique la dimension politique de l'espace intime et quotidien. Pour Carlos Enrique Lozano Guerrero, en effet, et bien qu'il ait été taxé d'« apolitisme » au début de sa carrière, l'art théâtral est bel et bien un acte de résistance, capable de questionner, par exemple, l'institutionnalisation des accords de paix signés avec les FARC en 2016. C'est également à travers la forme du roman qu'il continue désormais d'explorer ces différentes thématiques (*El tiempo de en medio*, Alfaguara, 2021).

- 8 La traduction proposée rend fidèlement le sens et les spécificités rythmiques du texte original dans une langue fluide et en tenant globalement compte de l'oralité propre au texte théâtral, facilitant ainsi le travail des acteurs francophones et leur appropriation de la pièce de Lozano Guerrero.
 - 9 La bibliographie (pp. 207 à 214) inclut les œuvres publiées et inédites de Carlos Enrique Lozano Guerrero, ainsi qu'une sélection d'articles et d'ouvrages critiques sur son œuvre, et les références de trois mises en scène des *Fin diffuses des choses*, réalisées à Monterrey (2015), Toulouse (2017) et Mexico (2019). On y retrouve également les précieuses références théoriques utilisées par Joanna Sanchez et Gabriella Serban dans l'introduction, en plus d'une sélection d'ouvrages sur le théâtre, et en particulier sur les écritures dramatiques colombiennes contemporaines.
 - 10 En résumé, cette édition contribue à la diffusion dans l'espace francophone de la dramaturgie colombienne contemporaine et fournit au lecteur les clés de lecture pour en comprendre les principaux enjeux. On peut saluer en particulier l'effort des autrices pour situer le texte de Lozano Guerrero dans l'histoire théâtrale colombienne mais également le minutieux travail de décryptage de l'écriture de cet auteur, à la fois sur le plan dramatique et stylistique, mais également dans une logique plus large de mise en dialogue de la pièce avec des analyses de penseurs de la modernité, qui permettent au lecteur non seulement d'apprécier à sa juste valeur la pièce de Lozano Guerrero mais peut-être aussi d'interroger sa propre expérience en tant qu'individu.
-

AUTEURS

ADELINE CHAINAIS

Université de Montpellier Paul-Valéry ReSO UR 4582